

# Repetitorium

Monteverdi und die Seconda Prattica

Prof. Volkhardt Preuß


Wintersemester 2019

## Literatur:

- Silke Leopold: Monteverdi und seine Zeit. 3. Auflage. Laaber-Verlag 2002
- Geschichte der Musiktheorie, Band 5, Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert; Herausgegeben von Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989
- Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Wagenbach Verlag 1987
- Dietrich Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber-Verlag 1985
- Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Bärenreiter 1999 [Bernhard]
- Karlheinz Taubert: Höfische Tänze - Ihre Geschichte und Choreographie, Schott, Mainz 1966

## Seconda Prattica

Auf die Angriffe des Musiktheoretikers Giovanni Maria Artusi, ein Verteidiger des Alten Stils, reagierte Monteverdi mit dem 5. Buch der Madrigale (nicht mit einer Streitschrift, wie ursprünglich geplant). Auch wenn Artusi nicht namentlich genannt wird, so ist er doch unzweifelhaft der Adressat folgenden „offenen Briefes“:



hò nondimeno scruta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le  
mie cose à caso, & tosto che sia restituita vscirà in luce portando in fron-  
te il nome di **SECONDA PRATICA**, ouero **PERFEZIONE DEL-**  
**LA MODERNA MUSICA**, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia.

*"...habe ich nichtsdestoweniger diese Antwort geschrieben, um bekannt zu machen, daß ich meine Sachen nicht zufällig mache...tragend als Überschrift den Namen Seconda Pratica"...* (eigene Übersetzung)

Das ist wohl die berühmteste Stelle. Und gleichzeitig gibt er dem neuen Stil seinen Namen, Seconda Prattica, die dem alten, motettisch-kontrapunktischen Satz, der Prima Prattica, nachfolgt und gegenüber steht. Der Ton, den Monteverdi anschlägt, ist der eines Verteidigers; als wolle und müsse er rechtfertigen, daß er kein Dilettant sei.

**Christoph Bernhard** verwendet die Begriffe Prima und seconda Prattica zwar nicht - stattdessen bringt er folgende Zweiteilung:

- 1. Stylus antiquus (ital. stile antico), (auch Stylus ecclesiasticus, Stylus gravis)
- 2. Stylus modernus (ital. stile moderno, Stylus theatralicus, Stylus luxurians (der „leuchtende“ Stil) [Bernhard, S.19]

Referenzgröße zur Prima Prattica: **Palestrina**. Im Rahmen des **Tridentiner Konzils** (1545–1563) schafft Palestrina die Paradigmen des Stilo antico.

Diese sind:

- Textverständlichkeit vor Textdeutung
- Verzierungen nur im Rahmen integrierter Melodiebildung und klassischer Ausgewogenheit der Melodielinie
- Sprünge werden in Gegenbewegung ausgeglichen (Cambiata)
- Schwellentöne werden behutsam überschritten, die Melodie weitet sich langsam über den Satz verteilt, der höchste Ton wird idealerweise kurz vor den Abschnittsklauseln erreicht
- Die Magnificat-Vertonungen haben zwei perfekte Klauseln: eine in der Mitte und eine am Schluß. Alle anderen sind imperfiziert. Die Phrasen der Cantus-Firmus-Partien sind ineinander verschränkt
- Der Satz ist diatonisch mit möglichst wenig künstlichen Leittönen
- Die Metrik entspricht dem mensuralen Tempus imperfectum cum Prolatione imperfecta (zwei Semibreven pro Mensur, „2-Ganze-Takt“). Die Rhythmik folgt dem Quantitativo: benachbarte Notenwerte folgen aufeinander

Allerdings hat die **franko-flämische Schule** aus dem frühen 15. Jahrhundert (**Josquin**, Obrecht, Ockeghem, Busnois, Dufay - vor Allem aber Josquin) noch stärkeren Einfluß auf den mottetischen Kontrapunkt im Alten Stil als die römische Schule (Palestrina, 16. Jahrhundert). Monteverdi neigt zur Archaik. Es gibt sozusagen eine Brückenverbindung von Monteverdi zu Josquin „über Palestrina hinweg“. Der Satz Josquins ist bewegter, die Imitation kleiner Motive auf Viertelbasis dichter, insgesamt ist die Verzierung mit Vierteln reicher und unbefangener, der metrische Fluß ist tanzhafter, die Dissonanzbehandlung härter, mit anderen Worten: es handelt sich um Musik vor der Reglementierung durch das 2. Tridentinische Konzil.

