

Giovanni Antonio Rigattis „Messa e salmi, parte concertati“ (1640) und die Entwicklung des Concertato-Stils

LINDA MARIA KOLDAU

Als Claudio Monteverdi im Jahr 1641 bei Bartolomeo Magni seine Kirchenmusiksammlung *Selva morale e spirituale* veröffentlichte, mag manchem Käufer aufgefallen sein, dass beim selben Verleger nur wenige Monate zuvor bereits ein anderer, ebenfalls von einem venezianischen Komponisten stammender Kirchenmusikdruck erschienen war, der in auffälliger Weise mit Monteverdis monumentaler Veröffentlichung übereinstimmt: die *Messa e salmi, parte concertati* von Giovanni Antonio Rigatti¹. Beide Sammlungen sind von ungewöhnlichem Umfang und enthalten eine Vielfalt an Gattungen, Besetzungen und Kompositionsweisen, beide bieten die gängigen Vesperpsalmen in mehrfacher Vertonung und beide sind den höchsten Mitgliedern der Habsburger Kaiserfamilie gewidmet, Kaiser Ferdinand III. und seiner Mutter, der Kaiserin Eleonora Gonzaga.

Die naheliegende Vermutung, diese Übereinstimmungen ließen auf eine Beziehung und möglicherweise auf eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Komponisten schließen, ist nicht unproblematisch. Zwar erschien Rigattis Sammlung ein Jahr vor Monteverdis *Selva morale e spirituale*, doch ist kaum vorstellbar, dass sich Monteverdi, der hochgeschätzte Kapellmeister des Markusdoms, an einer Veröffentlichung seines um zwei Generationen jüngeren Schülers orientierte, der zudem in Venedig nur untergeordnete musikalische Funktionen ausfüllte². Berücksichtigt man hingegen, dass sich die *Selva morale e spirituale* bereits 1640 in Vorbereitung befand und erst verspätet in den Druck ging³, so wäre andererseits denkbar, dass

- 1 Eine Edition von Rigattis Sammlung durch die Verf. ist in Vorbereitung und erscheint Ende 2002 bei AR-Editions (Madison/Wisconsin).
- 2 Dass Rigatti sich seiner Position als Anfänger auf dem Markt der Kirchenmusik bewusst war, wird aus seinen drei Vorreden zur *Messa e salmi* deutlich. Über die Widmung und den aufführungstechnischen Avvertimento hinaus fügt er ein längeres Vorwort an den „Benigno Lettore“ hinzu, in dem er sich in gewundenen Phrasen als Anfänger in der Kompositionskunst darstellt. Seine nachdrückliche und umfangreiche Bitte um Nachsicht geht über den üblichen Bescheidenheitstopos derartiger Vorreden hinaus.
- 3 Die genaue Datierung der Sammlung ist unsicher, da das erhaltene Exemplar in Bologna (I-Bc) zwei Titelblätter besitzt, die jeweils die Jahreszahl 1640 und 1641 tragen (die übrigen erhaltenen Exemplare der *Selva morale* in Wien [A-Wgm], Brüssel [B-Br], Malta [Mdina, Kathedraalmuseum; kein Eintrag in RISM] und Breslau [PL-Wru] enthalten nur das auf 1641 datierte Titelblatt). Diese Kombination zweier unterschiedlicher Titelblätter hat zur Annahme geführt, Monteverdis Sammlung sei in zwei dicht aufeinander folgenden Auflagen herausgekommen; vgl. z. B. James H. Moore, *Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute*, in: JAMS 37 (1984), S. 351. Allerdings weisen eindeutige Indizien darauf hin, dass nicht zwei Auflagen vorliegen, sondern dass sich die endgültige Publikation verzögerte und der Verleger sich gezwungen sah, ein zweites Titelblatt mit neuem Datum zu entwerfen, um die Neuerscheinung mit Monteverdis auf den 1. Mai 1641 datierter Widmung auf den aktuellen Stand zu bringen. Neuaufgaben wurden in der Regel mit dem Vermerk „ristampata“, oft auch „corretta“, herausgebracht; die Widmung wurde hingegen weggelassen. Dies ist in den Exemplaren der *Selva morale* mit dem neuen Titelblatt nicht der Fall. Dagegen ist auch im Bologneser Exemplar, das noch das alte Titelblatt mit der Jahreszahl 1640 enthält, die Widmung auf den 1. Mai 1641 datiert (eine Datierung des ersten Titelblatts „more veneto“ ist unwahrscheinlich, da das venezianische Kalenderjahr am 1. März begann und somit für das Datum 1. Mai in jedem Fall das Jahr 1641 anzugeben wäre). Zudem wurde in den Exemplaren, die nur das neue Titelblatt enthalten, keiner der zahlreichen Fehler korrigiert, wie das bei

Rigatti Monteverdis Pläne zur Veröffentlichung der *Selva morale* kannte und sich diese im Ent stehen begriffene Sammlung zum Vorbild nahm.

Dennoch wäre es verfehlt, von einem einseitigen, gewissermaßen monolithischen Einfluss des „maestro“ Monteverdi auf seine norditalienische Umgebung auszugehen. Die folgende Darstellung von Rigattis *Messa e salmi* im Vergleich mit Monteverdis *Selva morale* soll zeigen, dass Monteverdi und Rigatti allgemein üblichen Vorlieben und Konventionen in der Concertato-Vertonung der liturgischen Texte folgten. Gleichwohl lässt die genauere Untersuchung von Rigattis Psalmvertonungen subtile, aber entscheidende Unterschiede zur musikalischen Sprache Monteverdis deutlich werden – Unterschiede, die einen Einblick in die Entwicklung des Concertato-Stils um die Mitte des Seicento gewähren und damit ermöglichen, die divergierenden Positionen Monteverdis und Rigattis innerhalb dieser Entwicklung näher zu bestimmen.

1. Parallelen zwischen Rigattis *Messa e salmi* und Monteverdis *Selva morale*

Giovanni Antonio Rigatti wurde um 1613 in Venedig geboren⁴. Im Jahr 1621 ist er als Knabensopran in der Capella des Markusdoms verzeichnet; seine musikalische Ausbildung fiel somit in die Zeit, in der Claudio Monteverdi der Capella marciana als Maestro vorstand⁵. Ende der 1620er Jahre trat Rigatti in das Priesterseminar des Patriarchen von Venedig ein und erhielt dort im Laufe der 30er Jahre die niederen Weihen. 1637 wurde er zum Diakon geweiht; das Datum seiner Priesterweihe ist unbekannt⁶. Während seiner Priesterausbildung war Rigatti bereits als Komponist tätig: 1634 erschien bei Magni sein *Primo parto de Motetti*, und von 1635 bis 1637 wirkte er als Kapellmeister an der Kathedrale von Udine. Ende der 1630er Jahre hielt er sich wieder in Venedig auf: Ab 1639 wirkte er am Ospedale dei Mendicanti als „maestro d'organo e musica alle figliole“, 1642 unterrichtete er zusätzlich am Ospedale degli Incurabili. Im gleichen Jahr wurde er bei Monsignor Gian Francesco Morosini, dem künftigen Patriarchen von Venedig, als Kaplan angestellt⁷. Als Morosini im Jahr 1645 zusätzlich zu

einer Neuauflage zu erwarten wäre. Vgl. auch Jeffrey G. Kurtzman, *Monteverdi's 'Mass of Thanksgiving' revisited*, in: EM 22 (1994), S. 65–67; zu den weiteren Implikationen des Veröffentlichungsjahres vgl. Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001, Kap. 4, Abschnitt „Titelblätter und Stimmbücher“.

- 4 Die ausführlichste Biographie dieses bislang wenig bekannten Komponisten findet sich bei Jerome Roche, *Giovanni Antonio Rigatti and his Musiche concertate of 1636*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII. Lenno – Como, 28–30 giugno 1991*, Como 1994, S. 139–145. Dort sind auch die dokumentarischen Belege zu Rigattis Lebensdaten aufgeführt.
- 5 Als Chorknabe („zago“) am Markusdom wurde Rigatti allerdings nicht vom Kapellmeister selbst, sondern vom „maestro di coro“ unterrichtet. Dennoch ist davon auszugehen, dass Rigatti regelmäßig unter Monteverdis Leitung in und auch außerhalb von San Marco gesungen hat. Zur Ausbildung der „zaghi“ vgl. Reinmar Emans, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708*, 1. Teil, in: KmJb 65 (1981), S. 60f.
- 6 Diese letzte Weihe dürfte er spätestens 1639 erhalten haben, da im August dieses Jahres ein „pre Antonio di S. Maria Formosa“ (die Gemeinde, der Rigatti angehörte) beim Ospedale dei Mendicanti angestellt wurde (vgl. Roche, wie Anm. 4, S. 140).
- 7 Auf dem Titelblatt seiner *Salmi diversi di Compieta* (Venedig: Vincenti 1646) hebt Rigatti seine Amtswürde als „Maestro di Capella di Monsignor Illustriss. et Reverendiss. Gio. Francesco Morosini Patriarca di Venetia, et Primate della Dalmatia“ dezidiert hervor. Allerdings besaß die Kirche des Patriarchen von Ve-

seinem Bischofsamt das Amt eines Procuratore di San Marco übertragen wurde, folgte Rigatti seinem Dienstherrn an den Markusdom und erhielt dort 1646 ein Amt als Sottocanonico, das er bis zu seinem Tod im Jahr 1648 innehatte.

