

Artikel

Monteverdi's "Incoronazione di Poppea"

Kretzschmar, Hermann

in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft |

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft - 10 |

Vie...

48 Seite(n) (483 - 530)

Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Monteverdi's „Incoronazione di Poppea.“

Von

Hermann Kretzschmar.

In jeder größeren Musikbibliothek findet sich eine unheimliche Abtheilung, in der diejenigen Werke untergebracht werden, deren Verfasser nicht bekannt sind. Je mangelhafter die Verwaltung, desto reicher die Zahl der Opfer, die in Deutschland dem »Anonymus«, in Italien dem »Incerto autore« zugewiesen werden. An einer Stelle, die hier nicht genannt zu werden braucht, erscheint unter den Musikdramen von angeblich unbekannter Abkunft der »Deserteur« (v. Monsigny) und »No song, no supper« (v. Storace).

Auch der Katalog der Markusbibliothek in Venedig buchte bis vor Kurzem unter der Signatur: CCCLXXV—CCCCLXII. Cant. in 4^o obl^o eine Reihe von 83 Opernpartituren, die nicht weiter bestimmt werden konnten. So ziemlich aufs Gerathewohl hatte Jemand die Notiz beigesetzt: »*probabilmente di Cavalli, Scarlatti e Leardini.*« Da erhielten aber die Musikschätze der alten Bücherei in Taddeo Wiel einen fachkundigen Wächter, der in der Operngeschichte seiner Vaterstadt zu Hause ist. Ihm gelang es, das fatale Dunkel, das über jenen 83 lag, zu lichten und namentlich durch genaue Vergleiche der Texte mit gedruckten Librettis sämmtliche in Frage stehenden Komponisten nachzuweisen. Seine Arbeit erschien i. J. 1888 unter dem Titel »I Codici musicali Contariani«. Auf Seite 81 wird dort mitgetheilt, daß die bisher unter Nr. CCCCXXXIX einfach als »Nerone« angeführte Oper nichts geringeres ist als Claudio Monteverdi's »Incoronazione di Poppea«.

Die Echtheit dieses Fundes ist T. Wiel's Ausführungen gegenüber nicht zu bezweifeln. Seine Wichtigkeit liegt einmal darin, daß die »Incoronazione« Monteverdi's letzte Oper, gewissermaßen also sein dramatisches Testament ist. Zum anderen bereichert sie das Material zur Beurtheilung des Komponisten in seiner Bedeutung für die Bühne seiner Zeit in einer kaum genug zu schätzenden Weise. Hierfür

kam bisher als wichtigstes Stück nur der »Orfeo« in Betracht, als die einzige vollständige von ihm erhaltne Oper. Denn der »Ulysses« der Wiener Hofbibliothek, der von Ambros ohne Weiteres als Monteverdi's Arbeit erklärt wird, muß nach den von Vogel erhobenen Bedenken und Einwänden aus dem Spiele bleiben.

Nun hat der »Orfeo« in dem größten Theil der Chorscenen und auch in vielen Solosätzen, wie in dem ersten Gesang des Hirtenführers, dem Hochzeitsliede des Titelhelden, seiner Klage um den Tod der Euridice, der Meldung der Botin und anderen gewiß seinen bleibenden Werth. Aber ein fertiges Kunstwerk ist er nicht; er trägt die Spuren des Versuchs und der Experimentirlust im Äußern und Innern. Das melodische Gewand vieler Sologesänge, in der Eintrittsscene zum Hades z. B. am Schluß der Oper, ist ungeheuerlich und vor Allem bleibt Monteverdi in der musikalischen Individualisirung der Personen Alles schuldig. Was von dem »Orfeo« auf spätere Zeit überging, beschränkt sich auf die instrumentalen Theile. Seine »Toccata« klingt noch bis zu Pallavicini in den Ouverturen der italienischen Opern nach, und hie und da benutzt ein Komponist, wie z. B. Giulia Caccini in der »Liberazione di Ruggieri« selbständige Orchestersätze zur Verdeutlichung der Situation.

Vom »Orfeo« ging der dramatische Ruhm Monteverdi's aus; sein Träger aber wurde die »Arianna«. Der »Orfeo« wird nur selten erwähnt, die »Arianna« aber von Allen, die die erste Entwicklung des Musikdramas als Augenzeugen geschildert haben. Und wenn keine Berichte vorlägen, so spräche für die Wirkung der »Arianna« die That- sache hinreichend, daß der *Lamento* aus dieser Oper von Monteverdi selbst in zwei weiteren Bearbeitungen veröffentlicht und hundert Jahre lang von den Opernkomponisten immer wieder nachgebildet wurde; wenn sie ein außerordentliches Stück Seelenmalerei geben wollten.

Nimmt man zu diesem *lamento* noch das *combattimento di Tancredi e di Clorinda* hinzu, so darf man sich wohl getrauen, das künstlerische Bild Monteverdi's in den Hauptzügen zu entwerfen. Die ganz wunderbare Mischung heterogener Talente, in der die Eigenthümlichkeit dieses Meisters begründet ist, tritt aus diesen beiden Arbeiten trotz ihres bescheidenen Umfangs klar genug hervor: die Bedachtsamkeit beim Entwurf auf der einen Seite, die Kühnheit in der Wahl der Mittel auf der anderen. Er belauscht die Natur, bringt die Wahrnehmungen seines Ohres in pedantisch genaue Zahlenformen. Sobald er sich aber als schaffender Künstler auf den Boden dieser Ergebnisse stellt, da fallen alle Schranken und Rücksichten. Seine Phantasie zwingt der musikalischen Materie das Unerhörte ab.

Lamento und *combattimento* erwecken den höchsten Grad von Bewunderung, den überhaupt ein Künstlergeist einflößen kann. Aber zu einem vollständigen Urtheil über die Bedeutung, die Monteverdi für das Musikdrama des 17. Jahrhunderts gehabt hat, reichen sie nicht aus. Sie bezeugen die Kraft, die er in der Schilderung einzelner Situationen besitzt. Aber andere Fragen, unter ihnen die wichtigste über seine Kunst in der Durchführung dramatischer Charaktere, lassen sie offen.

In diese Lücke tritt nun die wiedergefundene »Incoronazione di Poppea« sehr willkommen ein.

Wenn von Busenello, dem Dichter der »Incoronazione«, an einer anderen Stelle¹ gesagt worden ist, er sei der vornehmste unter den Venetianischen Librettisten und stehe über der Geschmacksstufe seiner Genossen, so möchten wir doch bitten nicht mit zu hohen Ansprüchen an die Dichtung unserer Monteverdi'schen Oper heranzutreten. Sittlich befriedigt sie durchaus nicht: sie läßt nach unseren heutigen Begriffen dem Laster den Sieg: Poppea verläßt ihren Gatten Otto um die Frau des Nero, und Kaiserin zu werden. Zu dieser einen Untreue kommt aber eine zweite: Der Platz an Nero's Seite muß erst durch Verstoßung des Ottavia frei gemacht werden. Die Handlung der »Incoronazione« ist demnach nicht mehr und weniger als die Geschichte eines doppelten Ehebruchs. Wir stehen entsetzt vor dieser Kette kaiserlicher Schurkereien, vor dem treulosen und eitlen Charakter einer vornehmen Frau. Anders sahen die Venetianischen Dichter die Frage an. Die Gesellschaft, in der sie lebten, für die sie schrieben, war nicht schlechter als die heutige und gewöhnt, einen der Familie angethanen Schimpf mit Blut zu rächen. Aber in der Dichtung liebte man ein verwegnes Spiel mit dem Feuer; der Gedanke, daß trübe und liederliche Moralbilder aus fremden Ländern und entlegenen Zeiten ihre eigenen Sitten und Gedanken verderben könnten, lag den Italienern der Renaissance ganz fern. Es handelt sich hierbei mit um einen Grundunterschied zwischen romanischer und germanischer Auffassung der Poesie überhaupt. Wir bleiben immer ideal, religiös; die Romanen stellen das Interessante, Anekdotische, Aberteuerliche in den Vordergrund. Nichts zeigt diesen Unterschied klarer als ein Vergleich zwischen Shakespear's »Richard III«, und den vielen Nero-Dramen, die in Italien im 17. und 18. Jahrhundert verfaßt worden sind. Das Problem ist dasselbe: die Teufeleien eines mächtigen Despoten. Aber der britische Dichter schildert nicht blos; er hält auch

¹ H. Kretzschmar, Die Venetianische Oper etc. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1892, Heft I.

Gericht über den Tyrannen. Die Italiener reihen spannende und fesselnde Szenen aneinander, gut oder böse scheint sie nicht zu berühren, das Endergebnis ist ihnen gleichgültig und der Begriff der dramatischen Gerechtigkeit liegt außerhalb ihrer Ziele. Die Oper, die von Haus aus das italienische Theater haben sollte, trug durch ihren Ursprung als höfische Kunst, als Schmuck der Feste viel dazu bei, diesen der italienischen Poesie eingeborenen Mangel zu vergrößern.

So übersah auch Busenello den abstoßenden Verlauf und Ausgang der Geschichte von Nero und Poppea und hielt sich an die gebotene, gute Gelegenheit aus ihr eine Reihe theatralisch spannender oder fesselnder Bilder zu entwickeln, Personen vorzuführen, die außer durch den Glanz ihrer historischen Namen noch durch ihre Charaktere und Schicksale interessiren sollten.

Es war eine Forderung, durch die das Musikdrama noch einen Rest von Zusammenhang mit der Renaissance wahrte, daß die Librettisten aus einer klassischen Quelle schöpfen mußten. So giebt auch Busenello im *Argomento* als Gewährsmann für seine »Incoronazione« den Tacitus an.