Beispiele Josquin: **Missa L’homme armé**, **Missa Pange lingua**

Im Vergleich zu Monteverdi: **Missa in illo Tempore**

Der Stil Monteverdis ersetzt nicht die alte Kunst, sondern verbindet sich mit ihr.

## Beispiele für den alten Kirchstil:

**Palestrina**, [Magnificats](#) Bd. 1, Magnificat Primi Toni, Magnificat Secundi Toni (Stile antico)

**Monteverdi**: Marienvesper, [Magnificat](#): Et misericordia (S.176) Sicut erat in principio (S. 192)

[Missa](#) aus den „Selva Morale e Spirituale“

[Missa](#) in illo tempore

Was aber kennzeichnet die Seconda Prattica? (Kategorien in Stichworten)

„L'orazione sia padrona e non serva della musica“ - Das Wort sei Herrin über die Musik und nicht deren Dienerin (siehe auch: Giulio [Caccini](#), Le Nouve Musiche, (1601), Vorwort)

### *Oratione (Stile recitativo)*

Die freie Rede (siehe Johnny [König](#) und Stoiber): Der natürliche Sprachrhythmus bestimmt den Rhythmus der Musik. Das heißt: es gibt kein verbindliches Metrum und keine regelmäßige Aufeinanderfolge von Hebung (betont) und Senkung (betont). An deren Stelle treten rhythmische Phänomene wie Stillstand und Bewegung, Stau und Impuls, Pausen. Das ist nicht genau notierbar, daher kann das Notenbild nicht genau wiedergeben, wie es ausgeführt werden muß. Diese Unwägbarkeit ist eine der wichtigsten Grundsätze in der Kategorie des rezitativen Stils wie der historisch informierten Aufführungspraxis allgemein.

Beispiele von Monteverdi:

**Sfogava con le stelle** ([4. Buch](#) der Madrigale), hier vor allem die Stelle „La fareste col vostr'aureo sembiante pietosa“; die oratione ist als freie Rede auf einer Brevis notiert

Die oratione gibt es aber auch in ausnotierter Form: „Certo quando naceste così curdele“ (aus **Ah dolente partita** (4. Buch))

### *Imitazione della Natura*

Nachahmung der Natur, Bildlichkeitsnachahmende Figuren (**Ah un giro sol de' begli occhi**, [4. Buch](#)), „Ride l'Aria“, „Il mare s'acque“

### *Affekte*

Lamentation (siehe auch den Lamentobaß), Trauer, Freude, Wut, Anmut, Demut ([Lamento della ninfa](#) (8. Buch))

### *Ornamentation*

Aus der Intavolierung gewonnene Diminutionen, die der Stimme anvertraut werden („Extavolierung“). Die Stimme singt Figuren, solche „für die Faust geschrieben sind“ (Mattheson).

### *Musikalisch-Rhetorische Figuren*

Figuren sind „Vitia artificiali“, mit Kunst angebrachte Fehler. Sie fallen auf, da sie sich von einem als „richtig“ empfundenen Normsatz, einer entspannten Sprachschicht signifikant abheben. Dieser Normsatz ist mit der Prima Prattica Palestrinas assoziiert. Die rhetorischen Figuren sind wie folgt klassifiziert:

#### **Satztechnische Figuren**

Figuren, die direkt in das kontrapunktische Gewebe und Zusammenwirken der Stimmen eingreifen. Dazu zählen: Heterolepsis, Superjectio und Subsumtio, Quaesitio notae, Syncopatio catachrestica, Ellipse

#### **Bildlichkeitsnachahmende Figuren**

Figuren, die unmittelbar einen Text in ein musikalisches Bild oder eine „Fürstellung“ übersetzen: Dazu zählen: Hyperbole, Hypobole, Congeries, Graduatio adscendens und descendens, Aposiopesis

#### **Affekthaltige Figuren**

Dazu zählen: Suspiratio, Passus duriusculus, Saltus duriusculus, Exclamatio

#### **Klanglichkeitsnachahmende Figuren**

Figuren, die den Klang der Glocken, das Singen der Vögel oder das Rauschen des Meeres nachahmen

Betrachten Sie noch einmal das „**Ahi caso acerbo**“ aus dem Orfeo (Partitur S. 56/57, Messageria). Welche Figuren entdecken Sie?

