Werk

Titel: Die Entwicklung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck : [II]

Autor: Nagel, Wilibald

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1903

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_002_04_8|LOG_0030

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

II.

Die Oper in Venedig.

Grosses war durch die Florentiner geschehen; sie wiesen praktisch nach, dass die ältere, contrapunktische Musik nicht für dramatische Zwecke brauchbar sei, bewiesen aber auch, dass sie ohne dieselbe, sobald Chorlyrik in Frage kam, nicht auskommen konnten. Aber was denn eigentlich das dramatische Element in der Musik ausmache, vermochten sie — von einigen geringfügigen Zügen abgesehen — nicht zu finden. Bei allem Hübschen und Gelungenen, was sie an ariosen Gebilden schufen, darf man doch sagen, dass ihre Schöpfungen ein grosses Einerlei darstellten, dass Licht und Schatten in ihren Werken wenig oder gar nicht verteilt waren. Mit Bezug auf den dramatischen Ausdruck in der Musik hatten sie gewissermassen einen leeren Raum geschaffen, der, sollte das Interesse an der neuen Kunst nicht gar bald wieder einschlafen, mit positivem Gehalt gefüllt werden musste. Ein im höchsten Sinne des Wortes schöpferischer Geist musste erscheinen, sollte die Oper sich entwickeln können. Er kam, ein Mann von grössten Fähigkeiten, eine jener Naturen, die nicht viel Skrupel und Zweifel plagen, die das Alte rücksichtslos zerschlagen, weil sie sich ihrer Macht bewusst sind, Neues an dessen Stelle zu setzen.

Von Claudio Monteverdi*) geht ein nicht hoch genug zu wertender Anstoss aus; er wirkte auf die Musik in allen ihren Lebensäusserungen, im Süden wie im Norden, ein, er beeinflusste die theatralische Musik wie die der Kirche. Man mag sagen, für diese sei seine Tätigkeit verhängnisvoll gewesen, sie habe ihr die objektive Ruhe genommen. Aber das war ein notwendiger Prozess der inneren Entwickelung der Kunst, der sich im Anschluss an die sich ändernde Stellung der Menschen zur Kirche vollzog.

---

*) Vergl. E. Vogel, Cl. Monteverdi, Vierteljahrschrift f. M. Bd. 5.

In Monteverdi's (geb. 1567 in Cremona) Wesen fehlt jeder konservative Zug; von jeher ein rückhaltloser Eiferer im Dienste künstlerischen Voranschreitens, dessen seine kirchlichen Schöpfungen, die ihn in einen langen Streit mit dem Kanonikus Artusi verwickelten, Zeuge sind, war er rasch dem Stilo rappresentativo gewonnen worden; ihm musste die Florentiner Kunst wie ein leuchtendes Feuer den Pfad erhellen, den es zu beschreiten galt. Was aber sein rastlos arbeitender Geist auch ersonnen, zu welch neuen Kombinationen er auch in seinen mehrstimmigen Werken bisher gelangt war, als wirklicher Neuschöpfer zeigte er sich erst in seinen dramatischen Arbeiten, deren Reihe mit „Orfeo" anhub. Mit diesem Werk hielt die Oper überhaupt in Mantua, wo Monteverdi damals wirkte, 1607 ihren Einzug. Bald folgte „Arianna", die nur in einem einzigen, schönen Fragment auf uns gekommen ist.

Wahrscheinlich im Jahre 1613 siedelte Monteverdi nach Venedig über. Er war „Kapellmeister der Allerdurchlauchtigsten Republik" an St. Marco geworden. Seine neue Stellung war die eines Kirchenkomponisten. Die Stadt besass damals noch kein Theater; erklärlich genug. Wir haben gesehen, dass die ersten opernmässigen Aufführungen so zu sagen fürstliches Privileg waren. Im republikanischen Venedig, das nach der Schlacht von Lepanto, welche die Oberherrschaft der Türken zur See vernichtet hatte, zum alten und höheren Glanze aufgeblüht war, war bisher keine Stätte für die Oper gewesen; Eifersüchteleien und ernste Streitigkeiten zwischen den führenden Geschlechtern hatten ihr Aufkommen verhindert: jeder Vornehme beobachtete ängstlich sorgend das Tun des anderen, jeder vom Herkömmlichen abweichende Schritt konnte ja als Versuch angesehen werden, zur Alleinherrschaft zu gelangen. Im Intriguenspiel ging das halbe Leben vorbei, hinter jeder Lebensregung wurde Intrigue vermutet. So blieb das Attribut höfischen Lebens bislang verbannt.

Aber Monteverdi, um auf ihn zurückzukommen, hielt seine Beziehungen zur Bühne aufrecht, seine kommende Zeit in Venedig mit Ruhe erwartend.

Für auswärtige Bühnen entstanden „Gli amori di Diana e d'Endymione", ein Teil der „Andromeda" des Marigliani, Giulio Strozzi's „La finta pazza Licori", und 1630 „Proserpina rapita". Diesen Werken schlossen sich in seinen letzten Lebensjahren — er hatte nach der furchtbaren Seuche, die in Venedig 46000 Menschen fällte, und nachdem er seine Kinder in sicheren Lebenslagen untergebracht hatte, das weltliche mit dem geistlichen Gewand getauscht — noch die folgenden an: „Adone", „Nozze d' Enea con Lavinia" „Ritorno d'Ulisse in Patria" und „L'incoronatione di Poppea". Monteverdi starb 1643. Königliche Ehren bezeugten, was er der Republik gewesen.

Sieben Jahre vor seinem Tode hatte die Oper endlich ihren siegreichen Einzug in der Stadt des heiligen Marcus gehalten. Allgemeines Verlangen hatte sie gerufen. Dass aber die Oper in Venedig ganz besondere Wege einschlagen musste, versteht sich nach dem Gesagten von selbst.

Wir kommen auf die spezifisch venetianische Oper zurück; zunächst gilt es, die Bedeutung Monteverdi's für die Oper festzustellen.