Rigattis Laufbahn war demgemäß primär kirchlich ausgerichtet; dennoch war er zeit lebens im venezianischen Musikleben als Komponist und Lehrer aktiv und gab im Zeitraum von 1634 bis 1648 acht Sammlungen mit vorwiegend geringstimmig besetzter Kirchenmusik sowie zwei Drucke mit Concertato-Madrigalen und Monodien heraus:

- 1634: *Primo parto de Motetti a 2, 3, 4 voci con alcune Cantilene, con suoi Ripieni a beneplacito*, Venedig: Bartolomeo Magni 1634 (Widmung an „Padre F. Antonio da Padova Priore de' Servi in Capod'Istria“, datiert 25. März 1634; Zweitaufgabe 1640)
- 1636: *Musiche concertate cioè Madrigali a 2, 3, 4 con Basso continuo*, Venedig: Gardano/Magni 1636 (Widmung an die „Convocatione della città d'Udine“, datiert 20. März 1636)
- 1640: *Messa e salmi, parte concertati, a 3, 4, 6, 7, & 8 voci, con due violini, & altri istromenti a beneplacito & parte a 5 a capella*, Venedig: B Bartolomeo Magni 1640 (Widmung an Kaiser Ferdinand III., datiert 1. Oktober 1640)
- 1641: *Musiche diverse a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1641 (Widmung an „Sig. Francesco Pozzo“, datiert 1. Oktober 1641)
- 1643a: *Messa e salmi ariosi a tre voci concertati, & parte con li ripieni a beneplacito*, Venedig: Bartolomeo Magni 2/1643 (Erstauflage mit Veröffentlichungsdatum und Widmung nicht erhalten; Zweitaufgabe 1643 ohne Widmung; dritte Auflage 1657)
- 1643b: *Motetti a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1643 (Widmung nicht erhalten)
- 1646: *Salmi diversi di compieta in diversi generi di canto, a Una, Due, Tre, & Quatro Voci, Parte con Instrumenti, & Parte senza, con tutte le Antiphone dell'Anno, che si cantano nel fine della Compieta*, Venedig: Alessandro Vincenti 1646 (Widmung an „Giovanni Francesco Morosini, Patriarca di Venetia, et Primate della Dalmatia“, datiert 9. Juli 1646)
- 1647a: *Motetti a due e tre voci con una messa breve nel fine*, Venedig: Alessandro Vincenti 1647 (Widmung an „Fra Bernardo Vitte, Protonotario apostolico amministratore della chiesa priorale di San Giovanni Gerosolimitano in Praga“, datiert 9. Dezember 1647)
- 1647b: *Motetti a voce sola per cantare nell'organo, gravicimbalo, tiorba, et altro instrumento, libro secondo*, Venedig: Alessandro Vincenti 1647. (Widmung nicht erhalten)
- 1648: *Messa e salmi a tre voci, con due violini, & quattro parti di ripieno a beneplacito [...], libro secondo*, Venedig: Giacomo Vincenti 1648; Widmung: „Alessandro Galli musico ecc.mo“)

Die Dominanz des Concertato-Stils und der geringstimmigen Besetzung in Rigattis Schaffen erklärt sich sowohl aus seiner Biographie als auch aus den aktuellen musikalischen Strömungen. Dem jungen Priester-Komponisten standen nur in seltenen Fällen größere Ensembles zur Verfügung, sodass er sich primär auf den geringstimmigen Concertato-Stil konzentrierte, der im Venedig der 1630er Jahre ohnehin Kirche und Kammer eroberte⁸. Die *Messa e salmi* von 1640 ist hingegen Rigattis einzige Sammlung, die umfangreiche Concertato-

nedig – im 17. Jahrhundert San Pietro di Castello – zu Rigattis Zeit keine Capella mit professionellen Sängern, sondern lediglich einen Klerikerchor, der die liturgischen Gesänge unter der Leitung des Organisten ausführte (vgl. Roche, wie Anm. 4, S. 141).

⁸ Vgl. dazu Jerome Roche, *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640s*, in: ML 57 (1976), S. 256–267.

Kompositionen für große Vokal- und Instrumentalensembles enthält: Im Extremfall fügt Rigatti dem bis zu achtstimmigen Sängereensemble ein Instrumentalensemble von zwei Violinen und vier Violen bzw. Tromboni hinzu⁹. Andererseits integriert der Komponist auch in diese Sammlung virtuose Solostücke und darüber hinaus Psalmvertonungen „da capella“, sodass er insgesamt eine Bandbreite an Besetzungen und Gattungen bietet, wie sie sich in keiner seiner anderen Veröffentlichungen findet (Tabelle 1 auf der folgenden Seite).

Die Anordnung der Kompositionen entspricht der liturgischen Abfolge: Auf das Messordinarium folgen Vertonungen derjenigen Vesperpsalmen, die im Kirchenjahr am häufigsten gebraucht werden: für Sonntage, für Marienfeste, für Feste von männlichen und weiblichen Heiligen sowie von Märtyrern. Nach dem Vespercanticum *Magnificat* fügt Rigatti noch diejenigen beiden der vier Marianantiphonen hinzu, die wiederum den größten Teil des Kirchenjahrs abdecken¹⁰. Innerhalb dieser Vesperzyklen bietet der Komponist in systematischem Wechsel Alternativvertonungen für große und geringe Besetzungen sowie für ein da-capella-Ensemble ohne Solisten. Dadurch stellt er Vesperzyklen für eine Vielfalt an liturgischen Anlässen und für die unterschiedlichsten musikalischen Kapazitäten der Kirchenkapellen zur Verfügung.

Gerade die Anordnung der Vesperpsalmen gehört jedoch zu den außergewöhnlichsten Merkmalen dieser Sammlung: Rigatti bietet mehrere Vertonungsvarianten eines Psalms in unmittelbarer Abfolge. Üblicherweise enthalten die Vespersammlungen des 17. Jahrhunderts nur eine Version des jeweiligen Psalms; erscheint ein Text in mehrfacher Vertonung, so sind die unterschiedlichen Vesperzyklen meist zusammenhängend angeordnet, entweder nach der liturgischen Ordnung oder aber nach der unterschiedlichen Besetzung, in frühen Sammlungen auch nach wechselnden Modi¹¹. Erscheinen mehrere Vertonungen desselben Psalmtextes jedoch unmittelbar nacheinander, so richtet sich ihre Abfolge in der Regel – wie auch bei Rigatti – nach einer gewissen Schematik im Wechsel der Besetzungen¹².

9 Im Gegensatz zu Monteverdis *Selva morale* sind „ad libitum“-Instrumentalstimmen jeweils ausgeschrieben und auf die verschiedenen Stimmbücher verteilt.

10 Die Marianischen Antiphonen sind zwar ursprünglich nicht Teil der Vesperliturgie; das reformierte Breviarium (1568) empfiehlt jedoch, die vier Antiphonen des Jahreskreises zum Abschluss der Vesper zu singen (vgl. *Breviarium Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. Pii V. Pont. Max. jussu editum*, Venedig 1583). Danach sind die vier Marianischen Antiphonen wie folgt auf das Kirchenjahr verteilt:

<i>Alma redemptoris mater:</i>	Adventszeit bis Purificatio (2. Februar)
<i>Ave Regina caelorum:</i>	Purificatio bis Mittwoch der Karwoche
<i>Regina coeli:</i>	Gründonnerstag bis zum Samstag nach Pfingsten
<i>Salve Regina:</i>	Trinitatis bis zum Ende des Kirchenjahres.

11 So sind die Psalmvertonungen in der Sammlung *Vesperì a otto voci* (1675) des Monteverdi-Nachfolgers Francesco Cavalli nach Zyklen angeordnet, die gerade für den Markusdom von besonderer Bedeutung waren: *Vespero della Beata Vergine Maria* (Marienfeste und Feste weiblicher Heiliger); *Vespero delle Domeniche, et altri Salmi* (hier werden praktisch alle Feste des Kirchenjahres abgedeckt); *Vespero delli Cinque Laudate* (ein Zyklus, der vor allem in Venedig von großer Bedeutung war; vgl. dazu James H. Moore, *The Vespero delli Cinque Laudate and the Role of Salmi Spezzati at St. Mark's*, in: JAMS 34 [1981], S. 249–278). In der Regel werden die Psalmen in den Kirchenmusiksammlungen jedoch ohne besondere Abgrenzung nacheinander aufgeführt, wobei die am häufigsten gebrauchten Psalmen (Sonntagsvesper und Marienfeste) an erster Stelle stehen.

12 Am häufigsten erfolgt dabei der Wechsel zwischen je einer Vertonung „da capella/corrente“ und einer Vertonung „da concerto“. Allerdings kommt Alternativ-Abfolge des gleichen Psalms in unterschiedlicher Besetzung erst seit den 1650er Jahren häufiger vor, etwa in den monumentalen Sammlungen des Sizilianers Bonaventura Rubino, in den Veröffentlichungen von Sisto Reina oder in der Anthologie *Psalmi, tum*

Tabelle 1: Übersicht über Rigattis *Messa e salmi, parte concertati*

Tavola (Inhaltsverzeichnis der Bc-Stimme)	Besetzung (jeweils mit Bc)	Liturgische Funktion
Messa ¹³ : Kyrie Gloria Credo Sanctus Agnus Dei	SSAATTBB, 2VI, 3Vla/Trb	Messordinarium
Sinfonia avanti il Dixit		Vesperpsalmen
Dixit a 8 con 2 Violini & altri Istromenti	SSAATTBB, 2 VI, Vla/Trb, 2Trb	a) männl. Hl./Festtage
Dixit a 5, & due Violini & 4 Viole a beneplacito	SATTB, 2 VI (4 Vla/ Trb)	Ps 109
Confitebor a 6 e doi VI, & 4 Viole à beneplacito	SSATT, 2 VI (4 Vla)	Ps 110
Confitebor a 3 & doi Violini	STB, 2 VI	
Beatus a 5 con Istromenti da Capella	SATTB, 4 Vla/ Trb (Sinfonia)	Ps 111
Beatus a Voce Sola con doi Violini overo à tre Voci & due Violini	T oder SSB/TTB, 2 VI	
Laudate pueri a 5 à Capella. Alla quarta	SATTB	Ps 112
Laudate pueri a 3 con doi Violini	SAB, 2 VI	
Laudate [pueri] a Voce sola con due Violini	S, 2 VI	
Laudate Dominum à 6 con due Violini	SSATTB, 2 VI	Ps 116
In exitu Voce sola con due Violini	T, 2 VI	b) Sonntag Ps 113
Laetatus a 3 con doi Violini	SSB, 2 VI	c) BMV/weibl. Heilige Ps 121
Laetatus a 5 da Capella	SATTB	
Nisi Dominus a 5 a Capella alla quarta	SATTB	Ps 126
Nisi Dominus a 3 & doi Violini	SSB, 2 VI	
Lauda Jerusalem a 5 da Capella	SATTB	Ps 147
Lauda Jerusalem a 3 Voci, & due Violini	TT/SS, 2 VI (+ B)	d) Märtyrer u. a.
Credidi a 5 a Capella	SATTB	Ps 115
Magnificat a 6 con Istromenti	SSATTB, 2 VI, 3 Vla (1 Trb/B)	Canticum (Vesper)
Salve Regina a 6 voci	SSATTB	Marienantiphonen
Ave Regina Caelorum a voce sola con 5 viole	S, 5 Vla	(Vesper, Komplet)