Dieser widmet der Sabina Poppea im 45. und 46. Kapitel der 13. Buchs der Annalen eine seiner berühmten Charakteristiken. Nach ihm war sie eine dämonische Schönheit: *»huic mulieri cuncta fuere praeter honestum animum«* lauten seine Worte. Sie war es, die den Nero vollends verdarb. Wie Tacitus später (XIV, 1—2) erzählt, gewann Poppea einen solchen Einfluß über den Kaiser, daß er ihrem Ehrgeiz und ihrer Herrschsucht zu Liebe seine eigene Mutter, die Agrippina, morden ließ. In der Darstellung des Tacitus schmiedet Otho, Busenello's Ottone, der ursprüngliche Gemahl der Poppea, sein Unglück selbst. Halb aus Unverstand und halb aus Streberei reizt er den Nero zur Bekanntschaft mit der Poppea. Nachdem er empfindlich vom Schicksal geschlagen worden ist, wird Otho wieder ein Mann. Die Provinz Lusitanien, nach der er als Präfekt abgeschickt wurde, verwaltete er so, daß Tacitus von ihm sagt: *non ex priore infamia sed integre sancteque egit, procaz otii et potestatis temperantior.*

Wir haben bei den Angaben des Tacitus ausführlicher verweilt, weil dieses Beispiel einmal deutlich zu zeigen geeignet ist, wie oberflächlich die Venetianischen Librettisten ihre Vorlagen behandelten. Die Anführung der Gewährsmänner aus der alten Welt war kaum mehr als eine Formalität. In der Erzählung des Römers liegt allerdings das Material zu einem Drama. Der Held wäre aber Otho und

gezeigt werden müßte, wie Nero und Poppea durch Otho's eignen Leichtsinns zum sträflichen Verhältniß und zum Verrath am Freund und am Gatten geführt werden. Der Anfang von Busenello's *Argomento* scheint so etwas Ähnliches in Aussicht zu stellen: »*Nerone innamorato di Poppea ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, ccsì rappresenta Cornelio Tacito*« heißt es da. Nero ist hier zwar schon *innamorato*, aber Otto erscheint doch immer noch als Hauptperson. Nun fährt aber B. fort: »*Mà qui si rappresenta il fatto diverso*«. Das heißt: Nun kommt aber die freie Erfindung, das was andermal die Herren Librettisten mit großem Stolze die »*accidenti verissimi*« nennen. Folgendes thut Busenello theils aus eigener Phantasie, theils aus ungenannten alten Quellen, in erster Linie aus Sueton, hinzu: »*Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nei delirii e nelle esclamazioni. Ottavia Moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sueni Poppea, Ottone promette farlo; ma non bastandogli l'animo di levar la vita all'adorata Poppea, si traveste con l'habito di Drusilla, ch'era innamorata di lui; così travestito entra nel Giardino di Poppea. Amor disturba, et impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, non ostante i consigli di Seneca, e prende per moglie Poppea. Seneca more e Ottavia vien discacciata da Roma.*«

Der Anfang dieser Zuthaten ist sachgemäß und selbstverständlich. Denn ein normaler Mann muß über die Treulosigkeit einer geliebten Frau außer sich gerathen. Der natürliche Fortgang will, daß Otto nun dem Nero, dem falschen Freund, entgegentritt. Das wäre aber zu einfach und wider den Geschmack des Venetianischen Galeriepublikums gewesen. Dieses verlangte Verwicklung, Intrigue, womöglich etwas Meuchelmord und unbedingt Verkleidung im Stück. Auf diese Requisitionen schnitt nun auch Busenello die Handlung seiner »*Incoronazione*« zu. Das Motiv der ursprünglichen Freundschaft zwischen Nero und Otto läßt B. fallen. Erst in der Mitte des 3. Akts stellt er die beiden Männer einander gegenüber. Ottavia, die rechtmäßige Gattin des Kaisers, wird die treibende Kraft der Intrigue. Als ihr Werkzeug, nicht als Rächer seiner eigenen Ehre, übernimmt es Otto, die Poppea zu ermorden. Sie schlummert im Garten. Da naht er ihr, den Dolch in der Hand, in den Kleidern der Drusilla. Den Stoß zu führen verhindert ihn die eigene Unentschlossenheit und Gott Amor, der die Poppea weckt. Otto entkommt; man verhaftet die Drusilla, die edelmüthig die Schuld auf sich nimmt, bis sich der wirkliche Übelthäter stellt. Im Verhör vor Nero giebt Otto ohne Weiteres die Ottavia als Urheberin des Mordanschlags an und dadurch dem Kaiser eine willkommene Handhabe, gegen

diese vorzugehen. Ottavia wird in aller Form verbannt und Poppea auf den freigewordenen Platz zur Seite Nero's erhoben.

Diese Ereignisse entwickeln sich aber in einem sehr langsamen Tempo. Erst in der 9. Scene des 2. Actes kommen Otto und Ottavia zusammen. Eine kurze Übersicht über die Scenen, wie sie in der »Incoronazione« sich folgen, wird dem Leser die Umwege des Dichters zeigen und am besten in das Wesen und die Ziele Busenello's und der ganzen Venetianischen Dramatik des 17. Jahrhunderts einführen.

Die »Incoronazione« beginnt mit Prolog: Fortuna und Virtù streiten, wer von ihnen die größere Gottheit sei. Amor stiftet Frieden. Mit ihm können sich beide nicht messen; er verspricht sofort eine Probe seiner Macht zu geben, und das Stück beginnt:

I. Akt.

1. Scene: Otto. Otto kommt in der Nacht vor Poppea's Villa. Sehnsuchtsvoll steht er vor dem Balkon. Da erblickt er die Wachen des Nero.
2. Scene: Zwei Soldaten. Die Wachen sind durch die Schritte und Worte des Otto aus dienstwidrigem Schlaf geschreckt worden. Eifrig suchen sie nach dem Grund der Störung und ergehen sich dann — im Stile Leporello's — in einer indiskreten Unterhaltung über Nero's Regiment und Lebenswandel.
3. Scene: Poppea und Nero. Zärtlicher Abschied. (Erste Liebes-scene.)
4. Scene: Poppea und Arnalta. Poppea schwärmt in Ehrgeiz und Liebe. Arnalta, eine alte vertraute Dienerin, eine Art Kammerfrau, warnt.
5. Scene: Ottavia, Nutrice. Ottavia, fassungslos vor Zorn und vor Schmerz über Nero's Untreue, ruft die Götter um Rache an. Die Amme rath der Kaiserin, lieber dem Nero Gleiches mit Gleichem zu vergelten.
6. Scene: Seneca, Ottavia, Valetto. Seneca, an den sich die Kaiserin gewendet, empfiehlt ihr tugendhaft zu bleiben. Valetto, sein Page, verspottet ihn. Ottavia bittet um Schritte beim Senat.
7. Scene: Seneca. Allgemeine Betrachtungen über den Werth des Herrscherglanzes.
8. Scene: Pallas, Seneca. (Erste Götterscene.) Pallas kündigt dem Seneca den Tod an.
9. Scene: Nero, Seneca. Nero theilt dem alten Lehrer die Absicht mit (die unfruchtbare) Ottavia zu verstoßen und die Poppea zur Kaiserin zu machen. Seneca erzürnt ihn mit Einwendungen.

10. Scene: Poppea, Nero, (Otto im Versteck). (Zweite, sehr sinnliche Liebesscene.) Nero läßt sich durch Poppea bestimmen, den Tod des Seneca zu befehlen.
11. Scene: Otto, Poppea, (Arnalta im Versteck.) Otto versucht durch Klagen und Schwüre die Poppea wieder zu gewinnen, wird kalt zurückgestoßen.
12. Scene: Otto rafft sich zum Haß auf. In diesem Augenblick erscheint
- (13. Scene): Drusilla, die längst um die Gunst Otto's geworben. Otto verspricht ihr zum Schein seine Liebe: Aber am Schluß der Scene stehen die Worte: »*Drusilla ho in bocca, ed ho Poppea nel core.*«

II. Akt.

1. Scene: Merkur kommt vom Himmel und kündigt dem Seneca die letzte Stunde an. (Zweite Götterscene.)
2. Scene: Liberto, Seneca. Liberto, kaiserlicher Kapitän, bringt das Todesurtheil.
3. Scene: Seneca und seine Angehörigen. Abschied.
4. Scene: Virtu mit Chor und Seneca. Trostscene.
5. Scene: Valetto, Damigella. Scherzreden ohne Bezug auf die Handlung, eine Art Intermezzo.
6. Scene: Nero, Lucano, Petronio, Tigellino feiern Seneca's Tod durch ein lustiges Gelage.
7. Scene: Nero, Poppea. (Dritte Liebesscene.) Dialog in lauter Wendungen der Zärtlichkeit virtuos geführt.
8. Scene: Otto. Monolog über »Sein oder Nichtsein«. Otto beschließt zu leben.
9. Scene: Ottavia, Otto. Die Kaiserin befiehlt dem Otto, die Poppea zu tödten. Wenn er sich weigert, soll er selbst noch heute sterben.
10. Scene: Drusilla, Valetto, Nutrice. Drusilla schwärmt von Otto. Die Anderen scherzen über die Lebensalter.
11. Scene: Otto, Drusilla. Otto läßt sich die Kleider der Drusilla geben.
12. Scene: Poppea, Arnalta. Poppea hofft nun bald Kaiserin zu sein. Arnalta bittet in der Nähe der zukünftigen Herrscherin bleiben zu dürfen. Poppea schläft ein.
13. Scene: Amor kommt vom Himmel herab zum Schutz der Poppea. (Dritte Götterscene.)
14. Scene: Otto (in den Kleidern der Drusilla) und die Vorigen. Mordscene. Der Anschlag mißglückt. Otto entkommt, Arnalta ruft zu seiner Verfolgung auf.