Man hat versucht, ihn zu Josquinus a Prato (Deprès) in Parallele zu stellen, von dem Luther als „der Noten Meister" gesagt hat: „die haben's müssen machen, wie er wollte." Luther hat mit dem bekannten Worte den frei aus sich heraus schaffenden Künstlergeist bezeichnen wollen. Ein solcher ist aber Jodocus Pratensis nicht immer gewesen, vielmehr ist er recht oft dem Versuch gelehrter contrapunktischer Mache unterlegen. Nicht so Monteverdi. Es ist nicht alles in seinen Schöpfungen durchaus und absolut vollendet, seine Werke lassen an Schönheit der Konzeption, an Glätte der Form nicht alles vor ihm Geschaffene weit hinter sich zurück; im Gegenteil: oft genug begegnet einem abstossendes, selbst hässliches in seinen Werken. Er war ein Mann des Überganges, jedoch ein Pfadfinder und ein Bahnbrecher, ein genialer Experimentator. Mit der Sicherheit des Genies hat er Neuerungen gefunden, deren Tragweite er vielleicht selbst nicht geahnt hat: er emanzipierte die Dissonanz von der strengen Art der Bindung, mit der bisher ihr Eintritt allein gestattet war; Septime, None, Undezime, allein oder vereint, liess er frei eintreten; ihm erschloss sich die damals noch unbekannte Schönheit der Harmonie des verminderten Septimenaccordes.

Monteverdi ist das Gegenbild zu Palestrina. In diesem feierliche, erhabene Ruhe. Als ob wir das unendliche, unbewegte Weltmeer sähen, wenn des Tages Leuchte erloschen, und der Mond seine Silberstrahlen auf die weite Fläche giesst: nichts stört die überwältigende Einförmigkeit des Bildes ... Monteverdi, den Dramatiker, zeigen auf seiner ganzen Höhe die Momente tiefer seelischer Erregung, und sie sucht er mit Vorliebe auf. Vergleicht man ihn mit den Vorgängern, so stellt sich das Verhältnis dar wie Skizze und Ausführung. Sein ästhetischer Geschmack ist dem der anderen gegenüber feiner, peinlicher abwägend, seine Kenntnis psychologischer Vorgänge und die Fähigkeit, ihnen gerecht zu werden, weit mehr entwickelt. Er deklamiert nicht lange, sondern unterbricht das deklamatorische Pathos fortgesetzt durch ariose Partieen feinster Schattierung, er entwirft Pläne zu allerhand Neugestaltungen, zeichnet der Arie ihre feste architektonische Gliederung vor, zieht die Instrumente in ganz anderer Weise als seine Vorgänger herbei, um die innere Motivierung einer Scene oder eines Stimmungsmomentes zu geben. Wechsel der Klang-

farben, dies wichtige Gesetz moderner Instrumentation — Monteverdi hat es zuerst planmässig angewendet; er hat den Stilo concitato ersonnen, eine Stilart, mit der er den tonalen Ausdruck gewaltiger Leidenschaft zu erreichen trachtete und nach Massgabe seiner Kräfte erreichte. Nicht als spekulierender Theoretiker, sondern als eminenter Praktiker hat er an die Stelle utopisch-phantastischer Erzeugnisse, wie sie die Griechen-Kreise erdachten, reale, von echtem Künstlergeist erfüllte Werke gesetzt, wohl da und dort in die Fusstapfen der Vorgänger tretend, in der Hauptsache aber den eigenen Weg gehend, den des geborenen Dramatikers.

Einzelnes ist noch besonders an- und auszuführen. Zunächst die Instrumentation. Die Partitur des „Orfeo", die im Neudruck vorliegt, verzeichnet 2 Flügel, 2 Contrabässe (d. h. nach Violenart gebaute Instrumente), 10 Viole da braccio (Armgeigen), Doppelharfe, 2 Violini piccoli alla Francese, 2 Zithern, 2 kleine Orgeln, 3 Bassgamben (d. h. zwischen den Knieen gehaltene Bässe), 4 Posaunen, 1 Regal (Orgelwerk), 2 Cornetti (d. h. „Zinken", Holzblasinstrumente), 1 Flautino alla Vigesima seconda (kleine Flöte), 1 Clarino (Trompete) und 3 Trombe sordine. Nicht überall hat Monteverdi die Instrumente angegeben, die mitzuwirken haben, doch finden sich genügende Bezeichnungen an einzelnen Stellen, welche die Sorgsamkeit in der Zusammenstellung dartun können und beweisen, wie Monteverdi auf steten Wechsel der Farben bedacht war. Zuweilen vereinte sich der ganze Instrumentalkörper und zwar durch den ganzen Verlauf eines Stückes hindurch.

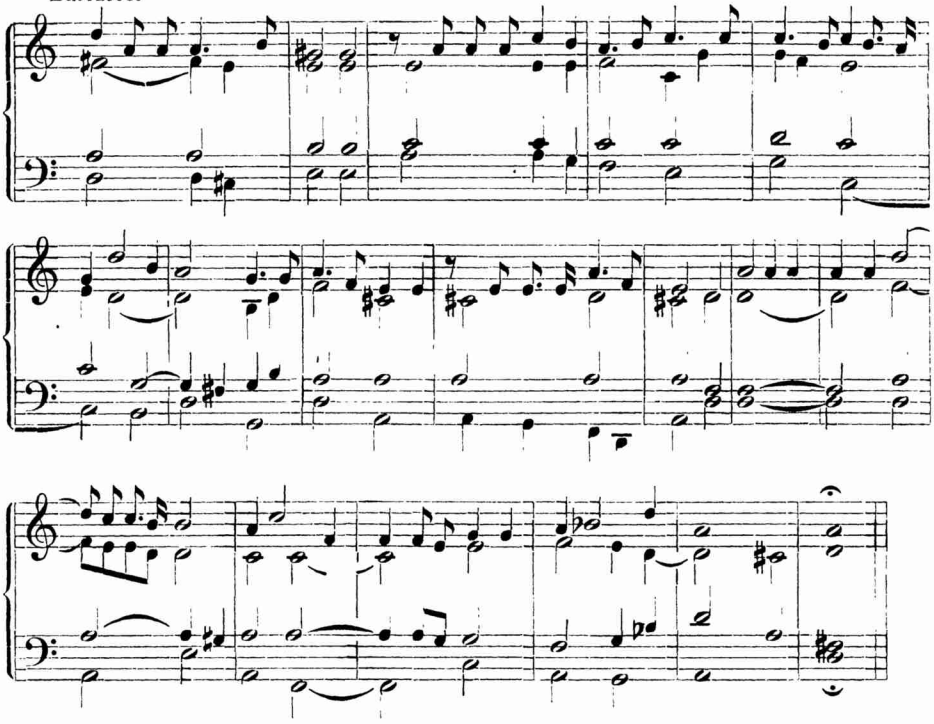
Den Beginn der Oper bezeichnet eine Toccata, an die sich das den Prolog unterbrechende Ritornell anschliesst. Vordem eröffnet der Prolog selbst das Spiel. Die Chöre zeigen zum Teil die anfängliche Form, bald sind sie homophon gehalten (mit leichter Bevorzugung der oberen Stimme), bald imitatorisch gefügt. Ein fünfstimmiger Tanzchor des ersten Aktes (Lasciate i monti) zeigt die schon früher betonte Merkwürdigkeit, dass nur die beiden Oberstimmen figuriert sind; aber hier hängen auch die 3 Unterstimmen nicht nur harmonisch zusammen, sondern ahmen wenigstens ihren Einsatz nach. Alles dies ist viel feiner und durchdachter als die Arbeiten seiner Kunstgenossen, aber es macht nicht den Hauptwert seiner Schöpfungen aus.