Eine der wenigen Kirchenmusiksammlungen des Seicento, die in ähnlicher Weise wie Rigattis *Messa e salmi* aufgebaut sind, stellt, wie bereits erwähnt, Claudio Monteverdis *Selva morale e spirituale* dar (Tabelle 2 auf der folgenden Seite). Der Aufbau von Monteverdis Publikation ähnelt derjenigen Rigattis in auffälliger Weise: Das Kernstück besteht aus einer Messvertonung und Vesperkompositionen, darüber hinaus fügt Monteverdi noch einen außerliturgischen Rahmen aus geistlichen Madrigalen und Solomotetten hinzu¹⁴. Wie bei Rigatti fällt hier die mehrfache Vertonung einzelner Vesperpsalmen in unmittelbarer Abfolge ins Auge. Aller-

Vesperarum, tum Completarum, item Magnificat, Lamentationes et Miserere mit Werken von João Lourenço Rebello (Rom: Balmonti 1657).

13 Der vollständige Titel lautet: *Messa a 8 Voci & 2 Violini & altri Istromenti. Alla quarta.*

14 Genauere Darstellungen der einzelnen Abteilungen der *Selva morale* in Koldau (wie Anm. 3), Kap. 4.

Tabelle 2: Übersicht über Monteverdis *Selva morale*

Titel	Besetzung (jeweils mit Bc)	Liturg. Funktion/Ordnungsprinzip
O ciechi ciechi Voi ch'ascoltate È questa vita un lampo Spontava il di Chi vol che m'innamori	SSATB, 2 VI SSTTB, 2 VI SSATB ATB ATB, 2 VI	literarische Chronologie (liturgisch frei verwendbar)
Messa a 4 da cappella Gloria a 7 voci Crucifixus Et resurrexit Et iterum concertato Motetto a Voce sola in Basso	SATB SSATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb) ATTB SS/ TT, 2 VI AAB (4 Trb/ Vla) B	Messordinarium
		Vesperpsalmen
		a) Festtage/männliche Heilige
Dixit Primo concertato Dixit Secondo concertato	SSAATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb) SSAATTBB, 2 VI (4 Vla/ Trb)	Ps 109
Confitebor Primo Confitebor Secondo conc. Confitebor Terzo alla francese	ATB, SSATB (rip.) STB, 2 VI SSATB oder S, 4 Vla	Ps 110
Beatus Primo concertato Beatus Secondo	SSATTB, 2 VI (3 Vla/ Trb) SATTB	Ps 111 concertato da capella
Laudate pueri Primo conc. Laudate pueri Secondo	SSTTB, 2 VI SATTB	Ps 112 concertato da capella
Laudate Dom. Primo conc. Laudate Dom. Secondo conc. Laudate Dominum Terzo	SSTTB, SATB, 2 VI (4 Vla/ Trb) SSAATTBB SSAATTBB	Ps 116
		b) Märtyrer/Bekenner
Credidi da capella Memento da capella	SATB, ATTB SATB, ATTB	Ps 115 Ps 131
Sanctorum meritis Primo Sanctorum meritis Secondo Deus tuorum militum Iste Confessor Primo Iste Confessor Secondo Ut queant laxis Deus tuorum militum	S, 2 VI T, 2 VI T, 2 VI T, 2 VI SS, 2 VI SS, 2 VI TTB, 2 VI	Vesperhymnen
		Magnificatvertonungen
Magnificat Primo Magnificat Secondo	SATB, ST, AB/ 2 Vla (4 Vla/Trb) SATB	concertato da capella
Salve Regina Salve Regina Salve Regina	TT TT/SS ATB/SAB	Marienantiphonen Zunahme der Besetzung
Jubilate Laudate Dominum Pianto della Madonna sopra il Lamento dell'Arianna	S S/T S	Motetten/geistl. Monodien (liturgisch frei verwendbar)

dings ist Monteverdis Wechsel von Kompositionsweisen und vokal-instrumentaler Besetzung weniger systematisch als bei Rigatti: Wie bereits der Titel *Selva* impliziert, geht es Monteverdi um die größtmögliche – und keineswegs systematisch geordnete – Vielfalt an Kompositionsweisen, Besetzungen und Gattungen¹⁵.

Mag es sich bei der Ähnlichkeit in Inhalt und Aufbau noch um einen Zufall handeln, so scheint die Widmung beider Sammlungen an Mitglieder der Habsburgerfamilie in Wien eindeutig auf eine aufeinander abgestimmte Veröffentlichung durch den gleichen Verleger zu verweisen. Denn während Monteverdi dem Hause Habsburg zeitlebens als Komponist verbunden war, hat sich keinerlei Hinweis darauf erhalten, dass Rigatti je Kontakte zum Wiener Kaiserhof pflegte. Möglicherweise veranlasste ihn der Verleger Magni dazu, eine repräsentative Sammlung mit liturgischer Musik im aktuellen Concertato-Stil zusammenzustellen und sie dem Wiener Kaiser zu widmen: Bei Magni erschienen um 1640 mehrere umfangreiche Drucke mit großbesetzter Vespermusik, die allesamt hohen Persönlichkeiten des österreichischen Adels gewidmet sind und teilweise sogar in der ausgefallenen Titelwahl übereinstimmen¹⁶. Offenbar hoffte Magni, sich nach dem drastischen Einschnitt der Pestjahre 1630/31 mit dieser repräsentativen Serie an Concertato-Musik seine frühere Stellung als renommierter Musikverleger zurückzuerobern und gleichzeitig die Kontakte zu den habsburgischen Mäzenen zu festigen.

Allerdings zeichnet sich eine Wiener Ausrichtung nicht nur in der Widmung von Monteverdis und Rigattis Kirchenmusiksammlungen ab. Auch in musikalischer Hinsicht entsprechen die darin enthaltenen Werke durchaus den Vorlieben des Kaiserhofes. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts richtete sich Musik dort fast gänzlich nach der venezianischen Schule, wie sie vor allem durch Giovanni Gabrieli geprägt worden war¹⁷. So zeugt die Musik der kaiserlichen Kapellmeister Giovanni Valentini und Giovanni Priuli – bezeichnenderweise beides Venezianer – von der Wiener Vorliebe für massiven, mehrchörigen Klang, aber auch für die Intensität geringstimmiger Concertato-Motetten auf Texte der Marien- und Jesusminne. Tatsächlich entsprechen die beiden Hauptkategorien in Rigattis Sammlung diesen Vorlieben: Seine großbesetzten Kompositionen – wenn auch nicht explizit mehrchörig kom-

15 Seit dem späten 16. Jahrhundert steht der Titel „Selva“ oder „Silva“ für enzyklopädische Sammlungen mit allumfassendem, summierendem Charakter. So liest sich der ausführliche Titel von Orazio Vecchis *Selva di varia ricreatione* wie eine Aufzählung aller nur denkbaren weltlichen Vokalgattungen seiner Zeit: *Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varii soggetti, a 3. a 4 a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. et a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli arie justiniane, canzonette, fantasie serenate, dialoghi, un lotto amoroso; con una battaglia a dieci nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli, et alle canzonette* (1590). Hieronymus Lauretus dagegen verbindet in seiner *Sylva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae* (Barcelona 1570) den Aspekt der vielfältigen, kaum zu systematisierenden Fülle mit der betont didaktischen Absicht, eine all-gemeingültige und verbindliche allegorische Auslegung von Bibelstellen zu präsentieren. In der *Praefatio* heißt es: „Quoniam autem in tanta multitudine tumultuariè collecta ordo servari non potuit, nisi alphabeticus, meritò Sylva nomen indidimus libro. Ut enim in sylva arbores spontè nascentes nullum servant ordinem, nec in quincuncem [!] sunt distributae, permistaque sint diversorum generum plantae, passimque modò ejusdem generis, modò diversi occurrunt [...]“. Zitiert nach dem Reprint der 10. Ausgabe Köln 1680, hrsg. und mit einer Einleitung von Friedrich Ohly, München 1971.

16 Zu nennen wäre neben den Sammlungen Rigattis und Monteverdis die *Selva Spirituale Armonica* von Paolo Zasa (1640), die ebenfalls eine Vielfalt an liturgisch-musikalischen Gattungen, Besetzungen und Kompositionsweisen enthält und gleichermaßen einem Mitglied des führenden österreichischen Adels gewidmet ist.

17 Vgl. dazu Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995.

poniert – sind auf beeindruckende Klangfülle hin angelegt, während die geringstimmigen Vertonungen zeigen, dass Rigattis eigentliche Stärke in der affektreichen melodischen Gestaltung einer Solostimme lag. Der Verleger Magni könnte ihn durchaus dazu ermuntert haben, die *Messa e salmi* gezielt auf die Vorlieben des Wiener Kaiserhofes hin auszurichten. Andererseits ist ebenso vorstellbar, dass Rigatti diese Sammlung gewissermaßen als Bewerbungsmappe zusammenstellte, in der Hoffnung, in Wien eine lukrative Stelle zu erhalten. In dieser Hinsicht fällt das letzte Stück der Sammlung besonders ins Auge: Das *Ave Regina Caelorum a voce sola con 5 viole*, bereits in seiner Besetzung einzigartig innerhalb der Sammlung und höchst ungewöhnlich für das italienische Repertoire um 1640¹⁸, ist ausdrücklich „Alla Sacra Cesarea Maestà dell’Imperatrice Maria d’Austria, &c.“ gewidmet. Steht Rigatti und nicht der Verleger Magni hinter der Widmung, so könnte sie auf eine bestehende Verbindung oder aber auf Rigattis Hoffnung hinweisen, eine Stelle am Wiener Hof zu erlangen¹⁹.