14. Scene: Amor. Monolog des Gottes: »*Ho difesa Poppea vuó farla in questo giorno Imperatrice*«. Bis dahin bittet er das Publikum sich zu gedulden und einstweilen (d. h. während des Zwischenaktes) an ihn zu denken:

*Cercatemi per l'orme
Delle bellezze amate
Nel cor de Cavalieri
Negl' occhi delle Dame.*

III. Akt.

1. Scene: Drusilla, kurzer Monolog. Inhalt: Paraphrase über: »*Ottone sara mio*«.
2. Scene: Drusilla, Arnalta, Littori. Drusilla wird gefangen genommen.
3. Scene: Arnalta, Nero, Drusilla, Littori. Verhör vor Nero. Drusilla bekennt, daß sie die Poppea habe tödten wollen.
4. Scene: Otto und die Vorigen. Durch Otto's Dazwischentreten wird der wahre Sachverhalt und Ottavia's Schuld bekannt. Nero schickt den Otto in die Verbannung. Drusilla geht freiwillig mit. Auch Ottavia wird aus Rom verwiesen.
5. Scene: Poppea, Nero. Nero theilt der Poppea mit, daß alle Hindernisse überwunden sind.
6. Scene: Ottavia allein. Ottavia nimmt Abschied von Rom.
7. Scene: Arnalta beansprucht an der Erhöhung ihrer Gebieterin einen Theil in aufgeblasenen und lächerlichen Worten. Buffoscene, im Gegensatz zur vorhergehenden.
8. Schlußscene. Vor Konsuln und Tribunen im Beisein des Amor, der Venus und ihres Hofstaats erfolgt die Krönung der Poppea.

Nach dem Prolog muß man von dem Stück erwarten, daß es die Macht der Liebe zur Grundidee haben und zeigen wird, wie die Liebe alle Hindernisse überwindet. Daß diese Erwartung aber unerfüllt bleibt, geht aus dem Scenarium hervor. Die Liebe, die zwischen Poppea und Nero besteht, gehört zu einer ziemlich niedrigen Sorte. Diese Art kennt, wie die 3. Scene des 1. Aktes zeigt, sittliche Hindernisse überhaupt nicht; die Ottavia bildet nur ein äußerliches, formell rechtliches. Wie innerlich schwach aber die beiden Motive des Stücks, die Liebe zwischen Nero und Poppea und der Widerstand der Ottavia, auch sein mögen, noch kraftloser erscheint Busenello in ihrer Verwendung. Wie lange dauert es, ehe Ottavia überhaupt einschreitet und wie matt thut sie es endlich! Man wartet nach dem achten Auftritt schon auf heftige Scenen

zwischen Ottavia und Nero, zwischen Ottavia und Poppea. Aber die beiden Frauen begegnen sich im Stück gar nicht, die beiden Männer erst, als das Stück zu Ende ist.

Diese Blindheit gegen das dramatisch Nothwendige wird an diesem Beispiel besonders ersichtlich; sie ist aber keineswegs eine Besonderheit des Busenello oder seiner »Incoronazione«. Die Venetianischen Operndichter waren alle Episodenmänner. Sie alle erfanden und entwickelten nicht aus dem eigenthümlichen Inhalt ihrer Stoffe heraus, sondern sie arbeiteten nach fertigen Schablonen und waren zuerst darauf bedacht, ihren Geschichten eine Reihe bewährter und beliebter Situationen abzugewinnen. Zu diesen Treffern, auf die sich die Dichter so sicher verlassen konnten, wie Tenoristen auf ein hohes \bar{c} , gehören Götterscenen. Diese Götterscenen, bekanntlich besondere Abkömmlinge der Euripideisch-Römischen Tragödie, waren ursprünglich wesentliche Bestandtheile des Musikdramas. Beim Rinuccini löst ein Wunder den Knoten der Handlung. In dem Augenblick, wo die Menschenmacht zu Ende ist, treten die Götter ein, und wenn irgend eine Idee der Florentiner Hellenisten gut war, so war es die: daß die Macht und das Wesen der Musik erlaube und an die Hand gebe, dem Überirdischen unter den dramatischen Mitteln einen bedeutenden Platz einzuräumen. Noch heute wird sich Niemand dem tiefen Eindruck der Stelle in Gagliano's »Dafne« entziehen können, wo die Landleute zum Apollo beten, oder jener in Monteverdi's »Orfeo«, die in den Hades einführt. Wie mußte aber eine solche Kunst in einer Zeit wirken, wo die enge Verbindung erhabner Töne mit profanen neu war! Die Venetianer nahmen diese Götterscenen von den Florentinern herüber; aber bei ihnen verloren sie bald den dramatischen Werth und wurden Dekoration und Ballast. Auf das Ende dieses Verwitterungsprozesses treffen wir in der »Incoronazione«. Ihre Götter sind ziemlich überflüssig. Amor läßt sich allerdings im Prolog wichtig an. Aber die Poppea wäre auch ohne ihn gerettet worden, ihr bester Schutz war Otto's Untentschlossenheit. Daß Pallas erscheint und dem Seneca den Tod ankündet, wirkt feierlich; aber der Eindruck wird dadurch sehr abgeschwächt, daß Merkur einige Scenen später dasselbe thut. Anerkennen muß man, daß die Götter Busenello's vor denen Cicognini's und Anreli's die Würde im Reden und Thun voraus haben. Wie die Götterscenen, so gehört auch die Schlummerscene der Poppea, obwohl sie sehr geschickt an ihren Platz gestellt ist, in erster Linie zu den Koncessionen an den theatralischen Geschmack. Eben dahin rechnen wir auch die Scenen, in denen das Ende des Seneca geschildert wird. Rührung ist ihr nächster Zweck. Daneben dienen sie allerdings mit zur

Charakteristik des Nero. Das Abscheulichste, was uns Busenello von dem Kaiser im ganzen Stück sehen lässt, ist das Gelage, in dem er mit den Spießgesellen den Tod des alten Lehrers und Berathers feiert.

Wie Busenello mit den andern Venetianischen Librettisten die Schwäche in der Begründung und Vorbereitung des Konflikts, im Stellen und Verfolgen des dramatischen Ziels theilt, so hat er mit ihnen aber auch eine starke Seite gemein. Das ist die Sicherheit, die Virtuosität in der Darstellung derjenigen äußerlichen Vorgänge, die die Krisis der Handlung bilden. Von dem Augenblick an, wo Otto der Ottavia versprochen hat, die Poppea zu tödten, hält uns der Dichter in fortwährender Spannung und zwar in einer doppelten. Mehr noch als das Loos der Poppea beschäftigt uns die Lage des Otto, von dem wir wissen, daß er mit dem innersten Herzen die liebt, die er zu morden versprochen hat. Auch das Geschick, mit dem die Handlung von der Scene des Mordanschlags ab flott zu Ende geführt wird, ist nicht gewöhnlich. Bis zu einem gewissen Grad liegt über dem 3. Akt der »Incoronazione«, in dem über Leben und Tod von drei Personen entschieden, eine Hochzeit und Krönung noch dreingegeben wird, der Segen der Staatsaktion. Es sind noch andre Zeichen der Entstehungszeit in dem Geist des Stücks zu bemerken: Am stärksten und unangenehm befremdend äußern sie sich als List und Verschlagenheit an Stellen, wo ehrliche Mittel ausgereicht hätten. Otto belügt die Drusilla mit der Versicherung seiner Liebe, und gar Ottavia, die Kaiserin, zwingt den Schwankenden mit der Drohung zum Gehorsam: (II, 9)

»Se tu non m'ubbidisci.
P'accusero à Nerone,
Ch' habbi voluto usarmi
Violenze inhoneste,
E farò sì, che ti si stanchi intorno
Il tormento, e la morte in questo giorno.«

Dieser letztere Fall zeigt geradezu erschreckend die Macht der Gemeinheit. Denn die »Incoronazione« läßt im Übrigen keinen Zweifel darüber, daß in Busenello viel von dem hohen Sinn der Antike und der Renaissance lebendig war. Wie weit er die Operndichter seiner und der folgenden Periode im Takt und Geschmack übertraf, beweist namentlich sein Verhältniß zu den Elementen der *commedia d'arte*. Während die anderen Dichter jeder zur Haupthandlung gehörigen Scene eine possenhafte Karikatur nachfolgen ließen, hat er in der ganzen »Incoronazione« den Vertretern der Buffonerie nur zwei selbständige Scenen eingeräumt (II, 5 und III, 7). Das Dienervolk und

die Vertrauten, die im Personalverzeichniß einen breiten Platz einnehmen, läßt er in der Handlung nur in der Gesellschaft der Hauptpersonen zu und beschränkt ihre Thätigkeit meistens darauf, daß sie die Vorgänge mit naiven Äußerungen des Plebejerverstandes kurz glossiren. Mit Interesse bemerkt man, daß sich durch die Reden der Nebenpersonen eine zuweilen scharfe Polemik gegen Fürstenhöfe und höfisches Wesen zieht. So sagt Arnalta einmal: (II, 12)

*In due cose sole
Giove è reso impotente.
Ei non può far che in Cielo entra la morte
Ne che la fede mai si trovi in corte.*

Solche Liebenswürdigkeiten helfen es mit erklären, daß die Opern Cavalli's, denen Busenello's Texte zu Grunde lagen, und ebenso Monteverdi's »Incoronazione« nicht über Venedig hinauskamen.