Viele Beispiele lassen sich dafür anführen, wie eindringlich sich seine Melodik oft gestaltet; man verfolge die Partieen des Orpheus und der Euridice; das ist nicht mehr Schablonenarbeit, sondern sichere, feinsinnige Individualisierung; es sind innerlich erfasste Charakterbilder. Und so hat er auch Ulysses, Penelope, Ariadne als Wesen von Fleisch und Blut in künstlerischer Verklärung zu zeichnen verstanden. Freilich liegt nicht jeder

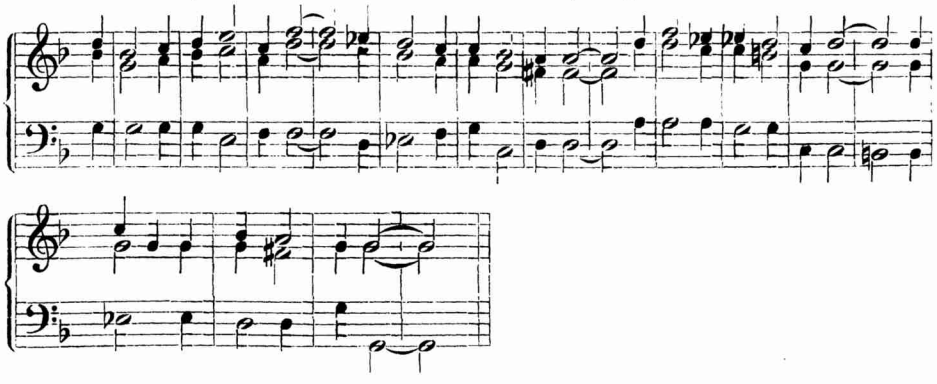
Zug auf der Oberfläche erkennbar, man muss die Musik der Zeit kennen, um das viele Neue in Monteverdis Arbeiten herausfinden zu können.

Zunächst zwei Beispiele einfacher Melodiebildung, deren ersteres geringe formelle Rundung zeigt:

Euridice.



Due Pastori (Un Clavicembalo ed un Chitarone) Orig. 2. Ten. und Bass.

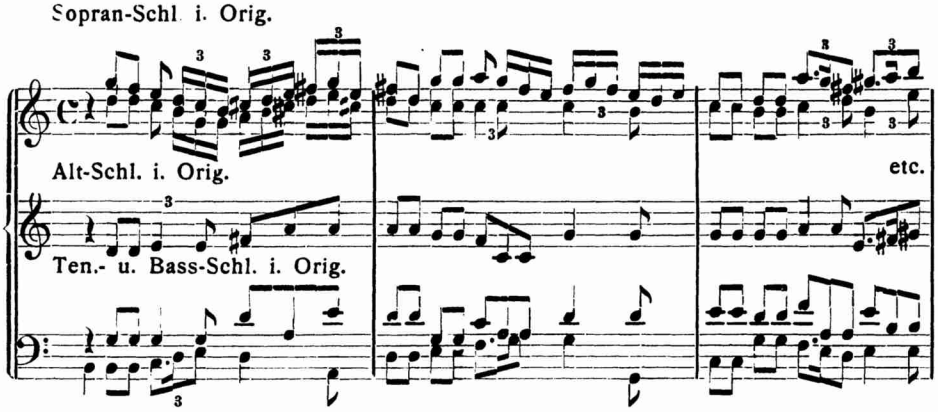


Ich habe absichtlich keinerlei Zusätze zu dieser Skizze (denn es ist eine solche, die Ausführung tat mancherlei dazu!) gemacht. Der kleine

melodisch und rhythmisch pikante Satz spricht in dieser Form genügend für sich selbst. Auch die Bassführung ist zu beachten. Unbedingt möchte ich übrigens den Satz Monteverdi nicht einmal zuschreiben: ob sich hier nicht Einfluss volkstümlicher Kunst nachweisen liesse?

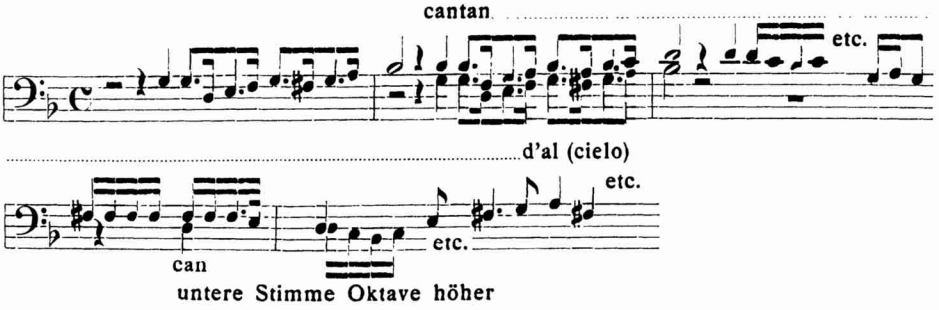
Will man die für ihre Zeit grossartige rhythmische Kraft der Ausdrucksweise des Meisters erkennen, so sehe man das folgende Beispiel:

Fu suonato questo Ritornello di dentro da 5 Viole da braccio, un Contrabasso, 2 Clavicembali e 3 Chitaroni.