Die Verbindungen, die zwischen Monteverdis *Selva morale* und dem Wiener Kaiserhof bestehen, sind erheblich vielfältiger. Offenbar orientierte sich Monteverdi bei der Zusammenstellung dieser außergewöhnlichen Sammlung an den spezifischen kirchenmusikalischen Bedürfnissen der Widmungsträgerin Kaiserin Eleonora Gonzaga, deren Kindheit Monteverdi als Hofkapellmeister des Herzogs Vincenzo Gonzaga musikalisch begleitet hatte: Sowohl die *Messa a quattro* als auch der liturgische Schwerpunkt der *Selva morale* auf geringere Kirchenfeste entsprechen den privaten geistlichen Bedürfnissen der in religiöser Hinsicht höchst aktiven Kaiserin²⁰. Darüber hinaus stimmen die fünf *madrigali spirituali*, mit denen Monteverdi seine

- 18 In der italienischen Kirchenmusik der 1630er und 40er Jahre kommt eine Instrumentalbesetzung, die über die „doi violini“ mit Continuo hinausgeht, so gut wie gar nicht vor. Auffälligerweise findet sich ausgerechnet in dem Schaffen von Rigattis venezianischem Kollegen Giovanni Rovetta ein *Salve Regina* für Solo-Alt, zwei Violinen und drei Violen, d. h. für ein fünfstimmiges Streicherensemble wie bei Rigatti. Rovetta veröffentlichte seine Komposition im Jahr 1647; man müsste das Gesamtrepertoire an Marien-antiphonen des Seicento untersuchen, um festzustellen, ob eine Besetzung für Solostimme mit Violensensemble charakteristisch für diese spezielle liturgische Gattung ist.
- 19 Auch hierin ließe sich eine Parallele zu Monteverdis *Selva morale* ziehen: Monteverdi schließt ebenfalls mit einem Solostück für Sopran, das in besonderer Beziehung zur Widmungsträgerin Eleonora Gonzaga steht (vgl. unten).
- 20 Eleonora Gonzaga richtete nach dem Tod ihres Ehemannes, Kaiser Ferdinand II., ihre eigene Kapelle ein, wo sie die Kirchenfeste geringeren Ranges privat beging. Die Messe wurde dabei von den Jesuitenpatres – also nicht von professionellen Musikern – gesungen, denen der schlechte Stil von Monteverdis *Messa a quattro* entgegengeworfen sein dürfte. Ebenso könnte der Stil der großbesetzten Concertato-Werke in der *Selva morale* dem Wiener Geschmack entsprochen haben: Margaret Mabbett zeigt auf, dass Monteverdis Madrigale des *Libro ottavo* (Kaiser Ferdinand III. gewidmet und drei Jahre vor der *Selva morale* veröffentlicht) einem spezifisch „Wiener“ Madrigalstil entsprechen, dessen wesentliche Merkmale sich ebenso in den Concertato-Psalmen der *Selva* finden: vielfältig wechselnde Kombinationen von Vokal- und Instrumentalensemble innerhalb eines Werkes, ostinate Bassmuster, strophische und ritornellhafte Strukturierung, lange Abschnitte im Dreiertakt und die häufige Kombination eines Violinduett mit einem Violensensemble. Vgl. Margaret Mabbett, *Madrigalists at the Viennese Court and Monteverdi’s Madrigali guerrieri, et amorosi*, in: Silke Leopold u. a. (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel 1998, S. 291–310. Allerdings sind solche stilistischen Merkmale nicht überzubewerten, da eben diese Aspekte auch für die Entwicklung der venezianischen Concertato-Musik in den 1630er Jahren charakteristisch sind (vgl. Roche, wie Anm. 9, *passim*). – Auch in liturgischer Hinsicht scheint die *Selva morale* durchaus für die privaten Gottesdienste der Kaiserin geeignet: Die Vesperpsalmen, die Monteverdi in seine Sammlung aufgenommen hat, eignen sich für die Liturgie an gewöhnlichen Sonntagen und an Festen männlicher Heiliger, Märtyrer und Bekenner. Die nötigen Psalmen für Marienfeste und Hochfeste des Kirchenjahres – die man in Venedig wie am Wiener Kaiserhof mit repräsentativem Prunk beging – sind hingegen in der *Selva morale* nicht enthalten.

ansonsten primär liturgische Sammlung eröffnet, genau mit dem literarischen Geschmack am Kaiserhof überein, der speziell in den 1630er und 40er Jahren stark von der italienischen geistlichen Dichtung und dem – in den Madrigalen allgegenwärtigen – Konzept der Vanitas vanitatum beeinflusst war²¹. Auch der *Pianto della Madonna*, mit dem Monteverdi seine Sammlung beschließt, stellt eine mehrfache Verbindung zur Kaiserin her: Monteverdi komponierte das Original dieser lateinischen Kontrafaktur, den *Lamento d'Arianna*, zur Hochzeit von Eleonoras Bruder Francesco Gonzaga im Jahr 1608, als die Prinzessin noch am Hof von Mantua weilte und an dessen kulturellen Ereignissen lebhaften Anteil nahm²². Möglicherweise wurde dieser *Lamento* später auf Eleonora Gonzagas Initiative hin in einer italienischen geistlichen Version als *Lamento della Maddalena* in Wien aufgeführt, und zwar durch die Mantuaner Schauspielertruppe *I Fedeli*, welche die Kaiserin aus ihrer Heimatstadt an den Kaiserhof rief²³. Doch auch die lateinische Kontrafaktur, die Monteverdi in die *Selva morale* aufgenommen hatte, könnte in den Wiener Mysterien-Andachten Verwendung gefunden haben, die Eleonora Gonzaga in den 1630er Jahren in der Augustinerkirche begründete²⁴.

Demgemäß lassen Monteverdis und Rigattis Sammlungen durchaus eine Ausrichtung an den Vorlieben des Wiener Kaiserhofes erkennen. Allerdings weist die allgemeine Eignung beider Sammlungen für die katholische Liturgie und für die musikalischen Kapazitäten an

- 21 Seit den 1620er Jahren wurden der künftige Kaiser Ferdinand III. und sein Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm für ihre italienische geistliche Dichtung bekannt. Der thematische Schwerpunkt von Monteverdis *madrigali spirituali*, das Konzept der Vanitas vanitatum, entspricht dabei nicht nur dem geistlichen Klima am Kaiserhof, sondern spiegelt auch die Spiritualität des Hofes von Mantua, der Heimat der Kaiserin Eleonora Gonzaga. Vgl. Theophil Antonicek, *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.*, Wien 1990 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 42) und Robert Kendrick, *Monteverdi modello o deviazione? Strutture salmodiche della „Selva morale*, in: Paola Besutti u. a. (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993*, Florenz 1998 (= Accademia Nazionale Virgiliana Di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea 5), S. 49.
- 22 Vgl. dazu Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. 1, Mailand u. a. 1904, Reprint Hildesheim 1969, S. 92 und 94.
- 23 Die von Giovanni Battista Andreini geleitete Truppe führte 1629 in Wien die Rappresentazione sacra *La Maddalena* auf; Monteverdi hatte sich bereits 1617 durch die Komposition des Prologs *Su le penne de' venti* an einer Mantuaner Aufführung dieser Rappresentazione beteiligt. Andreini betont in seinem Vorwort zum gedruckten Libretto (Wien 1629), er habe das Stück bearbeitet, damit Lucia Rubini, die Darstellerin der Maddalena, den „Pianto di così gran Convertita“ darstellen („rappresentar“) möge. Vgl. Steven Saunders, *New Light on the Genesis of Monteverdi's Eighth Book of Madrigals*, in: ML 77 (1996), S. 191, Anm. 43. Tatsächlich existieren zwei italienische Kontrafakturen von Monteverdis berühmten *Lamento*, die jeweils den Titel *Lamento della Maddalena* tragen. Sie finden sich in einer römischen und in einer neapolitanischen Handschrift, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren sind (vgl. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin 1991 [= Biblioteca di cultura musicale: Storia della Musica 5], S. 226) und heute in Bologna aufbewahrt werden: *Lamento della Madalena* (anon.), I-Bc, Q43, fol. 80^r–84^r und *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna*, I-Bu, 646.VI, fol. 42^v–47^r. Es ist möglich, dass eine dieser Versionen von Andreini stammt und über Mantua nach Rom bzw. Neapel gelangt ist. (Eine Edition beider Kontrafakturen im Carus-Verlag Stuttgart wird vorbereitet; vgl. auch Linda Maria Koldau, *Il lamento d'Arianna e le sue contraffazioni*, in: RIDM 37 [2002], im Druck.)
- 24 Aus dem Repertoire für diese Andachten sind zwar nur die späteren Motetten von Johann Joseph Fux und Johann Georg Reinhardt bekannt, die mit Monteverdis dramatischem Rezitativ wenig gemeinsam haben. Allerdings fällt auf, dass diese Motetten ungewöhnlich viele rezitativische Partien enthalten und in ihrer Kleingliedrigkeit zuweilen wie „dramatische“ Szenen erscheinen; vgl. Gabriele Krombach, *Die Musik zu den Mysterien-Andachten in der Wiener Augustiner-Kirche*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), S. 206. Als Klagegedicht der Gottesmutter passt der rezitativische *Pianto della Madonna* darum durchaus in den Rahmen dieser Andachten, in deren Mittelpunkt die Jungfrau Maria stand.

größeren Kirchen darauf hin, dass beide Komponisten ebenso wie ihr Verleger wohl darauf bedacht waren, mit diesen Drucken die allgemeinen liturgischen und musikalischen Bedürfnisse katholischer Kirchenkapellen zu befriedigen.