### *Tanz (Cantar Napolitana, siehe unten)*

Das regelmäßige Vermaß, d.h. die regelmäßige Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung erzeugt automatisch einen Tanzcharakter. Tänze der Zeit sind: Pavane, Gaillarde, Bransle, Bassa danza, Moresca, Volta

Quelle: [Taubert](#)

Die Kategorie des Tanzes bei Monteverdi:

L'Orfeo:

Lasciate il monti (1. Akt)

Marienversper:

Sancta Maria ora pro Nobis

Lauda Jerusalem

Magnificat: Sicut locutus est, Quia respexit

### *Affezione dell'anima e del corpo*

Hier wird die Bewegungslehre des Arisoteles auf die Musik übertragen. Seele und Körper werden „affektiert“. Die Bewegung der Seele verdinglicht sich in der Bewegung des Körpers durch den Raum und umgekehrt. Dabei sind besonders die Haltungen der Arme, der Hände und des Oberkörpers rhetorisch kodiert: jede Position hat eine genaue Bedeutung, die gelesen werden kann.

### *Stile concitato (Genere concitato)*

Der *erregte Stil*. Hauptmerkmal ist eine ausladende Verzierung der Gesangslinie, weitgehend durch *Groppi*, *Trillo* und *ribattuta di gola*.

### *Vita activa - Vita passiva oder Vita contemplativa*

Die beiden Grundsituationen der Affektenlehre. Siehe im Handapparat [Vita activa](#) und *vita passiva*, Seiten 3 und 4.

### *Cantar sodo, Cantar d'Affetto, Cantar Napolitana, Cantar Lombarda (oder passagiato)*

Die vier Arten des Singens nach Christioh Bernhard: Von der Singekunst und Manier [Bernhard, S. 15 und S. 31ff.]

**Cantar sodo:** Der schlichte, ebenmäßige und ausgewogene Gesang, gleich den Motetten Palestrinas. Verortet in der *Vita passiva*.

**Cantar d'Affetto:** Die Art zu singen, die „das Wort in Acht nimmt“. Gemeint ist die Anrührung der Affekte und die Häufung musikalisch-rhetorischer Figuren.

**Cantar Napolitana:** Die Kategorie des Tanzes (siehe [Baxandall](#)). Wir finden ihn in den *Scherzi musicali*, in den *Ritornellen* des Orfeo und der Marienvesper, aber auch in der tanzartigen Behandlung der Singsstimme. Hier spielt das gereimte Versmass, vor allem Jambus und Daktylus, mit hinein.

**Cantar Lombarda:** Reich ornamentierte Gesangslinien. Geschichte: Seit dem 14. Jh. wird Vokalmusik auf die Taste gebracht und dort verziert (*Intavolierung*). Die so gewonnene *Diminutionskunst* wird auf die Stimme zurück übertragen (*Extavolierung*). Das ist ursprünglich

eine Improvisationskunst. Durch die lehrhafte Auflistung in den Diminutionsquellen (beispielhaft Caccini und Ganassi) entsteht eine allmähliche Normierung und Melodieintegration der Ornamente. (Handapparat: Diminution, Arbeitspapier).

#### *Funktion des Cantar Lombarda:*

- Reine Verzierungskunst, um der Üppigkeit willen, damit das Ohr nicht gelangweilt werde
- Darstellung der Vita activa, des Stile concitato (Marienversper: **Duo Seraphim**)
- Onomatopoetik (Nachahmung der Klanglichkeit) (4. Madrigalbuch: **Ah un giro sol**)
- Transzendenz: L'Orfeo: **Possente spirto** (3. Akt), Marienvesper: **Gloria des Magnificats, Audi coelum, Deposuit**. Cantar Lombarda ist der Gegenentwurf zur „diesseitigen“ Oratio-  
ne, dem syllabischen Stile recitativo. Die Musik wird „jenseitig“, sie ist weder der Rede  
noch dem Cantare verpflichtet. Das harmonische Tempo des Generalbasses ist langsam, die  
Linie bewegt. Monteverdis Musik assoziiert mit diesen Mitteln das *scheifende Organum* der  
*Ars Antiqua*. Diese beiden Ebenen stellen gleichzeitig ein weiteres Begriffspaar dar:

#### *Ornato und puro*

Verziert und rein

Monteverdi zitiert also Techniken aus dem Orfeo in der Marienvesper. Die Orfeomusik von 1607 wird zur Marienmusik von 1610. Zwischen beiden liegt der Tod seiner Frau Claudia Cattaneo (1607). - Wird sie zu Euridice/Maria und er zu Orfeo? Diesen Topos der Verewigung finden wir bei Dante und Beatrice ebenso wie bei Sandro Botticelli und Simonetta Vespucci.