Das sind rhythmisch kühne Kombinationen und harmonische Schroffheiten, die bis dahin unerhört waren, und sie stehen nicht vereinzelt in der Partitur. Auch die Schwierigkeiten, die Monteverdi den Sängern zumutet, sind enorm. Man sehe folgenden Zwiegesang des Apollo und des Orpheus, während sie „gen Himmel“ fahren:

Orig. 2 Tenor-Schl. und Begleitung.



oder folgende Koloratur aus einem Gesange des Orpheus (III. Akt):

Es wäre leicht, Beispiele anzufügen, welche zeigten, wie grosse Aufgaben technischer Natur Monteverdi auch den Instrumenten zumutet, doch mögen diese Proben genügen. Das Streben nach neuen Tonkombinationen hat den Meister zuweilen, wie auch aus den mitgeteilten Fragmenten hervorgeht, zu argen Verletzungen des Wohlklanges geführt: er beherrschte die Materie eben noch nicht vollständig; zuweilen war sie noch seiner Herr. Aber dies fortgesetzte Experimentieren Monteverdi's hat der Musik das Band der Zunge mehr gelöst als die Arbeit irgend eines der anderen Meister der Zeit.

Der neue Musikstil hatte sich mittlerweile die Hauptstädte Italiens erobert; in Florenz erstand Monteverdi eine Anhängerin in Francesca Caccini, Giulio's Tochter, einer der genialsten und gebildetsten Frauen ihrer Zeit, die sich mit ihrer Balletoper: la liberazione di Ruggiero im Jahre 1625 von der Welt der antiken Mythe lossagte und, Ariost folgend, dem Blick üppige romantische Bilder entschleierte. Die Ballette begannen bald das Interesse an ernsten dramatischen Handlungen zu ersticken; man wollte unterhalten sein, Dichter und Komponisten hatten zu folgen.

Auch die kirchliche Kunst vermochte dem Ansturm der neuen Zeit auf die Dauer nicht zu widerstehen. Die Reformation hatte einen gewaltigen Rückschlag auch auf Italien ausgeübt, der, wie er sich im kirchlichen Leben selbst äusserte, auch die religiöse Kunst in allen ihren Äusserungen durchdringen musste. Mehr als je zuvor galt es für die Kirche jetzt, den Zusammenhang mit dem Volk nicht zu verlieren, ihn, wo er gelockert war, wiederherzustellen. Auf dem Gebiet der Musik konnte dies nur geschehen, wenn man der sinnlichen Freudigkeit der Nation Rechnung trug. Palestrina's Kunst lernte der Italiener je länger je mehr als ganze oder halbe Barbarei empfinden; wenn nun aber Nonnen mit den Theatersängern in glänzenden Koloraturen um die Wette sangen, so hatte er so wenig dagegen, dass er den geistlichen Frauen auch menschliche Extravaganzen gerne verzieh. Ein toller Personenkultus ging selbstverständlich mit der Entwickelung des Virtuosentums Hand in Hand. All das brachte die eigentliche Volksmusik allgemach in den Hintergrund des Interesses. Aber in der venetianischen Oper fand sie Eingang, und zwar verdankt diese ihr wesentliche und überaus schöne Züge.

Wir hörten schon, dass sie eine Sonderstellung einnahm. Die herrliche Stadt war zu märchenhafter Pracht und sinnbethörendem Reichtum aufgeblüht. Venedig war die Stadt üppigster Sinnenfreudigkeit, endloser Ränke und Liebeshändel, die Stadt glanzvollster Staatsaktionen, farbenglühender kirchlicher und zünftlerischer Feste. „Wer", sagt Becker, „einmal an einem jener sonnigen Tage des Südens die Wunderstadt gesehen, wie sie, noch im Verfall so zauberhaft schön, mit ihrem alten, ewig

jungen Geliebten, dem Meer, lächelt und scherzt und alle die Grüsse, die er ihr aus der Tiefe emporsendet und die in schimmernden Lichtreflexen an den Marmorfacaden verwitterter Paläste hinaufzittern, mit ihrem vollsten Accord erwidert, der begreift, dass hier alle Lust eines farbenglänzenden, schönheitverklärten Erdendaseins ihre Heimat gefunden hat."

Die Oper, sowie sie einmal in Venedig Eingang gefunden hatte, musste sich, wie aus dem Bannkreise jeglicher spekulativer Erörterung, so aus der beschränkenden Atmosphäre höfischen Lebens lösen. Sie trat in enge Beziehung zum Volk, gab ihm Neues und empfing Neues. Nationale, lokale Einflüsse begannen ihre Wirkung auf sie auszuüben. Wenn sie auch die antike Maske, zunächst dem konventionellen Herkommen folgend, noch beibehielt: was verschlug das? Liessen sich doch unter den Abenteuern und Händeln mythologer Helden die Liebestaten der venetianischen Grossen in prächtiger und zugleich durchsichtiger Verhüllung lüsternen Ohren vorführen . . . Eine Unsumme von Liebesintriguen machte den ganzen Inhalt aus; die dramatische Technik der venetianischen Oper ist plump, von irgend welcher vertieften Charakteristik der Träger der Handlungen kann keine Rede sein, menschlich schöne Motive finden kaum je Verwendung: der gerade Weg ist eben nicht interessant, die Chronique scandaleuse verlangt fortwährend nach neuen Reizmitteln. Und doch boten alle jene Texte den Tonsetzern willkommene Grundlagen für ihre Arbeiten, eben in der mannigfachen Variirung eines und desselben Themas, in der Darstellung menschlichen Gefühlslebens in den verschiedensten Phasen der Entwickelung. Hier mussten die Musiker folgen und nach neuen Ausdrücken ringen, sollte ihre Arbeit neben der ihrer Dichter Beachtung finden.