2. Die Entwicklung des Concertato in den 1630er Jahren: Rigattis musikalische Sprache

Trotz der zahlreichen Überstimmungen zwischen Rigattis und Monteverdis Kirchenmusiksammlungen zeigen sich gerade in der Gestaltung der Concertato-Werke subtile, aber wesentliche Unterschiede in der musikalischen Sprache der beiden Komponisten. Obwohl sie ähnliche Techniken in der Strukturierung, der Vertonungsweise von Wortbildern identischer Texte und der Gestaltung von Melodik und Harmonik einsetzen, lassen mehrere Aspekte von Rigattis Stil erkennen, dass sich die jüngste kompositorische Entwicklung in seinen Werken deutlicher manifestiert als bei Monteverdi.

Ein zentrales Merkmal der kompositorischen Entwicklung im Seicento lässt sich unter dem Begriff der Instrumentalität subsumieren. Bereits in Claudio Monteverdis venezianischen Werken zeichnet sich die Tendenz zu einer zunehmenden instrumentalen Durchdringung des musikalischen Satzes ab. Obwohl seine weltlichen und geistlichen Werke in jedem Detail auf den Text und somit auf den Affekt bezogen sind, bleibt seine Kompositionsweise stets in einen musikalisch autonomen Sinnzusammenhang eingebunden, der sich auf mehreren Ebenen manifestiert. Die Gestaltung der melodischen Phrasen, das ebenbürtige Verhältnis und oft verspielt anmutende Konzertieren zwischen Vokalstimmen und Instrumenten und die übergreifende Ebene der Formgebung lassen eine verstärkt instrumentale Konzeption erkennen. Als Affektträger zwar noch immer Grundlage, bestimmt der Text nun nicht mehr die Gestaltung des musikalischen Details: Gesangs- und Instrumentalstimmen sind in den Hymnen der *Selva morale* austauschbar, und in den Psalmen werden Verse frei umgestellt und wiederholt, um eine symmetrische Gesamtanlage der Musik zu ermöglichen²⁵.

Diese Tendenz zur instrumentalen Durchdringung nimmt bei Monteverdis jüngeren Kollegen weiter zu. So wird bei Rigatti deutlich, wie die Textdeklamation durch das Wechselspiel und die sequenzierende Verknüpfung kleinster melodischer Fragmente einen zunehmend instrumentalen, spielerischen Charakter annimmt. In seinen Psalmvertonungen für Solostimme und Violinduett passt sich die vokale Deklamation gänzlich den virtuosen Instrumentalfigurationen an; auch die Melodiegestaltung seiner mehrstimmigen Concertato-Psalmen ist mit der Sequenzierung von kleinen Motiven, überwiegend in regelmäßiger rhythmischer Gruppierung, von ausgeprägt instrumentaler Natur (Beispiel 1)²⁶.

25 Vgl. die ausführliche Darstellung von 13 Beispielen in Koldau (wie Anm. 3), Teil III: Die Musik (vor allem Kap. 11).

26 Selbst die rezitativische Gestaltung von Solo-Abschnitten in Rigattis geringstimmigen Werken von 1643 und 1648 nimmt durch die unveränderte Wiederholung der jeweiligen Phrase in einer anderen Stimme einen schematischen Charakter an und verliert durch die Unterlegung mit neuem Text ihre Sprachgebundenheit. Im *Credo* von 1643 etwa dient die rasche, rezitativische Deklamation und die Unterlegung der gleichen musikalischen Passagen mit neuem Text der Konzentrierung der textreichen *Credo*-Vertonung, die auf Grund der begrenzten Variationsmöglichkeit in der geringstimmigen Besetzung notwendig wird.

Beispiel 1: Rigatti, *Beatus a 5 con Istromenti da capella*, T. 138–143 (ohne colla-parte-Instrumente)

The image shows a musical score for six voices (C, A, T1, T2, B, Bc) and instrumental accompaniment. The score is for the piece 'Beatus a 5 con Istromenti da capella' by Giovanni Antonio Rigatti, measures 138-143. The lyrics are Latin: 'saecula sae-cu-lo - rum. A - - - - - men. Et in sae-cula sae-cu-lo - rum. A - - - - - men. Et in saecula saecu - lo - - - - rum. A - - - - - men. A - - - - - men. A - - - - - men. Et in saecula saecu-lo - rum. A - - - - - men.' The instrumental parts (T1, T2, B, Bc) provide a rhythmic and harmonic accompaniment to the vocal lines.

Besonders deutlich zeichnet sich die Durchsetzung instrumentaler Spielfiguren in den vokalen Koloraturen ab. Während bei Monteverdi die pathetischen „Gloria“-Rufe und „Alleluja“-Koloraturen noch aus der Tradition improvisierter Passaggi stammen, fassen seine jüngeren Kollegen diese freien Verzierungen zunehmend in regelmäßigen, meist sequenzierenden Gruppierungen zusammen, die den Charakter instrumentaler Spielfiguren annehmen. Häufig lockert sich der Textbezug dieser ausgedehnten Koloraturen so weit, dass die Auszierungen keineswegs mehr allein auf den charakteristischen „Schlüsselwörtern“ (z. B. „gloria“, „caelo“, „laudate“) erfolgen, sondern ebenso auch auf neutralen Wörtern wie „ejus“, „de“ oder „et“²⁷. In Rigattis *Messa e salmi* finden sich vor allem in den Solo-Psalmen Beispiele für derart instrumental geprägte Koloraturen, ebenso in solistischen Passagen innerhalb der großbesetzten Concertato-Werke²⁸.

Auch auf der nächsthöheren Ebene, der Interaktion der einzelnen Stimmen, nimmt die Verschmelzung von vokalen und instrumentalen Bestandteilen zu. Seit den 1620er Jahren häuft sich in den italienischen Kirchenmusiksammlungen mit Kompositionen „da concerto“

27 Beispiele sind bei Koldau (wie Anm. 3), Kap. 12 aufgeführt. Virtuose Auszierungen auf augenscheinlich neutralen Wörtern finden sich auch bei Monteverdi, hier aber im Kontext des „recitativo espressivo“, d. h. einem ausgeprägt theatralischen Stil, in dem überbordende Koloraturen üblich sind. Vgl. die Hinweise auf Giovanni Battista Donis *Compendio del trattato de' generi e de' modi* (Rom 1635, S. 101) sowie *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica* (Rom 1640, S. 60–62) bei Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: F. Alberto Gallo u. a. (Hrsg.), *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 302 f. Monteverdis Koloraturen entsprechen in diesem Fall den charakteristischen Passaggi, wie sie im frühen Seicento auch für Psalmen veröffentlicht wurden, und besitzen nicht den ebenmäßig-instrumentalen Charakter der späteren Auszierungen.

28 Noch weitaus freigiebiger setzt Rigatti seine Virtuosität in den Solo-Motetten von 1643 und 1647 ein, deren Texte in der Regel affektintensiver sind als die Psalmen. Vgl. beispielsweise die Solo-Motetten *Consolamini, popule meus* (Koloraturen auf „Domini“, „exaltavit“, „vivam“, „narrabo“, „alleluja“), *O stella caeli* (Koloraturen auf „caeli“, „sponsa“, „celebrent“, „concedas“, „detur“, „Amen“) oder *Salve regina imperatrix* (Koloraturen auf „imperatrix“, „mare“, „bonitatis“, „laudat“, „gloriam“, „triumphemus“) aus der Sammlung von 1643.

das Wechselspiel zwischen Vokalsolisten und Instrumenten bzw. Basso continuo²⁹. Während sich in den Werken der älteren Generation die zunehmende Instrumentalität in der Regel textlich begründen lässt³⁰, rückt das instrumentale Idiom im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer weiter in den Vordergrund. In Rigattis Concertato-Werken erscheinen die Streicher innerhalb des instrumental-vokalen Verbandes gänzlich autonom. So gibt das Violinduett in der Kombination mit Solostimmen häufig die Soggetti vor oder unterlegt die Gesangslinie mit einem eigenständigen Instrumentalsatz; in den Solo-Psalmen mit Violinduett erscheinen die Violinen dabei als vollkommen gleichberechtigte Concertato-Partner der virtuosen, instrumental konzipierten Gesangsstimme (Beispiel 2).

Beispiel 2: Rigatti, *Beatus a Voce Solo*, T. 1–13

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows the Tenor voice line with the lyrics "Be-a-tus vir-". The second system (measures 5-8) continues the Tenor line with "qui ti-met, qui ti-met, qui ti-met Do-mi-num." The third system (measures 9-13) shows the Tenor line with "In man-da-tis-e jus vo-let ni-mis." The instrumental parts (Violino 1, Violino 2, and Basso per l'organo) provide a complex, rhythmic accompaniment throughout.

29 Bereits in Alessandro Grandis Motetten und Psalmvertonungen lässt sich die allmähliche Emanzipation der Instrumente geradlinig verfolgen, von ihrer anfangs vollkommenen Anpassung an den vokalen Satz bis hin zur Ausprägung eines spezifisch instrumentalen Idioms, das schließlich die Faktur der Gesangsstimmen beeinflusst. Vgl. Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, 2 Bde., Diss. phil. (masch.) Würzburg 1973, Bd. 1, S. 209–217, 244–246 und 251.

30 Zu Rigattis älterem Kollegen Alessandro Grandi vgl. in dieser Hinsicht Seelkopf ebd., Bd. 1, S. 237 f., zu Monteverdi Koldau (wie Anm. 3), Teil III: Die Musik sowie Kap. 12.

Ihre deutlichste Ausprägung erfährt die instrumentale Durchdringung des musikalischen Satzes in der formalen Anlage. Durch den versweisen Besetzungswechsel in den Concertato-Kompositionen nimmt die Abfolge der einzelnen Kompositionsabschnitte einen zunehmend schablonenhaften Charakter an, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur mehrsätzigen Anlage der großen Psalmkonzerte führt. In den großbesetzten Concertato-Vertonungen von Rigattis *Messa e salmi* wird dabei deutlich, dass der Komponist im Umgang mit kleineren Besetzungen versierter ist: In seiner achttimmigen *Messa* und den großbesetzten Psalmen beschränkt Rigatti sich vorwiegend auf den Wechsel verschiedener Duette und Trios, die sich primär an seine Satztechnik des geringstimmigen Concertato anlehnen. Nur gelegentlich schafft er einen dichteren Satz, indem er einzelne Textfragmente abspaltert und sie in verschiedenen Solo- und Duettkombinationen einander gegenüberstellt, um sie dann durch imitatorische Verdichtung ins vollstimmige Tutti zu führen (Beispiel 3 auf den beiden folgenden Seiten).