#### *Die fünf rhetorischen Stadien der Marienverkündigung*

- Conturbatio (Verstörung)
- Interrogatio (Nachfragen)
- Cogitatio (Überlegung)
- Humilitatio (Unterwerfung)
- Meritatio (Verdienst, Überhöhung)

Monteverdi, Marienversper, Magnificat [Baxandall, Marienverkündigung]:

Meritatio: Magnificat

Conturbatio: Ex exaltavit, Quia fecit

Humilitatio: Et misericordia

Der Tanz (Cantar lombarda), der normalerweise die Ritornelle bestimmt und den Monteverdi aus den [Scherzi Musicali](#) gewinnt, ist hier in die Magnificat-Abschnitte integriert (Omnes generationes, Fecit potentiam, Esurientes)

## Kategorien bildnerischer Darstellung des 15. Jahrhunderts in der Musik Monteverdis ([Baxandall](#))

### **Aria**

Dieser Begriff heißt ganz allegemein, daß die Kunst, hier die Musik, eine gute Eigenschaft, einen „süßen und stolzen Charakter“ haben solle (aria dolce e fiera). Hierauf geht der musikalische Begriff zurück (frz. Air).

„Wo ein liebliches, wo ein stolzes Air erforderlich ist, da variiere jedé Haltung und jede Figur, gleich wie der Frühling die Blumen auf den Wiesen variiert.“ (Lancilotti, 1508). Diesen natürlichen, floralen Vergleich finden wir in den Tanzbildern Botticellis wieder. Will man ihn musikalisch umsetzen, ist es geradezu zwangsläufig, sich der Artikulation und Tongestaltung, aber auch der Ornamentationskunst der historisch informierten Aufführungspraxis zu bedienen. Ein dichtes romatisches Vibrations-espressivo-legato steht dem diametral entgegen. Das Ideal der „Aria dolce“ finden wir ganz offensichtlich in jenen Stücken, die den Wind, genauer: die Zephir-Winde, zum Gegenstand haben. Siehe: Monteverdi, „[Zefiro torna](#)“.

**Christoforo Landino** greift 1480 in seinem Vorwort zur Göttlichen Komödie von Dante die Kategorien von **Plinius dem Älteren** (77 n. Chr.) wieder auf, in den Kategorien (im Aristotelischen Sinne) vorgetragen werden, die für die wirkliche Kunst von Bedeutung sind:

- **Ornato** (verziert)
- **Puro** (rein)
- **Composizione** (Struktur)
- **Varieta**
- **florido** (blühend)
- **vezzoso** (elegant)
- **grave** (schwer)
- **difficolta** (Schwierigkeit)
- **facilita** (Leichtigkeit)

Interessant sind die Widersprüche:

**Schwer und leicht:** das Schwere mit Leichtigkeit meistern. *Schwer* im Sinne von komplex und vielschichtig bezieht sich auf die Kunst, *leicht* auf den Künstler und die Mühelosigkeit, mit der er das Schwere bewältigt.

**Composizione und Varieta:** Die Composizione ist die *Zentripetalkraft* eines Werkes. Die Varieta ist die *Zentrifugalkraft* eines Werkes. Composizione diszipliniert Varieta. Varieta nährt Composizione. Composizione ohne Varieta hat kein Blut. Varieta ohne Composizione hat kein Skelett.

Der Begriff „**Pulchritudine**“ (Schönheit) ist im Geiste des Quattrocento und damit auch in der Musik Monteverdis keine Kategorie. Er ist, als transzendente Eigenschaft, einzig Maria vorbehalten. („Tota pulchra est Maria, et macula originalis non est in te.“ „Gänzlich schön bist du Maria, und die Erbsünde ist nicht in dir.“). Die musikalisch-rhetorischen Figuren sind im Gegenteil eigentlich die „Ästhetik des Häßlichen“. Denn eine Figur ist ein *mit Kunst angebrachte Fehler*, ein *Vitium artificale*. Auch die Eigenschaftspaare Landinos können positiv wie pejorativ besetzt werden. „Ornato“ kann auch „überladen“ heißen und puro „ärmlich“. Es ist allein der Komponist, der Zusammenhänge herzustellen vermag, die diese Kategorien veredeln.