Von selbst musste in der venetianischen Oper der Chor nach und nach zurücktreten: das Interesse konzentrierte sich mehr und mehr auf das Liebesspiel, die Intrigue. Der madrigalische, betrachtende Chor erschien als ein plumper Ballast, als etwas, das jene in ihrer Entwickelung hindern musste. Etwa von 1650 ab verschwindet der Chor. Die Musiker bedauerten den Verlust, konnten aber, wie das Cavalli versuchte, seine Wiedereinsetzung nicht durchführen.

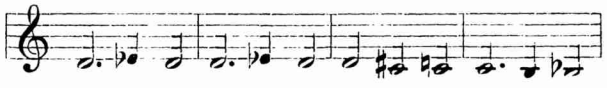
Der ganzen Anlage entsprechend wurde die Oper in Venedig vom Sololiede beherrscht, das eine Fülle edelster Melodik enthält, dramatisch aber ganz und gar bedeutungslos ist. Die venetianische Melodik ist reicher als die der Florentiner, im Ausdruck bestimmter, belebter und vielseitiger, die Form ist geschlossener. Der venetianische Gesangstil hat Gehalt, Rasse; ihm ist straffe Rhythmik eigen, die ihn vorteilhaft von der etwas sentimental verschwommenen Weichheit der Linienführung in der neapolitanischen Melodie auszeichnet. Sein Ausdruck im ganzen genommen darf als dem der venetianischen Volkskunst adäquat bezeichnet werden, die für

die Kunstmusik zuweilen das direkte Vorbild gewesen ist. Dies unterscheidet sie wesentlich von der Florentiner Kunst. So schufen aristokratische Einflüsse in den Texten — die misera plebs hatte da noch nicht das Wort — und der Volksgeist zusammen ein Neues, und dieser gab sein Bestes, seine herzenswarmen Melodieen.

Im Orchester der Venetianer gelangte nach und nach die Violine zur Rolle der Führerin; die Einleitungsmusik der Opern wurde noch, ihrem festlichen, glänzenden Charakter zufolge, im wesentlichen von den Blasinstrumenten beherrscht, doch kamen auch die Saiteninstrumente zur Verwendung. 100 Jahre vor Gluck kannte die venetianische Oper — Cesti's „Pomo d'oro" — die Charakterouvertüre; freilich eine Einzelerscheinung. Im ganzen spielt das Orchester der Venetianer keine vortretende Rolle; die Begleitung ist einfach, Experimente, wie Monteverdi sie anstellte, liebten die Venetianer selbst nicht. Auch das Recitativ ihrer Opern tritt nicht in den Vordergrund des Interesses. Nach den beiden berührten Richtungen geschahen gewaltige Vorschritte erst durch die grossartige Künstlerkraft Giac. Carissimi's, dessen Arbeit auch für die deutsche Kunst bedeutungsvoll werden sollte.

Als Hauptvertreter der venetianischen Oper gelten Cavalli (ca. 1600 bis 1676) und Cesti (1620—1669). Pier Francesco Caletti-Bruni (nach seinem Gönner Cavalli genannt) war Monteverdi's Schüler gewesen; er hat gegen 40 Opern geschrieben, in deren erster „le nozze di Peleo e di Tetide" sowohl seines Lehrers wie auch Peri's und Caccini's Einflüsse zu erkennen sind. Schon die zweite Oper „Dido" zeigt ihn selbständiger; dies Werk enthüllt bereits seine oft gerühmte Kunst, mit geringen Mitteln vortreffliches zu sagen, und insbesondere für den Ausdruck des Grossartigen und Erschütternden Züge von überzeugender Treue zu finden.

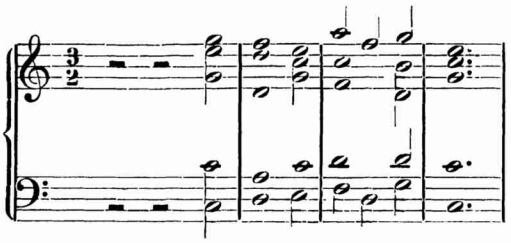
Kretzschmar, dem wir eine vortreffliche Arbeit über die venetianische Oper verdanken,*) macht auf ein Sätzchen der Hecuba, die als gebrechliche Alte aufgefasst wird, aufmerksam: Tremolo spirito flebile. Die abwärts geführte, chromatische Linie ist in ihrem hinkenden Rhythmus, ihrer sozusagen engbrüstigen Fassung überaus glücklich und bezeichnend erfunden:



Sehen wir uns für einige Augenblicke in dem allgemeiner Benutzung zugänglichen „Giasone" (Neudruck von Eitner) um. Die Dichtung Ciccogni's ist verfehlt, die Tragödie durch Plattheiten entstellt.

*) Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892.

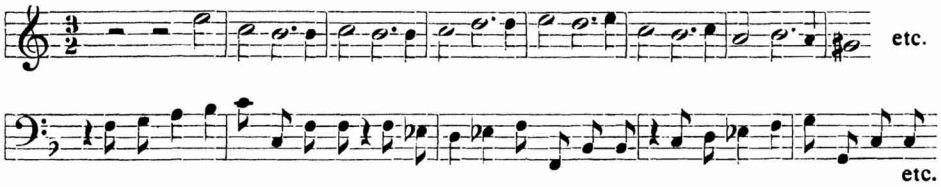
Eine dreiteilige Sinfonia macht den Beginn; deren Mittelsatz:



etc. (er moduliert in die Dominanttonart und dann zum Haupttton zurück)

eine jener Bewegungen im $^3/_2$ Takt ist, die aus unzähligen Sonatenwerken u. a. m. des 17. Jahrhunderts bekannt sind; auch in den Opern kehrt derartiges sehr häufig wieder. Das Ritornell, der dritte Teil der Sinfonia, verbindet diese mit dem Prolog, in dessen Verlauf es wiederkehrt. Die Ecksätze der Sinfonia, um diesen Ausdruck anzuwenden, stehen in geradem Takt.