Als charakteristische Begleiterscheinung der Vereinfachung und Schematisierung der musikalischen Form fällt die zunehmende Vereinfachung der Harmonik auf. Während Monteverdi und die Komponisten aus der Generation vor Rigatti – etwa Alessandro Grandi und Giovanni Rovetta – in ihrer geistlichen Concertato-Musik noch ein recht weites Spektrum an Klangverbindungen und Kadenzten einsetzen und die Harmonik als Mittel effektvoller Kontraste oder Steigerungen nutzen, lassen die Concertato-Werke von jüngeren Komponisten wie Rigatti, Francesco Cavalli, Maurizio Cazzati, Bonaventura Rubino und Johann Rosenmüller eine deutliche Reduktion des harmonischen Spektrums erkennen. Über weite Strecken wechseln in ihren ausgedehnten Kompositionen nur wenige Klänge, die in der Regel im Quintverhältnis stehen; unmittelbare harmonische Kontraste kommen dagegen kaum noch vor. So wechseln die tonartlichen Flächen in Rigattis *Dixit primo* (1640) über 430 Takte fast ausschließlich zwischen a-Moll und E-Dur³¹; eine ähnliche harmonische Monotonie findet sich in den Sätzen der *Messa*, während die harmonische Uniformität der Ostinato-Psalmen (vgl. unten) bereits in ihrer Satzstruktur angelegt ist.

Die V-I-Kadenz wird dabei zur Norm. Während sich diese Tendenz auch in Monteverdis venezianischen Kompositionen abzeichnet, findet sich dort doch noch ein breiteres Spektrum an Kadenzierungen, die oft auch mit dem textlichen Affekt verbunden sind³². Rigatti setzt dagegen nur äußerst selten andere Kadenzierungen als die V-I-Kadenz ein; charakteristischerweise kommen sie eher in den Kompositionen „da capella“ vor als in den Concertato-Werken: Der stärker polyphon geprägte Satz beeinflusst auch die Harmonik. Wie in den Werken Monteverdis und anderer Zeitgenossen scheint Rigatti diese auffälligen Kadenzierungen in Verbindung mit bestimmten Aussagegehalten bzw. als Mittel einer musikalischen Signalwirkung einzusetzen. So endet im *Laetatus a 5 da capella* der illustrierend-statische Abschnitt „stan-

31 „Moll“ und „Dur“ stehen hier allein als Kürzel für Akkorde mit großer bzw. kleiner Terz; das spätere Dur-Moll-System ist damit keinesfalls gemeint.

32 Vor dem Hintergrund der V-I-Kadenz als Normalfall erhält dabei jede andere Art der Kadenzierung einen dezidierten Aussagegehalt: Die geschwächte Schlusswirkung der II-I-Kadenz und der „cadenza fuggita“ scheint besonders auffällig und als musikalische Hervorhebung bestimmter textlicher Topoi (z. B. „peribit“ oder als „auskomponiertes Komma“ in einer zusammenhängenden Aussage, die nach der Kadenz fortgesetzt wird); ebenso verstärkt sich der fragend-offene Charakter der mi-Kadenz, während die abschließende Kadenzierung IV-I als spezifischer Topos der geistlichen Musik erscheint, der die *solemnitas* des abschließenden „Amen“ steigert.

Beispiel 3 (Forts.)

140

ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
glo - ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.
ri - am, glo - ri - am tu - am.

neut mit dem Wort „Jerusalem“ anhebt, jetzt aber lebhaftere Bewegung im polyphon aufgelockerten Satz vermittelt, was wiederum dem „szenischen“ Wechsel im Psalm entspricht³⁴.

Auch die Klangfolge IV-I ist zu derartigen „Spezial-Kadenzen“ zu zählen. In der italienischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts beschließt diese Klangfolge häufig die Gesamtkom-

34 Psalm 121 beginnt mit einer subjektiv geprägten Schilderung der Freude, die der Pilger bei der Wallfahrt nach Jerusalem empfindet. Auf das erinnernde „stantes erant pedes nostri“ in Vers 2 erfolgt ein Wechsel zur deskriptiven Anrede Jerusalems, in der – gemäß der patristischen Exegese – die Vorfreude auf das himmlische Jerusalem hervorbricht. – Die Orientierung an den patristischen Schriften ist auch für das Seicento noch angemessen, da sich die Auslegung der Psalmen in dieser Zeit im wesentlichen an die Kirchenväter anlehnte (Frau Prof. Anna Burlini Calapaj sei für diesen Hinweis gedankt). Zur patristischen Exegese von Psalm 121 vgl. D. Eligius Dekkers O.S.B. u. a. (Hrsg.), *Sancti Aurelii Augustini Enarrationes in Psalmos*, 3 Bde., Turnhout 1956 (= Corpus Christianorum Series Latina 38–40), Bd. 2, S. 1801–1814 sowie M. Adriaen (Hrsg.), *Magni Aurelii Cassiodori Expositio Psalmorum*, 2 Bde., Turnhout 1958 (= Corpus Christianorum Series Latina 97–98), Bd. 2, S. 1149–1155.

position, und zwar keineswegs nur bei „da capella“-Werken, sondern gerade auch als bestätigendes „Amen“ in umfangreichen und abwechslungsreich gestalteten Concertato-Kompositionen. Diese Art der Endung findet sich auch sehr häufig in der *Messa e salmi*, bevorzugt als homophon-bekräftigendes Tutti, dem bereits ein mit einer V-I-Kadenz unterlegtes „Amen“ vorausgegangen ist³⁵.

Ansonsten verwendet Rigatti in den Werken der *Messa e salmi* jedoch fast ausschließlich V-I-Kadenz. In Verbindung mit der harmonischen Vereinfachung wird dadurch die Herausbildung der Dur-Moll-Tonalität gefördert, die sich in der italienischen Concertato-Musik bereits ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts abzeichnet.

Ein weiteres – spezifisch instrumental geprägtes – Charakteristikum, das sowohl die Harmonik als auch die übergreifende formale Gestaltung betrifft, ist die Verwendung ostinater Kurzformeln, die sich bei Rigatti geradezu häufen. Während in der italienischen Concertato-Musik der „gehende Bass“ in regelmäßiger Viertel-Bewegung bereits ab den 1620er Jahren vermehrt auftritt, wird die Verwendung von Kurzostinati zu einer Modeerscheinung der 30er und 40er Jahre. Der kompositorische Vorteil dieser Formeln, die im Extremfall nur zwei Töne umfassen, ist ihre starke Identität stiftende Wirkung: Ihre Kürze und die ständige Wiederholung garantieren einen sofortigen Wiedererkennungseffekt; hinzu kommt der charakteristische affektive Gehalt, der den meisten dieser Kurzostinati innewohnt³⁶. Durch diese affektive Ausprägung und durch ihre starke harmonische Zugkraft – in der Regel wiederum V-I-Kadenz, die mit dem Ostinatomuster ständig wiederholt werden – verleihen diese Kurzformeln größeren Abschnitten oder einer ganzen Komposition strukturellen wie auch affektiven Zusammenhang. Monteverdi, der mit seiner Ciaccona *Zefiro torna* (veröffentlicht 1632) als einer der Pioniere in der Komposition eines ganzen Werks über einer einzigen Bassformel erscheint, geht in seinen späteren Sammlungen relativ sparsam mit diesem Kompositionsmitel um. Bei den Komponisten der jüngeren Generation, allen voran Rigatti, Cazzati und Tarquinio Merula, gehört die Verwendung dieser instrumentalen Bassformeln dagegen zu den beliebtesten Techniken. In Rigattis *Messa e salmi* von 1640 bauen vier umfangreiche Psalmen auf Kurzostinati auf³⁷, und in vielen weiteren Werken sind zumindest einzelne Abschnitte über ostinaten Kurzformeln komponiert³⁸. Weitere Beispiele finden sich in sämtlichen seiner Publikationen, sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Bereich. Bezeichnend für die

35 So im *Dixit a 5*, *Beatus a 5 con Istromenti da Capella*, *Laetatus a 5 da Capella*, *Laudate [pueri] a Voce sola con due Violini*, *Nisi Dominus a 5 a Capella alla quarta* und dem *Magnificat a 6 con Istromenti*. Besonders auffällig ist dieser kadenziale Zusatz, wenn er dezidiert von einem vorangehenden Ostinato abgesetzt wird, das der gesamten Komposition unterliegt (so im *Confitebor a 3 & doi Violini* und im *Nisi Dominus a 3 & doi Violini*). Bis auf das *Sanctus* enden auch alle Sätze der *Messa* mit einer IV-I-Kadenz.

36 So wird der absteigende Tetrachord mit kleiner Terz weit über das 17. Jahrhundert hinaus als Lamentobass eingesetzt (vgl. Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: MQ 65 [1979], S. 346–359). Die gleiche Kurzformel mit großer Terz wird mit Vorliebe sinnlichen Texten unterlegt (vgl. die unten angeführten Beispiele bei Rigatti); der Tanzbass der Ciaccona wird zum musikalischen Sinnbild für Freude und Jubel (Beispiele sind bei Koldau, wie Anm. 3, angegeben).

37 *Confitebor a 3 & doi Violini*, *Beatus a Voce Sola* (Alternativversion mit identischem Basso continuo und Violinpart: *Beatus a tre voci & due Violini*), *Nisi Dominus a 3 & doi violini* und *Laudate [pueri] a Voce sola*.