Auf die Meisterschaft, mit der Busenello Liebesdialoge dichtete, mag hier nur kurz hingewiesen sein. Die drei Auftritte der »Incoronazione«, in denen Poppea und Nerone Abschied nehmen, sich wiederfinden, das Ziel ihrer Wünsche begrüßen, gehören zu den höchsten Leistungen im Ausdruck zärtlicher Gefühle, die die dramatische Litteratur aufzuweisen hat. Außer dem angeborenen Talente kam hier Busenello eine eingehende Bekanntschaft mit Petrarca und mit der Madrigalendichtung zu statten. Letztere gab wörtliche Wendungen her. Auf der Höhe der klassischen Bildung seiner Zeit zeigen den Dichter auch die verschiedenen großen Monologe der »Incoronazione«. Namentlich derjenige, wo Ottavia Rom und der Heimath Lebewohl sagt (III, 6) erinnert in den Stellen, die den Abscheu vor dem Meer zum Ausdruck bringen, an bekannte Abschnitte aus Virgil und Horaz. Das Bedeutendste jedoch, was Busenello in der »Incoronazione« geleistet hat, liegt auf dem Gebiet der Charakteristik. Den Frauen, namentlich der ehrgeizigen Poppea, ist von diesem Theil der Kunst des Dichters etwas, aber doch viel weniger zu Gute gekommen, als den drei männlichen Figuren des Seneca, des Nero und des Otto. Das sind Gestalten, eigen erfaßt und konsequent durchgeführt, Gestalten, die sich einprägen. Seneca verkörpert den Stoicismus, jene höchste Art von Seelenruhe, in der sich die Antike mit der christlichen Weltanschauung begegnet. Er lenkt dem Nero gegenüber nicht ein, er bittet nicht, er klagt nicht, er wird auch nicht heftig; den Wuthausbrüchen des Tyrannen antwortet er mit Sprüchen der Weisheit. Der Tod erschreckt ihn nicht, bis zum letzten Athemzug tröstet er die weinenden Angehörigen. In Nero vereint sich grobe Sinnlichkeit und grenzenloses, wahnwitziges Machtgefühl mit dem Streben nach würdigen Schein. Das Thierische und Teuflische

äußert sich in den Szenen mit Poppea, mit den Freigelassenen, mit Seneca; in den Szenen vor Konsuln und Tribunen kehrt er die Hoheit und Majestät hervor. Die merkwürdigste unter den drei Männergestalten ist die des Otto, eine unklare und weichliche Natur und doch immer wieder sympathisch. Er bildet noch einen Superlativ zu dem Goetheschen Brakenburg und ist ein Musterbeispiel aus der Klasse jener Unglücklichen, die nicht im Stande sind, eine unwürdige Liebe aus ihrem Herzen zu reißen. Nur auf Augenblicke vermag er sich zum Haß aufzuraffen; sofort bricht die alte Liebe wieder durch. »Mag Poppea mich auch verstoßen haben, muß ich sie auch im Arm des Nero sehen — *Saro damnato si, ma in Paradiso*« — so schließt er seinen großen Monolog (II, 8).

Die Figur des Otto muß es auch gewesen sein, die den Monteverdi am stärksten in der »Incoronazione« des Busenello angezogen hat. Zu den Zeiten Rinuccini's würde ihm dieses Stück nicht genügt haben. Schreibt er doch noch 1616, daß ein Textbuch, das er komponiren solle, eine starke und klare Grundidee haben müsse.¹ Aber Dichtungen, wie die »Euridice« eine war, wurden immer seltener, und auch dem Führer des Musikdramas blieb nur die Wahl: entweder der Bühne ganz den Rücken zu kehren oder die Ansprüche zu mäßigen. Monteverdi that das letztere; er mäßigte und dämpfte aber wahrscheinlich zugleich auch seine Neigung zum Musikdrama überhaupt. Denn neun Opern² sind für das lange Leben dieses Komponisten, der gleich mit 2 Werken, darunter eine »Arianna«, einsetzte, verhältnißmäßig wenig, und die kleine Zahl findet in äußern Umständen nicht genügende Begründung. Mit dem bescheideneren Maaßstab, den Monteverdi in späterer Zeit an die Textbücher anlegte, macht uns ein Brief aus dem Jahre 1628 bekannt. In ihm lobt er die Verse eines für Parma bestellten Intermezzo, weil sie Wechsel der Empfindung böten.³ Von diesem Standpunkt aus ließ die »Incoronazione« nichts zu wünschen. Sie enthält Liebesglück und Liebesleid, Seelengröße und leidenschaftlichste Begehrlichkeit, Trauer, Verzweiflung und platte Lustigkeit. Der Dichter hat noch dazu diese Gegensätze möglichst nebeneinander gestellt, in einzelnen Szenen (Seneca und Nero, Poppea und Otto, Ottavia und Otto u. a.)

¹ »ne sento che lei mi posta con ordine naturale ad un fine che mi mova.« Siehe Emil Vogel, Monteverdi S. 119.

² Die Annahme einer für Bologna komponirten zehnten (»Delia e Ulisse«, welche Vogel noch offen läßt, ist nach dem Erscheinen von Ricci's Werk über die *Teatri di Bologna* (1888) hinfällig geworden.

³ 300 versi e tutti variati d'affetto. Vogel, S. 121.

die kontrastirenden Temperamente unmittelbar und hart zusammenstoßen lassen.

Durch die Charaktere des Otto und des Seneca, einer wirklichen antiken Figur, mußte aber Busenello's Dichtung einen ernsten Komponisten auch tief bewegen, ihm ans Herz greifen; der Nero reizte als Problem. Eine Aufgabe der Seelenschilderung, wie er sie bot, war im gesammten Musikdrama noch nicht versucht worden. Überhaupt muß man zu Gunsten der Venetianischen Operndichtung buchen, daß sie durch ihre Neigung für's Historische und Realistische die »nuove musiche« anspornte und zu Entdeckungen zwang, die in der gleichmäßigen Welt der Schäferspiele unmöglich gewesen wären.

Die »Incoronazione« wurde i. J. ^{1642!} ~~1624~~ aufgeführt; Busenello ließ sein Libretto mit einigen andren zusammen erst 1656 (Venedig, Giuliani) drucken. Diese Ausgabe, der das oben mitgetheilte Scenarium entnommen ist, weicht vielfach von dem Text der — nicht von Monteverdi's Hand — geschriebenen Partitur ab. Diese Abweichungen zeigen sich in fast allen Szenen und sind schon dem Umfang nach ungewöhnlich beträchtlich. Hie und da betreffen sie nur Kleinigkeiten: Monteverdi ersetzt ein vom Dichter gebrauchtes Wort durch ein andres, das besser klingt oder sich bequemer singen läßt, er streicht überflüssige Verse Busenello's, manchmal halbe Szenen. Die Mehrzahl von Monteverdi's Änderungen greift aber tiefer. Er stellt Szenen um, läßt Szenen weg. Ganz besonders aber trachtet er darnach, jeder Ermüdung durch zu lange Reden und Auseinandersetzungen zu wehren. Wir werden sehen, wie er selbst Soloszenen umwandelt und in bewegte dramatische Handlung auslaufen läßt. Sobald aber zwei Personen auf der Bühne stehen, hält er eifrig darauf, daß auch ein wirklicher Dialog geführt wird. In der 5. Scene des 2. Aktes singt Valetto eine Liebeserklärung »*Sento un certo non so che*«. Da hat Monteverdi einen Vers hinzugedichtet für die Damigella, damit ein Duett daraus werden kann. Kleine Texteschaltungen aus des Komponisten Hand finden wir auf Schritt und Tritt. Bei wichtigen Mittheilungen unterbricht die zuhörende Person durch aufgeregte ungeduldige Zwischenfragen oder dadurch, daß sie das entscheidende Wort dem Sprecher vom Mund wegnimmt. Wo bei Busenello einer Person eine ununterbrochene Reihe von vielleicht dreißig Versen gegeben ist, zerlegt sie Monteverdi in zehn Gruppen von je drei Zeilen, jede Gruppe durch Zwischenreden der zweiten Person von der andren getrennt. Die Einschaltungen des Komponisten sind oft sinnig gewählte Wiederholungen bedeutungsvoller Worte. Immer zeigen sie auf seinen

starken Sinn für eine auf Naturwahrheit und Lebenstreue gegründete Bühnenwirkung. Geschichtlich sind sie dadurch interessant, weil sie im Großen den ungeheuren Unterschied mit klar machen, der zwischen dem jetzigen Verhältniß des Komponisten zum Dichter bestand, und dem, wie es zur Zeit war, als Peri die »Euridice« und noch als Monteverdi den »Orfeo« komponirte.

Unter den von Monteverdi weggelassenen Szenen ist die des Merkur (II, 1) durch dichterische Schönheit und Theatereffekt hervorragend, aber für den Gang der Handlung entbehrlich. Mit größerem Bedauern vermissen wir in demselben Akt die Trostscene, wo dem sterbenden Seneca die Virtù mit ihrem Chor erscheint. Monteverdi hat auf sie aus äußern Gründen verzichten müssen. Busenello hat seine »Incoronazione« als Choroper geschrieben, und in der Zeit, wo sie aufgeführt wurde, kommen in Venedig hin und wieder immer noch Choroper vor, aber, soweit sich das übersehen läßt, nur an an den Theatern von San Cassiano und von San Moise. Das Theater bei San Giovanni e Paolo, gewöhnlich kurzweg Grimano genannt, das die Monteverdi'sche Oper brachte, sonst das vornehmste von allen, scheint am schnellsten den Chor aufgegeben zu haben. Warum? Das läßt sich zur Zeit noch nicht quellenmäßig beantworten.

Der Mangel des Chores ist nun einer der auffallendsten Züge, die die äußere Physiognomie der Musik der »Incoronazione« von der des 35 Jahren älteren »Orfeo« unterscheiden. Nicht minder vermissen wir aber in der neuen Oper die selbständigen Instrumentalsätze, an denen der »Orfeo« so überreich ist. Die Gründe, aus denen Monteverdi jetzt auf dieses für das Musikdrama und seine Entwicklung so wichtige Hilfsmittel der Situationsmalerei verzichtet, müssen wir zuerst in der Natur des Textbuches suchen. Der »Incoronazione« fehlt der romantische Hintergrund einer an sich poetisch stimmenden Örtlichkeit; sie erlaubt weder Hirten- noch Höllensinfonien. Daß die Opernkomponisten in bescheidneren Grenzen an der Instrumentalmusik festhielten, beweist Cavalli hinreichend. Die »Incoronazione« macht von »Instrumentalsätzen« nur Gebrauch, um Sologesänge einzuleiten und zwischen einzelnen Versen zu spielen, in letzterem Sinn einen manchmal sehr ausgedehnten. Vor dem Prolog steht eine Sinfonie, die einzige der Oper. Sie ist kurz und hat den feierlichen Ton, der in den ersten Jahrzehnten in fast allen Ouverturen der Venetianer wiederkehrt, ein Zeichen, daß wenigstens die Komponisten bei ihrer Arbeit noch an die antike Tragödie dachten. Er verlor sich, je mehr in der Satzentwicklung die Fuge und die Nachahmungsformen in den Vordergrund traten. Die erste Zeit be-

schränkte sich auf ein- oder mehrmalige Variation des ersten Satzes, der in der Baßstimme festgehalten wurde. Das Schema der Passacaglia oder Chiaccona lag also zu Grunde, und darin glichen die Instrumentalsätze den geschlossenen Sologesängen. Auch bei diesen war jeder weitere Vers in der Regel eine Variation des ersten in Passacaglioform und zwar schon seit Monteverdi's »Orfeo« und in der Bühnenmusik ebenso wie in der Hausmusik. Die Overture fängt so an:



Die zwei folgenden Strophen sind in derselben choralartigen Weise gehalten. Dann wird der Satz im Tripeltakt variirt und geschlossen. Im Original steht der Baß eine Oktave tiefer, zwischen ihm und der obren Stimme steht noch eine dritte als Mittelstimme, wie die obere im modernen Violinschlüssel notirt. So, einfach dreistimmig, sind auch alle Ritornelle der Oper instrumentirt; die Instrumentenarten werden nirgends genannt; aber sicher sollen es Streichinstrumente sein. Also Monteverdi, der verschwenderische Kolorist, der im »Orfeo« mit Lust und Virtuosität über ein ganzes Heer von Instrumenten der verschiedensten Gattungen geboten hatte, war hier auf die übliche Venetianische Violinenration gesetzt. Das mag ihm ärmlich vorgekommen sein und die Laune verdorben haben, und das mag ein Grund mit sein, weßhalb in der »Incoronazione« der selbständigen Instrumentalmusik keine wichtigen Aufgaben zugewiesen werden. Die Schlummerscene der Poppea hätte sonst eine gute Gelegenheit geboten. Den Ritornellen ist der Mangel der Laune fast an die Stirn geschrieben, sie sind ganz äußerlich ausgefallen. Trotzdem wird man gut thun, sich das Orchester der »Incoronazione« nicht gar zu arm an Klang und Tonfärbung vorzustellen; denn es kommen zu den zwei Violinen und Bässen noch Accordinstrumente hinzu, die nicht besonders notirt sind. Wir wissen,

daß sie in den guten Kapellen des 17. Jahrhunderts zahlreich vertreten waren und auch in unserer Partitur deutet häufiger Schlüsselwechsel im *Continuo* darauf hin.

Den Prolog beginnt Fortuna folgendermaßen:

Deh nas - con - di - ti o vir - tu - gia ca - du - ta in po - ver -
 A A Fis

ta non cre - du - ta De - i - ta Nu - me ch'e sen - za tem - pio Di - va
 E A Fis G

sen - za de - vo - ti, e sen - za al - ta - ri Di - su - sa
 C D G G Fis G Fis E

ta dis - prez - za ta abbo - ri - ta
 D C H A F. E ED Cis D C

mal gra - di - ta et in mio pa - ra - gon sem - pre sem - pre
 H E D Cis H A H Cis D E Fis G D

sem - pre sem - pre sem - pre scher - ni - ta. Gia re - gi - na,
 E Fis Gis A G Fis E D E A F

hor ple - be - a che per com - prar - ti gli a - li - men - ti e ves - ti. etc.
 C H A G

Das steht hier nicht als außerordentliche Leistung Monteverdi's, sondern nur als Probe seines Recitativs. Offenbar läuft es flotter und schneller über die Kadenzten hinweg als im »Orfeo«, aber es ist noch weit von der Eile der Neapolitanischen Schule entfernt. Das

Bemerkenswertheste an ihm ist der eingeschaltete Gesangsabschnitt im dreitheiligen Rhythmus. Auf diese enge Verbindung von Deklamation und Gesang legten die Venetianer Gewicht. Hierdurch ward der Empfindung und der Musik in der Rede ihr Recht gewahrt; ohne Vorbereitung und Umstände trat sie in den frischen Fluß des Recitativs wie eine unwillkürliche Äußerung des Augenblicks hinein. Nach der Stelle, die hier abschließt, setzt wieder ein Sätzchen in $\frac{3}{2}$ ein; nach 3 Takten schon folgt ihm Recitativ und diesem ein langer Gesangsabschnitt in C mit Koloraturen, zu dem der Baß in lauter Achteln geführt ist. Es ist also in den geschlossenen Sätzchen eine Steigerung unverkennbar: je länger Fortuna das Wort hat, desto lustiger und übermüthiger wird sie. So bescheiden die Komposition bis dahin gehalten ist; scharfe psychologische Beobachtung und Berechnung der dramatischen Wirkung läßt sich nicht verkennen. In letzterer Beziehung stoßen wir bald auf einen Treffer: es ist die Einführung der Virtu:

Dak *som-mer* *gi-ti mal*
B

na-ta *rea* *Chi-me-ra* *del-le* *gen-ti.*
F *D* *C*

Das ist zugleich eine jener Stellen, an der das Musikdrama seine Überlegenheit gegenüber dem gesprochenen Schauspiel zeigt. Noch so viel Worte vermöchten die Fluth der Entrüstung, die sich in der Virtu während der Rede der Fortuna gesammelt hat, nicht so zu veranschaulichen, als es die eine Koloratur thut. Darauf aber, daß er uns zeigt, was Monteverdi, was die Musik seit der Zeit des »Orfeo« überhaupt gelernt hatte, beschränkt sich im Wesentlichen der Werth des Prologs der »Incoronazione«. Der Komponist hebt und ergänzt jetzt den Dichter; aber nach Stellen, die nur Monteverdi geschrieben haben könnte, suchen wir hier vergeblich.

Sie kommen sofort in der ersten Scene des 1. Aktes. Dieser beginnt mit acht Doppeltakten eines dreistimmigen Orchestersatzes. Dann tritt Otto auf mit folgendem Gesang:

E pur io tor-no e pur io tor-no qui quel

line-a al cen-tro qual fo-co à sfe-

ra e qual rus - cel - lo al ma-re,

e se ben lu - ce ben lu - ce al - cu - na non ap - pa - re

Ah, Ah, Ah, Ah So ben

i - o che sta il mio sol qui den-tro. E-pur io tor-no io



Dieser kurze Satz ist das ebenbürtige Seitenstück zu den berühmten 20 Takten, mit denen Arianna's *lamento* anfängt. In der »Arianna« ein leidenschaftlicher Ausdruck der Klage, hier in der »Incoronazione« ein edel elegischer. Dort der Blick auf eine verzweifelte, zerstörte Seele, hier in ein Gemüth, das sein Leid mit Anmuth trägt; dort eine aufregende, hier eine rührende Wirkung. Aber darin gleichen sich beide Stücke vollkommen, daß die ergreifende Darstellung des Gegenstandes auf ganz neuen Mitteln ruht; sie gleichen sich in der meisterhaften Vereinigung von Freiheit und Klarheit des Ausdrucks. Vor und neben Monteverdi bietet die Oper Beispiele von wirksamen Sologesängen klagenden und trauernden Charakters in Hülle und Fülle; aber keinen, in dem sich die Stimmung so unmittelbar, so lebendig bewegt, so reich an hinreißenden Zügen ergießt, keinen, der so naturgetreu italienisch und unwiderstehlich warm klingt wie die Stelle des Otto über das »Ah!« Wie Gevaert den Eingang von Arianna's *lamento* in seine »Gloires dell'Italie« aufgenommen hat, so gehört auch dieser Anfang von Otto's Auftrittsscene vom musikalischen Standpunkt aus in die Mustersammlungen des Sologesangs. Der Werth des Satzes steigt aber noch gewaltig, wenn man ihn auf seine dramatische Bestimmung hin prüft. Der wie ein richtiger *ostinato* immer wieder einsetzende Baßgang (zu dem selbstverständlich eine Mittelstimme gehört)



¹ Im Original sind die Abschnitte im dreitheiligen Takte mit einer einfachen 3 vorgezeichnet. Die Gesangpartie steht im C-Schlüssel auf der 2. Linie, dem sogenannten Mezzosopranschlüssel. Das hat Wiel veranlaßt die Partie des Otto als Mezzosopran anzuführen. Der Klanglage nach und dem Charakter nach müssen wir sie von einer Männerstimme gesungen denken. Für den größten Theil eignet sich ein Tenor, der nach der Weise des 17. Jahrhunderts sehr hoch zu falsettiren verstand (bis zum \bar{a}); die Annahme eines Altkastraten scheint ausgeschlossen.

gewinnt erst seinen tieferen Sinn, wenn man die Situation und die Worte des Sängers dagegen hält. «*E pure io torno*» sagt Otto. In dem »*pure*« liegt aber der Schlüssel zur Auffassung der Scene, wie sie Monteverdi sich dachte. Dieses Wort versetzt in *mediam rem*. Otto hat sich von der Poppea schon getrennt; aber die Sehnsucht treibt ihn zurück vor ihr Haus, mitten in der Nacht. Busenello reiht Bild an Bild, um uns klar zu machen, mit wie starker Naturgewalt es den unglücklichen Gatten zu der treulosen Poppea hinzieht. Wir Deutschen sagen »wie die Motte zum Licht«. Monteverdi drückt aber diesen Zustand am malerischsten und klarsten durch seine Musik aus. Die Gedanken des Otto erscheinen wie starr und festgebannt: er hat lange Zeit nur den einen Ton, das *d*, auf dem er die Worte wie geistesabwesend himurmelt; seine Gefühle sprechen aus den innigen, von Liebe und von Thränen vollen, weichen Melodien der Begleitung.

Auf diesen ersten Abschnitt der Scene folgt ein Ritornell, das nur im Baß skizzirt ist:



Die Systeme für die beiden Violinen sind freigelassen. Das Orchester, nicht das Cembalo, soll also, wie das in der Zeit bei Einleitungen allgemein üblich ist, den Satz spielen. Die scharfe Ausweichung von *D*- nach *C*dur muß gewiß dazu gedient haben, den Zuhörern die Gliederung der Scene zu erleichtern. Otto fährt nun in einem Recitativ fort:

Ca - ro tet-to ca - ro tet-to, tetto a - mo - ro-so al - ber - go di mia
A *cis* *D* *B* *A*

vi - ta e del mio be - ne il passo e'l cor ad in - chi - nar - ti viene
Gis *A* *A* *G* *F* *E* *D* *E* *D*

il passo e'l cor ad in - chi - nar - - ti vie - nne
Cis *D* *G* *A* *D*

das als weiteres Beispiel dafür hier stehen mag, wie Monteverdi und die Venetianer immer bestrebt waren die Deklamation eng mit Gesang und Musik zu verbinden. Wie natürlich und ungezwungen schließt sich die schöne ausdrucksvolle Gesangsstelle, mit der der Abschnitt endet, an das Recitativ an!