## Sensus und Scopus

Unter Sensus versteht man ein musikalisches Ereignis, etwa einen Affekt oder eine textausdeutende Figur, die sich den Sinnen unmittelbar erschließt. Unter Scopus hingegen versteht man *einen verborgenen Sinn*, der sich rätselhaft hinter dem musikalischen Ereignis verbirgt und sich erst dem ersten oder zweiten oder vierten Blick erschließt. Auslösender Moment ist häufig eine Symbolik, deren Entschlüsselung nicht voraussetzungslos gelingen kann, oder ein irritierender Widerspruch zwischen Musik und Text.

Beispiel 1: [L'Orfeo](#), 1. Akt, Pastore

„**In questo lieto e fortunato giorno**“: (Partitur S.9). Das fallende Tetrachord in Moll, wie es in der Gesangsstimme erscheint, entspricht dem Affekt des *Lamento*. Würde dieses Tetrachord im Baß liege, so wäre das der *Lamentobaß*. Gerät dieser Baß in einen ostinaten Zyklus, so heißt er **Ciaccona**. (Vergleiche: „**Lamento della ninfa**“ aus dem 8. Buch der Madrigale.)



Der Text an dieser Stelle heißt aber: „An diesem glücklichen und freudenreichen Tag“ - ein auffälliger Widerspruch und Hinweis darauf, daß Euridice sterben wird? Dann wäre die Musik dem Text gegenüber affektiv hellstichtig. Auch das vorangegangene Ritornello im Monolog der Musica entspricht in der Oberstimme dem Lamento. Hier wirkt es vielleicht noch „deplaziert“ im Sinne eines (dem freudigen Anlaß der Hochzeit entsprechenden) widersprüchlichen Scopus. Also ist dieses Ritornello an dieser hellstichtig; die Musik weiß mehr, als die Handlung. Am Ende des 4. Aktes Greift Monteverdi dieses Ritornello aber wieder auf. Formal ein genialer Zug, denn hier fällt es auch aus der erzählten Zeit, nun jedoch in die Vergangenheit. Es schaut auf das tragische Geschehnis zurück.

### Beispiel 2: Marienvesper: „Deus in adiutorium meum intende“

Diese Zeile ist der erste Vers des 70. Psalms zur Errettung aus Todesnot: Die Übersetzung (wie wir sie auch in dem Kleinen geistlichen Konzert von Heinrich Schütz finden) lautet: „Eile mich Gott, zu erretten, Herr, mir zu helfen!“. Schütz beginnt, gleich wie Monteverdi, in melodisch hochgespannter Tenorlage: Eine *Exclamatio*. Doch ist der Unterschied offensichtlich. Schütz gibt dem Affekt des Textes nach und stellt ihn in Tönen dar. Monteverdi geht, so sagt es der Sensus, durch die strahlende D-Dur-Fanfare, gegen den Text. Hier ist unsere hermeneutische Fantasie gefragt. Haben wir es hier mit dem „Madrigali *guerreri*-Komplex“ zu tun, mit einer Kriegsfanfare, die das Leid besiegt? Betrachten wir den textlichen Inhalt, so muß jedenfalls, so oder so, die folgende Doxologie verstören.

### Beispiel 3: Transzendenz

Transzendenz: L'Orfeo: „**Possente spirito**“ (3. Akt), Marienvesper: **Gloria, Audi coelum, Deposuit**. Cantar Lombarda als Gegenentwurf zur „diesseitigen“ Oratione, dem syllabischen Stile recitativo. Die Musik wird „jenseitig“, sie ist weder der Rede noch dem Cantare verpflichtet. Das harmonische Tempo des Generalbasses ist langsam, die Linie enorm verziert. Monteverdis Musik assoziiert mit diesen Mitteln das scheifende Organum der Ars Antiqua. Diese beiden Ebenen stellen gleichzeitig ein Begriffspaar Landinos dar: **Ornato** und **Puro**. Sehr puro im Generalbaß mit langsamem harmonischen Tempo, sehr ornato im Gesang und den Echo-Instrumenten. Monteverdi zitiert also Techniken aus dem Orfeo in der Marienvesper. Die Orfeomusik von 1607 wird zur Marienmusik von 1610. Zwischen beiden liegt der Tod seiner Frau Claudia Cattaneo (1607). - Wird sie zu Euridice/Maria und er zu Orfeo? Diesen Topos der Verewigung finden wir bei **Dante** und Beatrice im 3. Teil seiner Göttlichen Kommödie (33. Gesang, S. 155) ebenso wie bei Sandro **Botticelli** und Simonetta Vespucci, die er ein Leben lang porträtiert hat.