38 So gestaltet Rigatti ausgerechnet im *Laetatus a 5 da capella* den Beginn der Doxologie als Tenor-Duett über dem Tetrachord-Ostinato – neben dem *Beatus a 5 con Istromenti da Capella* ist dies ein weiteres Beispiel dafür, dass die Bezeichnung „da capella“ bei Rigatti ebensowenig wie bei seinen Kollegen pauschal für eine rein vokale Kompositionsweise im polyphonen Stil steht. Vielmehr findet sich in diesen Werken eine Mischung bzw. eine Alternation von konzertanter und imitatorisch-polyphoner Kompositionsweise.

kompositorische Entwicklung der 1630er und 40er Jahre ist hierbei wiederum die Verlagerung von einer primär text- und affektgeprägten Konzeption hin zu einer größeren musikalischen Autonomie. Bei Monteverdi sind die Kurzostinati stets eng mit dem jeweiligen textlichen Concerto oder – in seinen weltlichen Werken – mit der dramatischen Situation verbunden³⁹, Rigatti und die Komponisten seiner Generation hingegen setzen ostinate Bassmuster zunehmend als primär konstruktive Technik ein, die nicht notwendigerweise von einem textlichen bzw. affektiven Auslöser abhängt⁴⁰.

So lassen sich bei Rigatti einzelne Ostinato-Abschnitte innerhalb eines größeren, nicht-ostinaten Zusammenhangs als Reflektion eines allgemeinen Affektes interpretieren, der nicht – wie bei Monteverdi – unmittelbar mit einem auslösenden Wort zusammenhängt, sondern das Gepräge des gesamten Textabschnitts wiedergibt. Den absteigenden Tetrachord mit großer Terz etwa setzt Rigatti in seinen Werken dort ein, wo eine Atmosphäre inniger Anbetung evoziert wird⁴¹. Das rhythmische Ostinato des gehenden Basses erscheint dagegen als Ausdruck von lebhafter Freude und Zuversicht⁴², während der chromatische Oktavabstieg Klage repräsentiert⁴³.

Wenn Rigatti jedoch ein ostinates Bassmuster zum Fundament einer gesamten Vertonung macht, gibt er ihm in der Regel den Charakter eines überwiegend neutralen, konstruktiven Prinzips. Vier Psalmvertonungen in *Messa e salmi* sind über einem wiederkehrenden Bassmuster komponiert⁴⁴. Das bemerkenswerteste Beispiel ist dabei das *Nisi Dominus a 3 & doi Violini*, eine 280taktige Psalmvertonung über dem unablässig wiederholten Tetrachord, ein Ostinato, das in der weltlichen Musik dieser Zeit ein unverkennbar sinnliches Gepräge besitzt⁴⁵ und in Rigattis Motetten, wie bereits erwähnt, mit intensiver Anbetung und Verzü-

39 Beispiele aus dem geistlichen Bereich sind bei Koldau (wie Anm. 3) genannt.

40 Vgl. auch James Armstrongs Beobachtung zu den Psalmvertonungen von Rigattis Altersgenossen Maurizio Cazzati: „It is a mistake in this period to link particular basses too tightly with particular affections. The basso ostinato may be seen simply as a part of the modern style, first developed elsewhere, that the composer finds appropriate in psalmody as well, whether for a single verse or a complete composition, and regardless of the character of the text.“ James Foster Armstrong, *The Vesper Psalms and Magnificats of Maurizio Cazzati (ca. 1620–1678)*, Diss. Harvard University 1969, 2 Bde., Bd. 1, S. 531.

41 So zum Beispiel in den Solo-Motetten von 1640 *Salve regina imperatrix* (bei den Worten „Salve, o vivum templum Spiritus Sancti sacratium miraculum“), *O stella caeli* („tuos exaudi famulos qui te precantur“ und „te colunt omnes angeli et concinunt archangeli“) und *O dulcissima Virgo* („O Maria“, zusätzlich „adagio“ ausgezeichnet). Das gleiche Ostinato bei der Textzeile „Esurientes implevit bonis“ im *Magnificat* von 1648 könnte außerdem darauf hinweisen, dass Rigatti auch den Affekt der Freude und Erfüllung mit dieser Kurzformel verband.

42 Die Beispiele sind so zahlreich, dass hier nur stellvertretend einige wenige genannt werden können. *Messa e salmi* (1640): *Gloria* („Benedicimus, glorificamus te“); *Credo* („Et iterum venturus est“), *In exitu Voce sola* („In exitu Israel, domus Jacob de populo barbaro: facta est Judaea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus“); *Messa e salmi ariosi a tre voci concertati* (1643): *Dixit Dominus* („Dominare in medio inimicorum tuorum“); *Laudate Dominum* („Laudate Dominum, omnes gentes“); *Primo parto de Motetti* (1634): *Audite omnes* („Laudemus ergo“).

43 Das eindringlichste Beispiel in Rigattis Kompositionen ist die weltliche Sonett-Vertonung *Valli nemiche* (1641), in der sich ab der Textstelle „Spirto son io dannato“ ein rezitativischer Solo-Sopran ganz frei über dem neunfach wiederkehrenden chromatischen Oktavabstieg bewegt.

44 *Confitebor a 3 voci & doi Violini* (17taktige Bassmelodie mit internen Kadenzialmustern); *Beatus a Voce Solo* (dreitaktiger „gehender“ Bass in Achtelbewegung), *Laudate [pueri] a Voce Solo* (zweitaktiges Bassmuster in Viertel- und Achtelwerten), *Nisi Dominus a 3 & doi Violini* (absteigendes Tetrachord mit großer Terz).

45 Das berühmteste Beispiel ist Monteverdis Oper *Incoronazione di Poppea*, in der das Ostinato gewissermaßen als Leitmotiv auftritt, wo immer es um Liebe und Sinnlichkeit geht.

ckung konnotiert scheint⁴⁶. Dem Text von Psalm 126 liegt jedoch jegliche Sinnlichkeit fern, ebensowenig geht eine Atmosphäre inniger Hingabe aus diesem lehrhaft-mahnenden Pilgerlied hervor. Vielmehr scheint sich Rigatti allein auf einen Aspekt des Textes zu konzentrieren: in den Worten des Franziskanerpaters Angelo Angeli auf die „consolatione“, die auf die „esortatione“ und den „avviso“ der ersten zwei Verse folgt⁴⁷:

Canticum graduum Salomonis. CXXVI

Ein Stufenlied, von Salomo. 126

- 1 Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
- 2 Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
- 3 Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce hereditas Domini, filii:
merces, fructus ventris.
- 4 Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.
- 5 Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur, cum loquetur
inimicis suis in porta.⁴⁸

- 1 Wenn der Herr nicht das Haus baute,
so arbeiteten umsonst, die daran bauen.
Wenn der Herr nicht die Stadt behütete,
so wachte der umsonst, der sie behütet.
- 2 Umsonst ist es euch, dass ihr vor der Dämmerung aufsteht:
Steht auf, nachdem ihr geruht habt,
die ihr das Brot der Schmerzen eßt.
- 3 Denn seinen Erwählten hat er den Schlaf geschenkt:
Siehe, Söhne sind das Erbe des Herrn⁴⁹:
Ein Lohn ist die Leibesfrucht.
- 4 Wie Pfeile in der Hand des Starken:
So sind die Söhne der Ausgestoßenen.
- 5 Glückselig der Mann,
der sein Verlangen aus ihnen gesättigt hat:
Er wird nicht aus der Fassung gebracht werden,
wenn er mit seinen Feinden im Tor verhandelt.

Der sinnliche Klang des solistisch einsetzenden Ostinatos durchzieht die gesamte Komposition und wird an entsprechenden Textstellen zwar modifiziert, nicht aber unterbrochen. Außerdem geht dem Psalm die Anweisung „Adasio quanto si può“ voraus, und die Continuo-

- 46 Rigattis Vertonung ist im Detail bei Koldau ([wie Anm. 3] Kap. 12, Abschnitt „Instrumentalität und zunehmende formale Schematisierung“) besprochen; die Psalmvertonung ist ebd. im Anhang abgedruckt und erscheint in Kürze in der in Anm. 1 erwähnten Gesamtausgabe.
- 47 „Doppo l'esortatione, e l'avviso aggiunge il Profeta la consolatione, predicando, che Dio doppo le presenti tribulationi darà pace, e quiete al suo popolo [...]“ („Nach der Ermahnung und dem Ratschlag fügt der Prophet den Trost hinzu, indem er voraussagt, dass Gott nach der gegenwärtigen Drangsal seinem Volk Frieden und Ruhe schenken wird [...]“; Angelo Angeli, *Luce desiderata all'intelligenza de Salmi, e de Cantici con expositione parafrastica* [...] *Divisa in due Parti*, 2 Bde., Venedig 1686, Bd. 2, S. 446). – Die Verszählung des 126. Psalms ist in den Bibelausgaben und Breviarien des Seicento nicht einheitlich: Die parallele Struktur „Nisi“–„vanum“/„Nisi“–„frustra“ (Vers 1ab und 1cd) wird in manchen Ausgaben in zwei Verse unterteilt. Im Gegensatz zum vortridentinischen *Psalterium Romanum* (Ausgaben vor 1568), aber auch zur modernen Vulgata ist die Zeile „Cum dederit dilectis suis somnum“ in den Ausgaben des 17. Jahrhunderts durchweg als neuer Vers gekennzeichnet und zählt damit zur positiven „consolatione“ (in der heutigen Vulgata zählt diese Zeile noch zu Vers 2, die Verszäsur erfolgt vor „Surgite“). Die Concertato-Vertonungen dieser Zeit zeigen, dass die Kirchenkomponisten dieser Strukturierung folgten: Die Zeile „Cum dederit dilectis suis somnum“ wird stets durch eine klare Zäsur von der vorhergehenden abgesetzt.
- 48 Der Psalmtext ist der *Biblia Sacra vulgatae editionis Sixti Quinti Pont. Max. jussu recognita atque edita* entnommen, die 1625 in Venedig erschien und heute noch dort liegt (Biblioteca Marciana). Sie dürfte somit den Bibelausgaben entsprechen, die Rigatti zugänglich waren. Da die Psalmvertonungen des Seicento darauf schließen lassen, dass sich die Komponisten am buchstäblichen Wortsinn der lateinischen Psalmtexte orientierten, wurde eine eigene, möglichst wortgetreue Übersetzung des Vulgata-Textes angefertigt, die sich bisweilen erheblich von den gängigen deutschen (auf dem hebräischen Original basierenden) Übersetzungen unterscheidet.
- 49 Auch zu übersetzen als: „Seht, ihr Söhne, das Erbe des Herrn.“