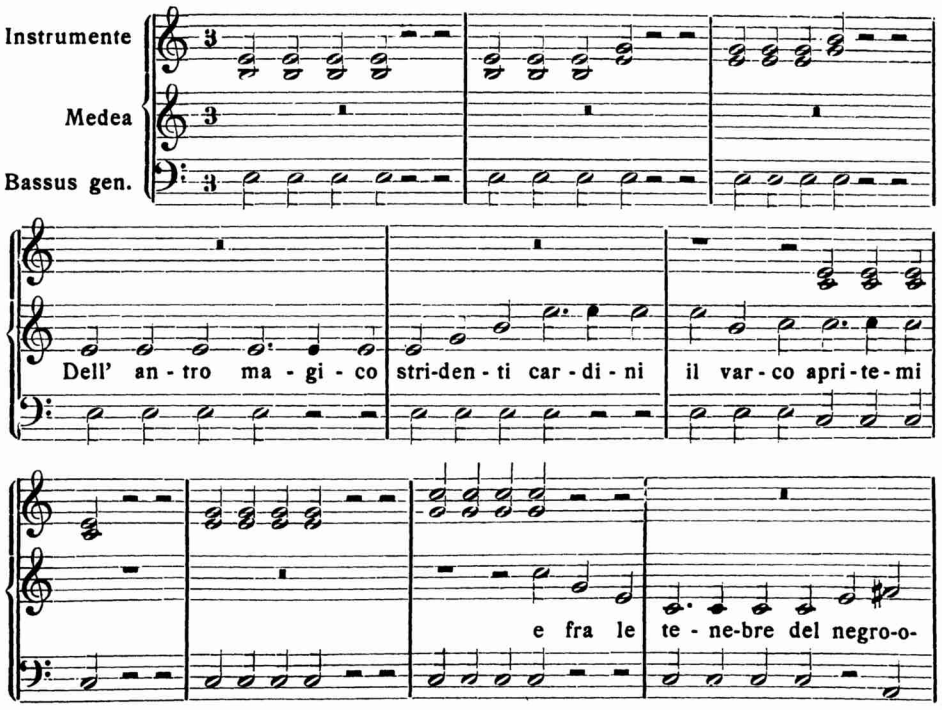
Liesse sich eine ausführliche Analyse der Oper hier geben, so würde ich versuchen, die einzelnen Charaktere möglichst scharf gegenüber zu stellen in ihrer so ganz verschiedenen Zeichnung. Es würde sich dann zeigen, wie plastisch bei aller Einfachheit der Ausdrucksweise sich die einzelnen Personen von einander abheben. Zwei kurze Beispiele müssen indessen genügen. Die erste Melodie ist ein Gesang Medeas: „Se dardo pungente", die zweite eine „Aria" Orests: „Fiero Amor":

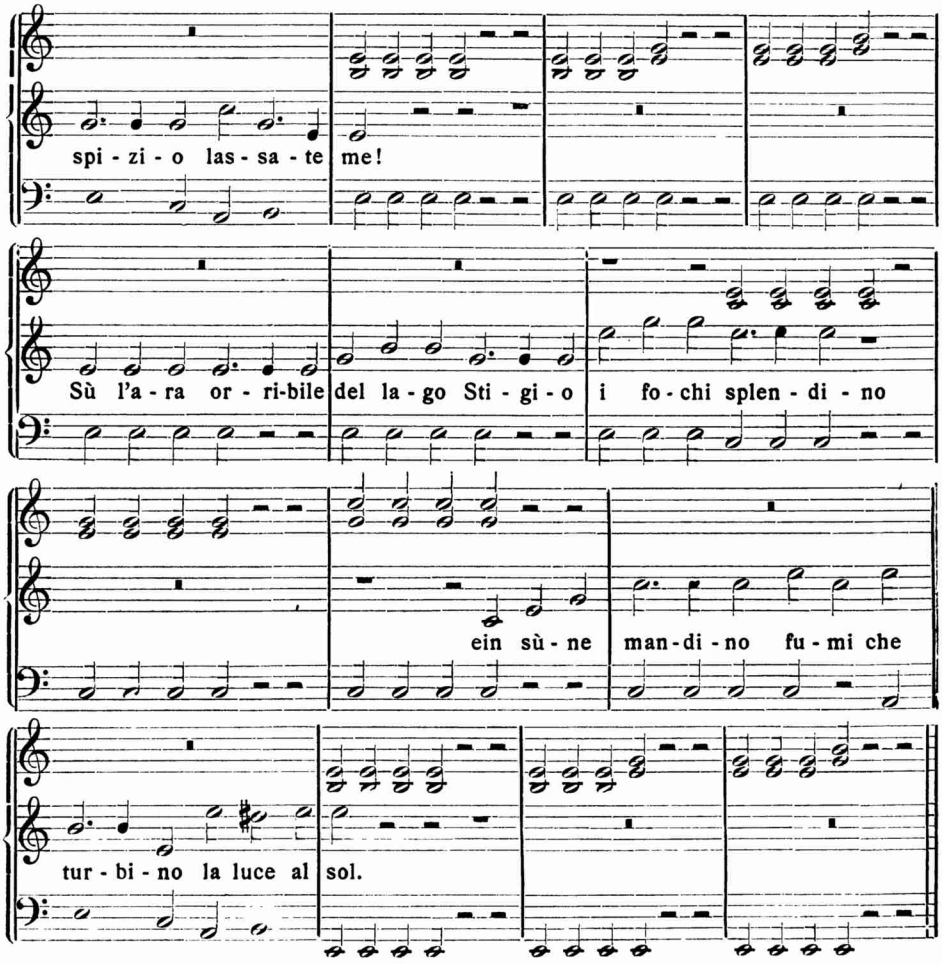


Kann diese scharfe Charakteristik mit einfachen Mitteln übertroffen werden? Auf der einen Seite das nach Liebe dürstende Weib, voll von mühsam verhaltener Sinnlichkeit, auf der anderen der rücksichtslose Draufgänger, dessen Sinn, wie den der Frau, die Liebe in Fesseln geschlagen. Bemerkenswert ist das Festhalten an dem einem Rhythmus im ersten Gesange sowohl (vgl. auch unten), wie das mehrmalige Wiederholen des Motivs im zweiten, der seinerseits nicht gar weit vom Buffo-Stil entfernt ist. Andere Eigentümlichkeiten der Cavallischen Melodie hat Kretzschmar hervorgehoben; gern berührt sie zu Beginn die Dreiklangstöne, wie auch die Partitur des „Giasone" ausweist. Es war schon davon die Rede, dass Cavalli dort am grössten ist, wo er Erschütterndes, Gewaltiges darzustellen hat. Aber auch der Ausdruck burlesker Komik gelingt ihm prächtig. Und er malt dann nicht ausschliesslich mit musikalischen Mitteln. Er stellt den Schwätzer