Ein zweites Orchesterritornell, das hier einsetzt, versieht die Dienste eines Gedankenstrichs. Zum Beleg für die oben aufgestellte Behauptung, daß die Instrumentalsätze in der »Incoronazione« innerlich dürftig seien, soll es hier wiedergegeben werden. Es sind diesmal alle 3 Stimmen ausgeschrieben, und die Bezifferung der Baßstimme zeigt, daß noch Cembalo und Akkordinstrumente mitspielten.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second system also consists of three staves, continuing the piece. The bass staff in the second system has a figured bass notation '4 3' below it. The piece concludes with a double bar line.

Man braucht bloß v. Wasielewski's Musikbeilage zu »Die Violine im 17. Jahrhundert« zu kennen, um darüber klar zu sein, daß diese Komposition den Stand der Instrumentalmusik um das Jahr 1642 zu veranschaulichen nicht geeignet ist. Was besonders die Orchestersätze im Musikdrama betrifft, so hoffen wir über kurz oder lang Arbeiten von Cavalli, Cesti u. A. vorlegen zu können, denen die nöthige Achtung nicht entgehen kann.

Mit den Worten »Caro tetto amoroso« beginnt im Text eine neue Versgruppierung. Die Scene hatte vierzeilig angefangen; der neue

Abschnitt besteht aus 4 Dreizeilern, die zweite und dritte Zeile reimen zusammen. 30 und 40 Jahre früher würde kein Komponist sich erlaubt haben diese 4 dreizeiligen Gruppen in verschiebener Musik zu geben; auch neben und nach Monteverdi thaten das nur Wenige. Er aber ist gerade darin groß, daß er über den Text so frei disponirt und im Interesse der musikalischen und dramatischen Wirkung vom Dichter abweicht und ihn korrigirt.

Erst nach dem oben gegebenen Ritornell lenkt Monteverdi in die geschlossene Form ein, die Busenello gewiß schon für die erste Gruppe der 4 Dreizeiler im Auge hatte:

A-pri a-pri un bal-con Pop-pe - - a, a-pri a - pri
col bel vi-so in cui son le cor - te mi - e pre-vie-ni, pre-
vie-ni pre-vie-ni a-ni-ma mi-a, pre-corr - - i il di - e.
Rit. come sopra.

Die folgenden zwei Dreizeiler sind Variationen dieses Satzes in der beliebten Passacaglienart; doch halten sie nicht so streng am Thema, wie das sonst bräuchlich ist. Sie vermehren sogar die Taktzahl. Aus diesem Grunde, mehr aber noch deshalb, weil sie einen nicht unwichtigen Beitrag zu der alten Variirungs- und Verzierungs-kunst bringen, die durch Chrysander's neueste Arbeiten demnächst in den Vordergrund der musikhistorischen Interessen rücken muß, mögen sie hier wiedergegeben werden:

Sor - gi sor - gi e dis-gombra ho - ma - - - -

- - i, sor - gi e dis-gombra ho - ma - i da ques - to ciel

ca - li - gi - ni e te - ne - bre con il be - a - - - -

- - to con il be - a - to a - prir di tu - e - - - pal - pe - bre.

Rittor. come sopra.

Sog - ni, sog - ni por - tate à vo - - - -

- - lo, portate à vo - lo su l'a - li nos - - - -

(k)

1

- tre in dol - ce fan - ta si - a questi questi sos - pir al - la di -

let - - ta mi - a. Ma che veg - gio in fe - li - ce. etc.

Noch aus einem dritten Grunde verlangen diese Variationen Beachtung. Man muß ihr Figurenwerk mit den Versuchen vergleichen, die Monteverdi auf diesem Gebiete im »Orfeo« gemacht hat. Da bestätigen auch sie den bedeutenden Fortschritt, den die Kunst des Sologesangs seit jener Zeit gethan hat. Das bloße äußere Notenbild ergibt den Unterschied: die Wildniß ist urbar geworden. Die Ausdrucksfähigkeit des kolorirten Gesanges hat bei dieser Wandlung nicht gelitten. Die hier mitgetheilten Variationen wenigstens entsprechen dem Charakter der Situation sehr gut: sie zeigen, wie im Herzen des Otto die Hoffnung wächst und freudige Gefühle sich lebendiger und immer rascher regen.

Mit der Stelle »*Ma che veggio infelice*« ändert sich die Lage: Otto erblickt plötzlich die Wachen des Nero und weiß nun, wie er mit Poppea daran ist. Der Eintritt des Recitativs, unvermittelt wie er ist, und durch die freie Dissonanz auf »*infelice*« markirt, veranschaulicht diese schmerzliche Wendung. In der weiteren Führung dieses Recitativsatzes finden wir denn den Apparat leidenschaftlichen Ausdrucks, den Monteverdi zuerst in der Vorrede seines 8. Madrigalenbuchs vorlegte und den er im Verlauf der Ariannenklage so kühn und überschwenglich benutzte, wieder verwendet. Der reichliche Gebrauch von Sechzehnteln (pyrrhischer Rhythmen) und das taktweise Aufrücken des Deklamationstons in der Scala sind die Hauptelemente. Kein Zweifel, daß ein guter Sänger, gut begleitet, mit diesen Satz rühren und bewegen kann! Namentlich die Stellen

¹ Bei Busenello heißt der Text statt *su l'ali nostre*: »*fatte sentir*«.

wo die Stimmung ruhiger wird, sind von unbedingter Schönheit; andere fesseln durch Naturwahrheit, z. B. die, wo Otto in höchster Extase immer dasselbe klagende Motiv wiederholt:

io son quell Ot - to - ne? che ti seg - ui che ti bra - mo, che ti se - rvi,
A Gis A Gis, A Gis

quell Ot - to - ne che ta - do - ro
Gis A

Das Ganze ist ein Meisterstück korrekter Deklamation. Aber wenn man die Verse Busenello's allein liest, ist der Eindruck von Otto's Aufregung stärker, als wenn man sie in der Musik Monteverdi's hört. Die Komposition dieses Abschnittes zeigt Berechnung, zeigt einen musikalischen Denker, der sehr wohl weiß, welche Mittel hierher gehören; aber sie läßt das Genie vermissen. Es ist eine der Stellen der »Incoronazione«, die verrathen, daß Monteverdi ein alter Mann geworden war. Die Reife des Alters und die geläuterte Ruhe seines Empfindens geht ja wohl durch die ganze Oper als ein Theil ihrer eigenthümlichen Schönheit. Aber hier handelt es sich um ein Versagen von Phantasie und Erfindung. Den Schmerz, unter dem Otto leidet, den Aufruhr seines Gemüths, zeichnet die Musik deutlich mit Tönen, die aufs Neue rühren und erregen, obwohl wir sehen, daß sie Monteverdi aus dem alten Arsenal hervorgeholt hat, aus dem die Ariannenklage stammt. Aber er benutzt sie nicht mit der Energie und dem Feuer, das die Situation sowohl als unser Begriff von Monteverdi's Kunst erwarten lassen. Die harmonische Modulation erscheint matt, die Steigerungen sind zum Theil nur äußerlich und mangelhaft; ein Erlöschen des schöpferischen Feuers offenbart sich am deutlichsten in Wiederholungen, die die Verlegenheit decken.

Angesichts dieses Abschlusses von Otto's so groß beginnender und so herrliche Züge enthaltender Auftrittsscene kommt man zu der Annahme, daß es nicht bloß der seit Mazzochi's »Catena d'Adone« eine Rolle spielende allgemeine »tedio del Recitativo«, sondern das Mißtrauen in die eigene Kraft mit war, das Monteverdi veranlaßte nach bisher unbenutzten Wegen zu suchen, um die dramatische Wirkung der Komposition zu sichern und zu heben. Er fand sie in kleinen und großen Änderungen der Formen, die der Dichter der

Scene und ihren Dialog gegeben hatte. Und eben hier an der ersten kritischen Stelle, am Ende des Monologs des Otto, wendete er seine Entdeckung gleich an. Dieser Monolog schließt bei Buse-nello folgendermaßen:

*Io di credula speme il seme sparsi
Ma l'aria e'l Cielo a danni miei rivolto
Tempesto di ruine il mio raccolto.*

Darauf beginnt die *Scena seconda*.

(Due soldati, che si risvegliano)

*Primo (soldato) Chi parla, chi v'è là?
Ohimè ancor non è di?
Sorgono pur dall'Alba i primi rai
Non hò dormito in tutta notte mai*

*Secondo Camerata, che fai?
Par che parli sognando
Sù risvegliati tosto,
Guardiamo il nostro posto*

*Primo Sia maledetto Amor, Poppea, Nerone
E Roma e la militia etc.*

Die Musik giebt die Stelle in dieser Fassung:

Ottone.



ce - du - la spe - me il se - me spa - ri ma ma

l'ar - - ia l'ar - - ia il ciel a dan - ni miei ri-

Soldato I (Tenore).

Ottone.

vol - to Chi par - la? chi par - la? Tem - pes - to di ru - i - -

Soldato II (Tenore). Ottone.

Sold. I.

- - ne Chi par-la? il mio rac-col-to Chi-va la chi va

Sold. II.

S. I.

la? Ca-me-ra-ta ca-me-ra-ta Ohi-me an-cor non e di?