stimme beginnt mit dem Hinweis „Der Anfang dieser Komposition muss grave gespielt werden, das Tempo ist an manchen Stellen zu ändern und zu verlangsamen, und die Stimmen, die singen und spielen, sollten die Oracione⁵⁰ stets mit dem größtmöglichen Affetto begleiten“⁵¹. Im Verlauf der Komposition werden dann einige Abschnitte durch suggestive Tempo-Angaben hervorgehoben: Adagio für den Beginn, im Abschnitt „qui manducatis“ und überraschenderweise auch bei „Sicut sagittae“ (das in zeitgenössischen Concertato-Vertonungen dieses Psalms in der Regel durch raschere Bewegung abgesetzt wird⁵²). Dagegen schreibt Rigatti bei „surgite“ sowie bei „inimicis“ Presto vor, während der Beginn der Consolatione „Cum dederit dilectis suis somnum“ durch ein vielsagendes Allegro ausgedeutet wird⁵³. Trotz ihrer Tempo-Modifikationen bleiben diese Passagen jedoch gänzlich in das stetige Strömen des sinnlichen Affekts eingebunden, das durch den unabänderlichen Ostinatoabstieg erzeugt und durch das stete „arioso“ der Gesangsstimmen und Violinen verstärkt wird⁵⁴. Zwar folgt der Komponist durchaus den zeitgenössischen Konventionen in der Umsetzung dieses Psalmtextes⁵⁵, doch geht es ihm hier nicht um Vielfalt und Kontrast der musikalischen Mittel, sondern um den Ausdruck einer unendlichen „dulcedo“, der auf dem Ostinato basiert und jedes Element der Komposition erfasst. Die Textbezogenheit ist somit eine andere als etwa bei Monteverdi: Die musikalische Reflektion rasch wechselnder Affekte ist dem stabilen, weiträumig angelegten Ausdruck einer einheitlichen Grundhaltung gewichen.

Dieses Beispiel ist kein Einzelfall, sondern es spiegelt kompositorische Tendenzen, die für die allgemeine musikalische Entwicklung – also auch für den weltlichen Bereich – des Concertato-Stils ab den 1620er Jahren charakteristisch sind. Beruhen die Psalmvertonungen, die Monteverdi in seiner *Selva morale* ja zeitgleich zu Rigattis *Messa e salmi* veröffentlichte, noch ganz auf dem Prinzip von größtmöglicher Vielfalt und Kontrast, auf dem raschen Wechsel

50 Der Begriff der „oracione“ (oratione) umfasst den Text, seine Deklamation und den daraus resultierenden Affekt.

51 „L'entrata di questa compositione doverà esser grave alterando, et minuendo il tempo à suo loco, si come hò ausare le parti, che cantano, & che suonano accompagnando sempre l'oracione con maggior affetto che sù possibile.“ – Die maßgebliche Bedeutung, die hier dem Affekt der „oracione“ beigemessen wird, trifft ebenso für die anderen Solo-Kompositionen in Rigattis Sammlung zu: In seinem *Avvertimento* zu Beginn des Druckes betont Rigatti mit fast den gleichen Worten wie in der zitierten Anweisung zum *Nisi Dominus*, dass die „battuta“ (der Grundschatz) der jeweiligen Komposition zugunsten einer möglichst affektintensiven Interpretation mal zu verlangsamen, mal zu beschleunigen sei („Gli altri in Concerto non sarà male il provarli prima, chi si cantino, per aprender il tempo della alteratione, et diminutione della battuta, in conformità di quanto ricerca l'Oratione, procurando di cantar il tutto con maggior affetto, che sù possibile.“).

52 Vgl. Koldau (wie Anm. 3), S. 439.

53 Die Angabe „allegro“ ist hier primär als affektive Angabe (d. h. „mit fröhlichem Affekt“) und weniger als Tempobezeichnung zu verstehen.

54 Konkret äußert sich dieser „arioso“-Duktus in der überwiegenden Bewegung der beiden Canti und der Violinen in Terzparallelen, in der kurzen und regelmäßigen Phrasierung, der fließenden Rhythmik und den vielen Zweierbindungen, im ständigen Wechselspiel zwischen Violinen und Vokalsolisten, schließlich auch in der durchgängigen Diatonik mit nur „sanften“ Dissonanzen, die sich aus gelegentlichen Halbtönen über dem fortschreitenden Bass ergeben, kaum aber unvorbereitet einsetzen.

55 Ab dem frühen Seicento haben sich in der Vertonung dieses Psalmtextes bestimmte Konventionen der Wortausdeutung herausgebildet. Die suggestiven Textstellen „surgite“, „sagittae“, „Beatus vir“, „non confundetur“ und „inimicis“ werden in der Regel in plastischer musikalischer Illustration aneinandergereiht. Daraus resultiert eine sektionale Anlage, in der klar umrissene musikalische Abschnitte miteinander kontrastieren (vgl. die detailliertere Darstellung bei Koldau, wie Anm. 3, Kap. 12, Abschnitt „Konventionen in Wortausdeutung und Formgebung“).

von Kompositionsweise, Affekt und Besetzung innerhalb kurzer Abschnitte, so lassen die Werke von Rigatti und anderen Komponisten seiner Generation ein neues kompositorisches Grundkonzept erkennen: das Bestreben, einen einzigen Affekt über einen weit ausgedehnten Abschnitt hin beizubehalten⁵⁶.

So zeigt sich an den Psalmvertonungen in den zeitgleich erschienenen Sammlungen Rigattis und Monteverdis der Generationsunterschied zwischen beiden Komponisten: Monteverdis venezianische Kirchenmusik entstand auf der Grundlage eines lebenslangen Bemühens um die „via naturale alla imitazione“, die angemessene musikalische Umsetzung des Affekts. Rigatti, zwei Generationen nach Monteverdi geboren, konnte die von Monteverdi mitentwickelten Mittel des „stile moderno“ aufgreifen und anwenden. Dieser Aspekt des „Anwendens“ manifestiert sich in seinen Concertato-Werken im stärker schematischen Herangehen an die Vertonung der liturgischen Texte: im regelmäßigen Wechsel der Besetzungen und Satzweisen, in der kontinuierlichen Vereinfachung von Harmonik, Kadenzbildung, Rhythmik und Melodik, in der Ausweitung der musikalischen Form, im häufigen Einsatz regelmäßiger Ritornellformen und des Ostinato als struktureller Grundlage für umfangreiche Kompositionen. Dadurch wird der – bei Monteverdi bis zuletzt äußerst enge – Bezug zum Text lockerer: Aspekte musikalischer Konstruktion und die ausgedehnte Umsetzung eines vorherrschenden Gesamtaffekts rücken in den Vordergrund.

Sowohl Monteverdi als auch Rigatti stehen in einer Phase des stilistischen Umbruchs. In den 30er und 40er Jahren des Seicento kristallisieren sich Elemente einer Kompositionsweise heraus, die sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer stabilen, geradezu verbindlichen musikalischen Sprache vereinigen⁵⁷. Das Experimentelle und Instabile sowie die Suche nach immer neuen Lösungen zeichnen sich in den Vertonungen der Vesperpsalmen sowohl bei Monteverdi als auch bei der jüngeren Generation deutlich ab. Obwohl der Unterschied oft nur

56 In Hinblick auf die Psalmvertonungen von Johann Rosenmüller identifiziert Kerala Snyder die „ability to sustain a single affect over a long stretch of musical time“ als ein charakteristisches Merkmal des Kompositionsstils nach 1650, das Rosenmüller aus der venezianischen Opernmusik in seine lateinischen Concertato-Psalmen übernommen haben könnte (Kerala Snyder, *Life in Venice: Johann Rosenmüller's Vesper Psalms*, in: Alberto Colzani u. a. [Hrsg.], *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII. Loveno di Menaggio (Como), 11–13 luglio 1995*, Como 1997, S. 181]. Die Ausweitung einzelner Abschnitte in einheitlicher Affektlage beginnt jedoch, wie an den Kompositionen von Rigatti und seinen Kollegen sichtbar ist, bereits in den 1630er Jahren. – Dieser Wandel des musikalischen Grundkonzepts mag durchaus auch mit den geistlichen Strömungen in Norditalien zusammenhängen, die im Laufe des Seicento zu einer zunehmenden Verinnerlichung der Religiosität führten: Die affektiven Kontraste religiöser Sprache und Bildlichkeit und der theatralisch-inszenierende Charakter der barocken Liturgie lösen eine subjektive, mystisch geprägte Gegenbewegung aus, die schließlich in die sektenhafte Bewegung des Quietismo mündet (vgl. Alberto Vecchi, *Correnti religiose del Sei-Settecento veneto*, Venedig/Rom 1962, S. 3–126, und Sabrina Stroppa, *Sic arscit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Florenz 1998). Zumindes auf dem Gebiet der Motettenkomposition zeichnen sich eindeutige Einflüsse dieser Strömungen auf die Textwahl und die musikalische Umsetzung ab (vgl. Robert Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford 1996). Es ist daher durchaus vorstellbar, dass auch der betont sinnliche Charakter von Rigattis *Nisi Dominus* derartige Strömungen widerspiegelt – dass etwa das für die quietistische „orazione mentale“ charakteristische Auslöschen jeglicher Kontrastbildung im kontinuierlichen musikalischen Fluss von Rigattis Psalmvertonung seinen Ausdruck findet.

57 Zum Wandel der kompositorischen Sprache um 1650 vgl. Alexander Silbiger, *Music and the Crisis of Seventeenth-Century Europe*, in: Victor Coelho (Hrsg.), *Music and Science in the Age of Galileo*, Dordrecht 1992 (= The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science 51), S. 35–44, und Claude V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs/N.J. 2/1981, S. 6.

graduell ist, tritt er in den Werken beider Kirchenmusikdrucke jedoch eindeutig hervor: Als erste große Veröffentlichung eines jungen Komponisten repräsentiert Rigattis *Messa e salmi* die neuesten Strömungen in der Concertato-Komposition seit den 1630er Jahren, während Monteverdis *Selva morale* die besten Werke vereint, die der bejahrte Kapellmeister über eine dreißigjährige Amtszeit hin schuf.