Demo dar, der im Affekt zu stottern anfängt. Es handelt sich um eine gut erfundene Plapperarie: plötzlich geht Demo der Atem aus, die Sprachwerkzeuge versagen ihren Dienst . . . Naturwahrheit und dramatische Wahrheit, beides hat Cavalli erstrebt, beides innerhalb seiner Mittel erreicht.

Auch als Meister leicht beschwingter, überaus graziöser Melodik ist er bekannt geworden; hier und da begegnet man auf Konzertprogrammen seiner schönen Canzonetta: Affè, affè, mi fate ridere, die Gevaert in „Les gloires de l'Italie" in geschickter Bearbeitung mitgeteilt hat. Den erschütternden Ernst, die Hoheit, die Cavallis Tonsprache zu erreichen vermag, zeigt kein Beispiel deutlicher als der wunderbare schaurig-eintönige Beschwörungsgesang der Geister durch Medea. Man achte auf den anfänglichen Leerklang, zu dem sich erst später die Terz gesellt, die Harmonie bestimmend. Es ist dies eine Schöpfung, die in ihrer einfachen Grösse an Gluck gemahnt. Man kennt auch diesen Gesang in der Fassung Gevaert's, die aber hinter dem Original weit zurücksteht. Nicht immer übrigens lösen sich, um das nebenbei zu bemerken, Instrumente und Singstimme ab, wie das hier geschieht; welche Instrumente Cavallo verwendet wissen wollte, sagt die Partitur nicht; es handelt sich aber ohne Zweifel nur um Saiteninstrumente:





Die Symmetrie der melodischen Bildung ist im höchsten Masse auffallend; Abschnitt 1 und 3, 2 und 4 sind völlig kongruent. Aber es handelt sich, wie ein einfacher Blick auf den Text zeigt, um eine rein musikalische Symmetrie, die nicht etwa durch Nachahmung des Wortmetrums entstanden ist: die musikalischen Accente und die Worthebungen decken sich durchaus nicht, widersprechen sich oft sogar des aller entschiedensten.

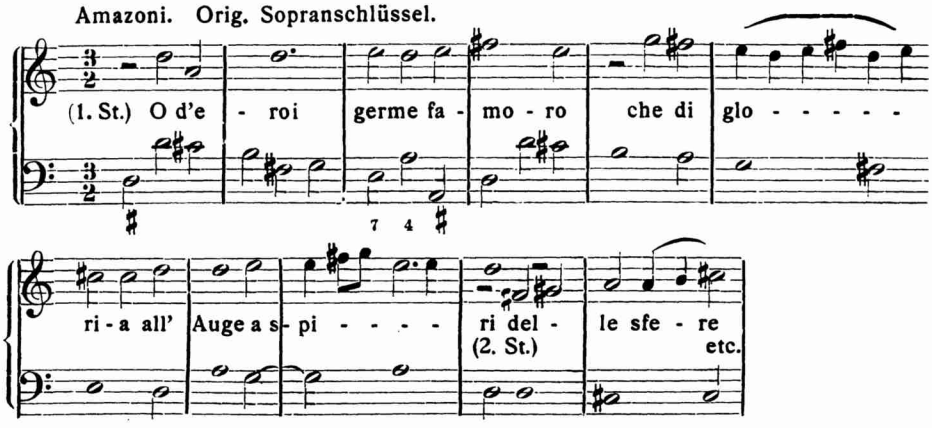
Wir werden Cavalli flüchtig wieder begegnen, sobald von der französischen Oper die Rede sein wird.

Nicht weniger bedeutend als er ist Marc' Antonio Cesti gewesen; er stammte aus Arezzo und war Carissimi's Schüler. Sein grosses Talent zeigt sich, obwohl ihm auch kriegerischer und glänzender Ausdruck vortrefflich gelingt, am bedeutsamsten in der musikalischen Wiedergabe zarter

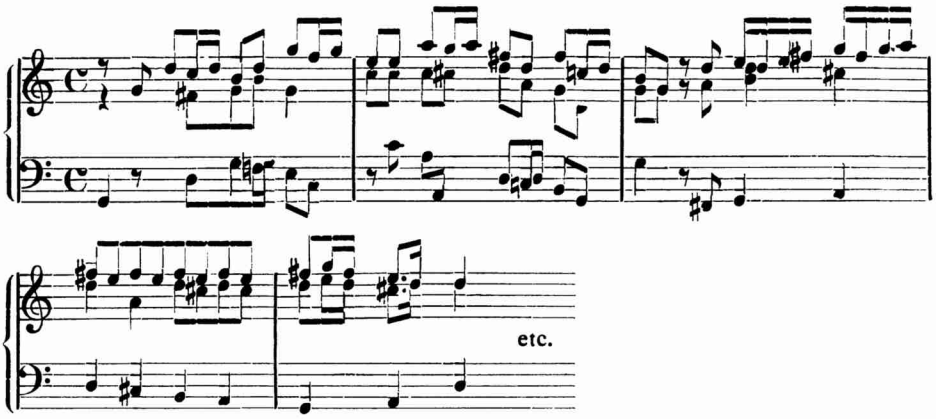
und inniger Regungen. Man darf seine Fähigkeit, hier den vollen, gefühlswarmen Ton zu finden, geradezu unerschöpflich nennen. Mehr noch als Monteverdi's Kunst hat auf ihn die Volksweise seiner Heimat eingewirkt, und dies in ganz besonderem Masse in den komischen und humoristischen Stellen seiner Oper. Und so ist gerade Cesti für die Entwickelung des Buffo-Stiles von grösster Bedeutung gewesen. Auch den Formenschatz der Musik hat er insofern bereichert, als er die da capo-Arie in ihrer dreiteiligen Gliederung oft schon mit meisterlicher Abrundung angewendet hat, die Form also, die seine Vorgänger nur selten und dann nur in knappen Umrissen gebraucht hatten. Als Cesti's bestes Werk gilt „La Dori"; die Oper liegt in einem leider unvollständigen Neudruck vor. Ferner ist die 1667 zur Vermählung Leopolds I. mit Margareta von Spanien aufgeführte Oper „Il pomo d'oro" in der Ausgabe Adlers (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. III2. IV2) allgemeiner Benutzung zugänglich. Für Cesti's Oper ist die Tätigkeit seines Lehrers Carissimi von weittragender Bedeutung geworden, da er dessen Kantaten-Form, den Wechsel zwischen belebtem Recitativ und ariosem Gesang, in sie hinübernahm. Cesti's Rhythmik ist vielseitig, er gefällt sich darin, in den Chören und mehrstimmigen Gesangsstücken fugierte Partieen anzubringen, und ist überall bestrebt nach Wechsel des Ausdrucks. In seinem Orchester scheint, soweit wir darüber ein Urteil haben, die Violine mehr und mehr in den Vordergrund getreten zu sein.