S. II.

Ca-me-ra-ta che fai? par che par-li cog-nan-do

S. I.

S. II.

Scor-go-no pur dall Al-ba i pri-mi ra-i Su ri-sveglia-ti tos-to

S. I.

Non ho dor-mi-to in ques-ta not-te ma-i

S. II.

Su, su, su ri-sveg-lia-ti tos-to guardia-mo il nos-tro pos-to

S. I. ¹

Sia ma-le-det-to Amor sia ma-le-det-to Amor

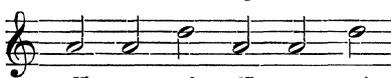
sia ma-le-det-to Amor, Pop-pe-a, Ne-ro-ne e Roma e la

mi-li-ti-a so-dis-far io non posso al-la pi-gri-tia etc.

Monteverdi hat also den Schluß der ersten und den Anfang der zweiten Scene zusammengezogen. Die Soldaten fallen dem Otto in die Rede. Jedenfalls eine sehr belebende Wendung! Auch in die Reden der beiden Wachen hat der Komponist einen viel frischeren Zug gebracht. Als guter Beobachter des Volkslebens wußte er, daß sich Leute dieses Schlags nicht in langen Sätzen unterhalten und namentlich nicht in Augenblicken der Spannung. Die Soldatenscene gehört zu jener Klasse dramatischer Situationen, die erst durch die Venetianer der Oper zugeführt wurden. Ein ähnliches Stückchen Realismus hatte weder der »Orfeo« noch die »Arianna« dem Komponisten

¹ Die Ganzen Schläge ziemlich schnell.

vorgelegt. Monteverdi stand hier vor einer neuen Aufgabe und löste sie in seiner auf den Grund der Dinge dringenden Weise. In der Mischung von dienstlicher Straffheit und plebejischem Gehenlassen scheint er einen wesentlichen Zug des Landsknechtsthums erblickt zu haben, und darnach legte er die Gesänge der Soldaten an. Im festen Kommandoton beginnt die Scene und schließt sie; den größeren Theil aber füllen Abschnitte des Aufbrausens und derber Gemüthlichkeit, letztere in plumpen Koloraturen in Citaten aus der Venetianischen Volksmusik ausgedrückt. Zu ihnen gehören beliebte Ton-

malereien auf Worten wie:  und be-
all ar - mi, all ar - mi

sonders ein großes Duett im kombinierten Tripeltakt ($\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ wechselnd). Es ist einer der wenigen mehrstimmigen Sätze, die in der »Incoronazione« vorkommen. Sie sind vorwiegend in engen Nachahmungen geführt.

Auch in der folgenden, der dritten Scene (Poppea und Nero nehmen Abschied) hat Monteverdi den Dialog des Busenello durch mancherlei Eingriffe in einen kräftigeren dramatischen Fluß zu bringen gesucht. Der Dichter läßt Poppea mit einer 14 Zeilen langen Aussprache beginnen. Monteverdi theilt sie, indem er nach dem fünften Verse (*»circondano il cor mio«*) bereits den Nero mit seiner ersten Zeile (*»Poppea lascia ch'io parta«*) dazwischen fallen läßt. Noch energischer belebt er die Rede des Nero, wo er sagt:

*La nobilita de nascimenti tuoi
 Non permette, che Roma
 Sappia, che siamo uniti,
 In sin ch' Ottavia non rimane esclusa
 Col rependio da me.*

Da unterbricht an der Stelle *»In sin ch' Ottavia non rimane esclusa«* Poppea zweimal in höchster Aufregung mit kurzen Zwischenfragen: *»In sin che?«* *»Non rimane, non rimane?«* Endlich am Schluß der Scene hat der Komponist durch Wiederholungen bedeutungsvoller Worte aus der einfachen Wechselrede, die die Dichtung giebt, ein anmuthiges Spiel von Fragen und Antworten, ein reizendes Bildchen unerschöpflicher Zärtlichkeit entwickelt. Die Scene gehört aber auch durch die Fülle musikalischer Erfindung und durch den Reichthum an eignen Monteverdi'schen Zügen in ihr zu den bedeutendsten der Oper. Es erscheint darum geboten sie wenigstens theilweise hier mitzutheilen.

Der erste Theil ist folgender:

Poppea.

Sig-nor, Sig-nor, deh non par-ti-re sos-tien che ques-te

brac-cia-ti cir-con-dino il col-lo, co-me le tue bel-lez-ze cir-

Nerone (Sopran).

con-da-no il cor mi-o Pop-pe-a, lascia ch'io

Poppea.

par-ta. Non par-tir, non par-tir, Sig-nor, deh, non par-ti-re

ap-pe-na spun-ta l'Al-ba, e tu che se-i l'in-car-na-to mio

so-le la mia pal-pa - bil lu-ce e l'a-mo-ro - so di del-lu mia

vi - ta vu - oi si repen - te far da me da me da

me da me par - ti - ta? Deh non dir di-par-tir, che di vo-ce si a-

ma-ra à un sol ac-cen-to; A - hi per - ir a-hi spi - rar quest'

Nerone.

al-ma sen - to. La no - bil - ta de nas - ci-men - ti tu - oi

non per-met - ti che Ro - ma sap-pia che sia-mo u-ni - ti in - sin ch'Ot-

Poppea. Nerone.

ta - via in sin che in sin che in sin ch'Ot - ta - via non ri -

Poppea.

mane es - chu - sa non ri - ma - ne non ri - ma - ne

Nerone.

in sin ch'Otta - via non ri - mane es - chu - sa col re - pu - dio da me

Poppea.

Van - ne, van - ne ben mi - o ben mi - o van - ne, van - ne ben

mi - o ben mi - o, Van - ne ben mi - o.

Mit diesem kleinen Sätzchen (dessen Worte im Textbuch — aus Versehen — dem Nero zugetheilt sind) wird der zweite Theil

der Scene eingeleitet. Während der erste ganz recitativisch gehalten ist, besteht der zweite aus geschlossenen Gesangsätzen: nur an einer Stelle unterbricht sie Recitativ. Es sind Gesänge, mit denen Monteverdi trotz ihrer Kürze dramatisch sehr viel erreicht hat; denn sie dienen dazu, die Liebe, die Busenello geschildert hat, mit tieferen und innigen Zügen zu veredeln, das Verhältniß zwischen Poppea und Nero aus der Macht und dem Drang des Herzens zu begründen. Ein Blick auf die ernstesten Wendungen, mit denen die ersten Perioden in Nero's, wie in Poppea's Arie schließen, wird das bestätigen.

Nerone.

Voraus
Ritornell.

In un sos-pir, sospir che vien dal pro-fon-do del cor

Poppea.

Ritornell.

Sig-nor sem-pre me ve-di, sem-pre, sem - - -

pre sem-pre me ve-di, an-zi mai non mi ve-di

Der Gesang der Poppea trägt außerdem noch sehr viel dazu bei, das Bild, das der Dichter von dieser Frau entworfen hat, wesentlich zu ergänzen. Bei Busenello ist sie in erster Linie ehrgeizig; erst durch Monteverdi sehen wir, wie liebenswürdig sie sein kann, und begreifen, wie ihr munteres, lebendiges Wesen einen Mann wie den Nero ganz in Fesseln schlagen kann. Der Schluß ihrer Arie zeigt, wie sie auch im Klagen und Jammern noch durch und durch anmuthig bleibt. Und das scheint dem Nero den Abschied bis zum

Weinen schwer zu machen. In seiner zweiten Arie »*Adorati miei rai*« lassen sich schmerzliche Töne vernehmen. Diesen Augenblick benutzt Poppea, um Nero noch einmal mit dem höchsten Gefühlsausdruck, über den sie verfügt, zum Bleiben zu bewegen. Sie wiederholt die Worte »*Deh non dir di partir etc.*«, die gegen den Schluß des ersten Theils durch Monteverdi's dissonanzenreiche Töne so eindringlich hervortreten, und zwar mit ganz der gleichen Musik. Das ist die vorhin schon erwähnte Stelle, wo das System geschlossener Gesänge, das den zweiten Theil der Scene formell bestimmt, durch Recitativ gesprengt wird, eine Stelle, die für die Auffassung vom Verhältniß der beiden Formen des Sologesangs in der ersten Zeit der Venetianischen Periode prinzipielle Bedeutung hat. Für die höchsten Aufgaben des Ausdrucks wendeten sich die Komponisten der Monteverdi'schen Schule an die ungebundene Form, an das Recitativ; sie stellten das Dramatische dem Musikalischen voran. Später, durch den Einfluß Carissimi's zuerst, wurde das Verhältniß umgekehrt.

Nach diesem Ausbruch ihres höchsten Schmerzes beruhigt nun Nero die Poppea warm und herzlich mit:

Non te-mer, non te-mer, non te-mer, tu stai me-co, stai
me-co tut-te l'ho-re

und daran schließt sich ein Abschnitt, der in Koloraturen fest und freudig ein Gelöbniß der Treue ausspricht.

Mit einem dritten, wieder recitativischen Theil geht die Scene zu Ende. Bei Busenello sind nach der letzten Arie des Nero noch 6 Zeilen für ihn übrig, ehe Poppea wieder spricht. Monteverdi hat da wieder zu dem bewährten Mittel-gegriffen, aus dem Monolog einen Dialog zu machen. Nach je zwei Zeilen, also dreimal, unterbricht Poppea mit »*Tornerai*«? Dann kommen in erregtem Tempo die letzten

Fragen und Antworten und in einem anheimelnden Gemisch von Wehmuth und Freude rufen sich die Liebenden den Scheidegruß zu:

Poppea. Nerone. Poppea.

A Di - o A Di - o Ne - ro - ne, Ne - ro - ne

Nerone.

A Di - o Pop - pe - a, Pop - pe - a A Di - o

Poppea. Nerone.

A Dio Ne - ro - ne a Di - o A Dio Pop - pe - a a Di - o.