## Beispiel 4: Lamento in Dur

**L’Incoronazione di Poppea, Schuß: [Ciaccona](#) „Pur ti godo, pur ti miro“**

Der Baß dieser berückenden Ciaccone ist ein fallendes Tetrachord. Dieser erscheint normalerweise in Moll (siehe nochmals „Lamento della Ninfa“). Die Variante in Dur ist eine Spielart, die auch später verhältnismäßig selten sein wird: vgl. [Graupner](#), Chaconne A-Dur

Beiden Chacconen ist eines gemeinsam, eine kleine aber feine und delikate Raffinesse: Auf dem dritten Baßton erscheint nicht die große Sexte, sondern die kleine, leitereigene Sexte:



**Beispiel a** zeigt Monteverdi (und Graupner), **Beispiel b** Bach, Goldbervariationen, T 1-4, harmonisches Gerüst. Beispiel a hat vom 2. zum 3. Takt D-Dur/C-Dur als Grundbaß, das heißt: den **Gegenschritt** Dominante-Subdominante. Beispiel b bringt im 3. Takt den Ton cis als Terz von A-Dur. Der Schlußakkord wird also zwischendominant, leittönig erreicht. Durch das c in Beispiel a brauchen wir eine Kadenzwendung zurück nach G-Dur und damit einen Takt mehr. Dieser 5. Takt überlagert sich mit dem 1. Takt des zyklisch durchlaufenden Basses. Beispiel a wird 60 Jahre später (von Monteverdi aus gesehen) charakteristisch für den **französischen Barock**, Beispiel b für den **Italienischen Barock**. Beides ist bei Monteverdi im Keim angelegt. Beispiel a, wie gesagt, am Schluß der Incoronazione als sein letztes Werk; Beispiel b im 8. Buch der Madrigale (Lamento della Ninfa).

## „The remains of the day“

Scorci ([Baxandall](#), S. 174)

In der Malerei des 15. Jahrhunderts sind Scorci lokale perspektivische Verkürzungen, die sich z.B. nur auf eine Hand oder den Kopf beziehen, nicht aber auf den zentralperspektivischen Fluchtpunkt am Horizont. Auf die Musik übertragen heißt das, daß wir **lokale Imitationen** hören, die aus kleinen Motiven bestehen.

Monteverdi:

[Marienvesper](#), S. 84, Nisi Dominus

## Festaiuolo ([Baxandall](#), S. 88)

In den Theaterstücken fahrender Gaukler, die auf den Marktplätzen des 15. Jahrhunderts durch Norditalien tingelten, hielt immer eine Nebenfigur Kontakt mit dem Publikum. Sie gehörte zwar zur Handlung, war aber nicht handlungstragend. (z.B. ein Engel oder eine Hirte bei der Geburtsgeschichte Christi). Der Publikumskontakt bestand darin, anzukündigen und zu erklären, was gleich gespielt wird. Diese Figur heißt Festaiuolo. (Wir finden sie im Drama des 20. Jhs. wieder, z.B. bei Ibsen oder Arthur Miller als „Stage Manager“.)

Für die Musik Monteverdis hat diese Idee weitreichende Folgen. Äußerlich äußert sich der Festaiuolo darin, daß sich häufig eine Solostimme aus dem Chorsatz herauslöst. Meistens ist es der Tenor, und meistens beginnt es mit dieser Solostimme: Marienvesper, [Lauda](#) (S. 122).

Tiefer und grundsätzlicher betrachtet bedeutet der Festaiuolo, daß wir in einen Dialog eintreten zwischen **Kollektivität** und **Individualität**, zwischen dem **Ich** und dem **Wir**. Auch die **Monodie** erscheint in diesem Licht. Die einzelne Stimme ist sozusagen ein **Festaiuolo**, der sich so sehr aus dem Chor herausgelöst hat, daß der (ursprünglich noch vorhandene Chor) verschwunden ist - sozusagen eine „permanente Aposiopesis“ des Chores.

## Rezeption im 20. Jahrhundert

### **Oratione:**

Hans Werner Henze: Boulevard Solitude, [Anfang](#)

Viktor [Ullmann](#): Die Weise von Lieber und Tod des Cornet Christoph Rilke

Aribert Reimann: [Lear](#), : „Wir haben euch hierher befohlen“ (Anfang)

### **Cantar Lombarda:**

Aribert Reimann: [Lear](#), Schlußmonolog „Weint, weint!“ (bei 30'40'')