Aus der grossen Anzahl der mitteilenswerten Stücke seiner Opern (Eitner giebt im Anhang zu Bd. XII der Publikationen noch prächtige Bruchstücke) kann ich, überdies in dürftiger Skizze, nur weniges Unvollständige hier anführen. Die Beispiele sind „La Dori" entnommen:

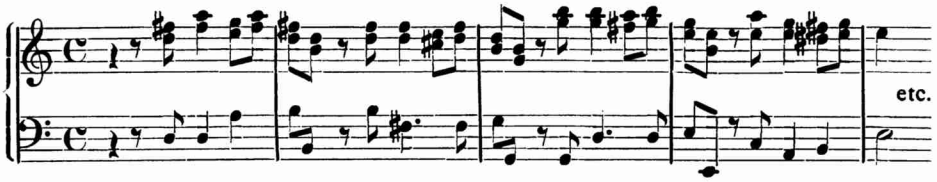
Amazoni. Orig. Sopranschlüssel.



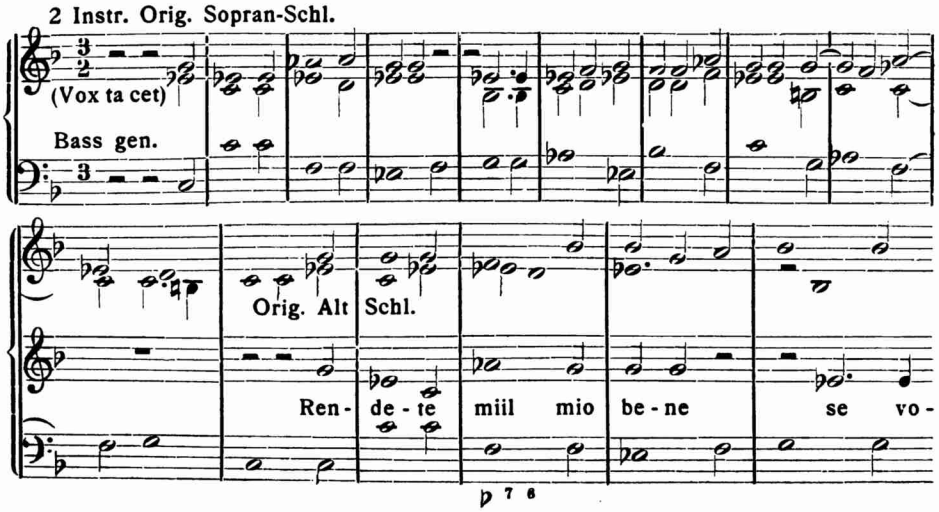
Aus einem geistsprühenden Ritornell mit prächtigen, pikanten Rhythmen gebe ich einige Takte, des beschränkten Raumes wegen in Klaviersatz:

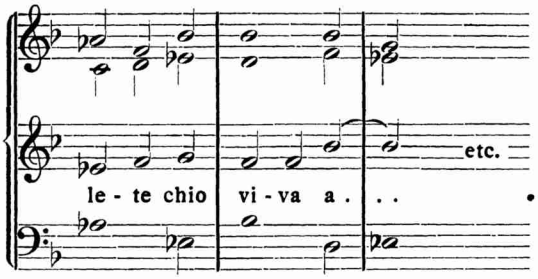


Solche energischen Bildungen sind nicht selten; man sehe den Anfang des leichtbeweglichen „Tu credi, mio core“:



Derlei Gesänge zeigen Cesti's glückliche Begabung für den Ton der Buffo-Oper auf das entschiedenste. Vielleicht das schönste an ernster Musik, das er geschaffen, ist der von tiefster Sehnsucht geschwellte Gesang des Oronte: „Rendete mi il mio bene se volete ch'io viva, von dem ich einiges hersetze:





Was war aus der Musikreform der Florentiner geworden? Der zunächst theoretisch konstruierten Kunst erwuchs als erster Gegner die von Leid und Freud' des Menschenherzens getragene Melodie; aus dem recitierenden Musikstil, dessen starre Züge die Zeit schnell gemildert und ausdrucksvoller gestaltet hatte, lösten sich die rein lyrischen Partieen nach und nach los und fingen an, selbständige Geltung als formell geschlossene Musikstücke zu beanspruchen.

Plato hatte ausgelebt. Was bei den Florentinern mehr oder weniger das Aussehen elementaren Tastversuches zeigte, was bei Monteverdi noch vielfach sich als, wenn auch an sich höchst geniales Experiment zeigte, das war jetzt durch die Tätigkeit der venetianischen Tonsetzer herrlich herangereift und trug die blühende, in Schönheit prangende Farbe des Lebens.

Weitere Kapitel folgen