Damit schließt die Scene. Für den Ton der Liebe, der sie beherrscht, hatten die Madrigalkomponisten so vorzüglich vorgearbeitet, daß die Monodisten nichts besseres thun konnten, als auf sie zurückzugreifen. So hat auch Monteverdi eine der schönsten Stellen in dieser Scene einem sehr bekannten Madrigale Luca Marenzio's wörtlich entnommen. Es ist der breite Schluß bei den Worten »*da me, da me partita*« in Takt 26 und 27 des ersten Theils. Das Citat fügt sich aber so natürlich und organisch in den Zusammenhang, daß es vollständig gleichgültig bleibt, ob Monteverdi beim Niederschreiben an die Quelle dachte, oder nicht. Eine zweite Stelle, die bei den Worten »*l'incarnato mio sole*« auftritt, (Takt 19 und 20) stammt ebenfalls aus dem Schatz der Madrigalkomposition, sie ist ein Gemeingut Aller. Aber was für eine schöne träumerische Wirkung hat Monteverdi dieser in ihrer Heimath fast verbrauchten Wendung abgewonnen? Es ist nicht Zufall, daß Nero in seiner

nächsten Antwort diese Stelle der *Poppea* wiedergibt; auch den Zuhörer begleitet sie lange in der Erinnerung. Im Allgemeinen darf man annehmen, daß die Darstellung von Liebesscenen dem Naturell Monteverdi's nur bedingt zusagte. Die größte, die in der »*Incoronazione*« vorkommt (2. Akt), hat er überschlagen und in der hier komponirten den Ausdruck schwärmerischer Gefühle, da wo sich Gelegenheit bot, etwas vernachlässigt. Darin war oder wurde Cesti der Meister der Venetianischen Schule. Monteverdi fühlte sich zu dem launigen und scherzenden Theil der Aufgabe hingezogen, ganz besonders aber zu den Stellen, die die Sprache der Leidenschaft erlaubten. Deßhalb mußte Busenello das »*Deh non dir di partir etc.*« der *Poppea* zweimal anbringen. Bei diesen Worten lebt im Komponisten der Geist und der Stil der Ariannenklage wieder auf, er spricht in ureigensten Wendungen, eindringlich, aber nicht leicht verständlich. Die Generalbassisten, welche zu dieser Stelle *prima vista* die richtige Harmonie und Stimmführung finden, werden zu zählen sein. Für den Aufbau der ganzen Scene sollte die Stelle einen Mittelpunkt bieten. Ähnlich wie im *Lamento* sollte der Zuhörer an der Wiederholung der bedeutungsvollsten Worte einen Halt für den Überblick des ganzen Stückes haben. Dieser Zweck wäre durch reichere Verwendung der Refrainstelle noch sicherer zu erreichen gewesen: Aber wenn Monteverdi hiervon absah, so ließ er dafür den Refrain an den Stellen, wo er ihn brachte, mit um so größerer Wucht, als Schlußstein einer wohlberechneten Steigerung einsetzen. Das Vorbild des *Lamento* liegt dem musikalischen Entwurfe noch mehrerer Scenen zu Grunde: In der 4. Scene des 1. Akts hält *Poppea* allen Einreden der *Arnalta*, die sie vor ehrgeizigen Plänen warnt, ihr »*Jo non temo di noia alcuna*« entgegen. Auch die 12. Scene, Otto's zweiter Monolog, ist ein *Lamento*. In der Wahl des Refrains aber, die Monteverdi an dieser Stelle getroffen hat, bemerken wir eine sehr bedeutende Erweiterung des Prinzips der Wiederholung bedeutender musikalischer Motive überhaupt. Im *Lamento* handelt es sich um Wiederholung eines wichtigen Gedankens innerhalb derselben Scene. Es lag aber nahe, solche Hauptmotive, die das Schicksal und den Charakter einer im Vordergrund des Dramas stehenden Person wie mit einem Schlag beleuchteten, dem Zuhörer ein Bild einprägten, auszunutzen und in verschiedenen Scenen an gegebenen Stellen wiederkehren zu lassen. Dieses Prinzip des heutigen sogenannten Leitmotivs war ja der alten Musik völlig vertraut; es bestimmte den Entwurf der Messe, ein gemeinsamer *cantus firmus* verband ihre fünf Sätze. Durch Wiederholung zu verbinden und die einzelnen Theile großer Scenen oder auch Akte in Zusammenhang

zu bringen, versuchte auch die Florentiner Choroper in der letzten Zeit, indem sie bedeutende Chöre immer wieder anstimmen ließ. In den Sologesang des Musikdramas dasselbe Prinzip eingeführt zu haben, ist das Verdienst Monteverdi's. Einer der Späteren, der es besonders liebte und sinnig verwendete, ist Al. Scarlatti. Als in der weiteren Entwicklung der Neapolitanischen Schule die dramatische Natur der Oper immer mehr außer Acht gelassen wurde und die Komponisten nur an die einzelnen Szenen, nicht mehr an ihren Zusammenhang dachten, verlor sich der Gebrauch, Hauptmotive in verwandten Situationen wiederkehren zu lassen, vollständig. Das Prinzip der Szenenverbindung durch musikalische Reminiscenzen mußte von Spontini und Anderen erst wieder entdeckt werden. Davon aber, daß es bei Monteverdi da ist, kann sich Jeder aus der »Incoronazione« überzeugen. Eine Hauptstelle ist in der 11. Scene des 2. Actes. Als hier Otto der Drusilla gesagt hat, sie brauche nicht mehr eifersüchtig auf Poppea zu sein, singt Drusilla die Worte »*Felice cor mio*«, dieselben, mit denen sie die 10. Scene eröffnet hat. Monteverdi hat sie hier wieder eingeschoben, bei Busenello stehen sie nicht, und er wiederholt sie dann bis zum Schluß der 11. Scene mehrmals.

Monteverdi war der Künstler, dem solche poetische Mittel unwillkürlich beikommen mußten. Denn er durchdrang den dramatischen Gehalt eines Librettos und die dramatischen Situationen im Einzelnen bis ins Innerste. Hieraus schöpfte er den besten Theil seiner musikalischen Kraft und Eigenthümlichkeit. Ein logischer Zug beherrscht und leitet Entwurf und Erfindung überall, jeder Takt, jeder Ton ist mit den Forderungen des natürlichen menschlichen Empfindens, der dramatischen Wahrscheinlichkeit verglichen.

Darin übertrifft er in seiner »Incoronazione« Vorgänger, Zeitgenossen und Schüler wie Cavalli. Keiner hat es so ernst und streng mit dem Drama bei der Musik genommen, und von diesem Gesichtspunkt aus kann man in der ganzen Oper nicht eine einzige Scene der Schwäche zeihen.

Die Scene an welche diese Bemerkungen anknüpfen, bringt Otto, den Liebling Monteverdi's, in eine Lage, deren musikalische Darstellung jederzeit als besonders schwierig gegolten hat. Drusilla liebt den Otto, er erwidert die Liebe nicht, muß sich aber stellen, als ob er es thäte. Schon früher haben die Beiden eine ganz ähnliche Scene mit einander. Es ist die 13. des ersten Actes. Da zeigt nun der Schluß, der Augenblick wo Drusilla fortgeht, am Besten, wie Monteverdi eine solche Aufgabe behandelte.

Ottone. (Tenor.)

le tem-pes - te del cor, le tem-pes - te del cor tut-te tran-quil - la,

dell' Ot - ton non sa - ra; non sa - ra, non sa - ra che di Dru - sil - la

E pure al mio dis-petto ini-quo A-more. Drusil - la hò in boc-ca ed

ho Pop-pe - a ho Pop-pe - a nel co - re.

Der forcirte Jubel der ersten Takte ist für Drusilla bestimmt; in den letzten Takten allein liegt sein Herz.

Die »Incoronazione« hat sehr viele Scenen, in denen die betheiligten Personen im Gemüthe uneins sind. Sie mögen Monteverdi mit dazu bestimmt haben, das Buch zur Komposition zu wählen. Sie bieten auch einem schwächern Musiker dankbare Aufgaben, einem Meister geben sie Gelegenheit die Tonkunst mit ihrer stärksten Seite wirken zu lassen, mit ihrer Kraft, seelische Zustände zu schildern. Die Hauptszene dieser Art ist wohl die, wo Ottavia den Otto zwingt, die Poppea zu morden: (II, 9). Sie ist durch und durch ein Meisterstück in der sichern Zeichnung des leeren, leichtfertigen,

gewöhnlichen Wesens der Kaiserin, der der Mord einer Nebenbuhlerin eine ganz selbstverständliche Sache ist, in dem Ausdruck des Erstaunens, des fassungslosen Schmerzes, mit dem dieser Auftrag den Otto erfüllt. Hier nur eine kurze Probe:

Ottavia (Sopran).

Voglio, voglio voglio che la tua spa-da scri-va gl'ob-li-ghi mi-ei col

san gue col san-gue di Pop-pe-a vuo che l'ucci-da, vuo che l'ucci-da

Ottone.

vuo che l'uc-ci-da che l'uccida chi che ueci-da chi chi?

Ottavia. Ottone.

Pop-pe-a che uccida che uccida chuo-ci-da chi?

Ottavia. Ottone.

Pop-pe-a, Pop-pe-a, Pop-pe-a che ucci-da Pop-pe-a

Die zweitwichtigste Scene, in der Otto's Stimmung mit der seines Gegenüber im Widerspruch steht, ist die 11. des 1. Actes, die ihn mit Poppea zusammenführt. Musikalisch besteht sie aus einer Reihe von Variationen: Otto fängt mit dem Thema an, dessen erste Periode so lautet:

Ad al-tri tocca in sor-te beve il li-cor ca-me guardar il va-so

Diese Melodie ist nur ein Bruchstück; aber auch als solches schon ausreichend, um die Spannung anzudeuten, die Monteverdi durch seine Musik dieser Scene eingepägt hat. Es ist für Otto die entscheidende Stunde, in der er den letzten Versuch macht, das Herz der Poppea wiederzugewinnen. Auch Poppea ist von dem Ernst der Lage erfüllt. Sie singt dieselbe traurige Weise wie Otto, fällt aber schon beim ersten Male wiederholt in einen leichtsinnigeren Ton, der dann bei den weiteren Variationen mehr und mehr die Oberhand gewinnt. Otto's Sache ist verloren. In einem Monolog, den wieder die unverlierbare Milde seines Wesens erfüllt, führt er sich das zu Gemüthe. Und hier ist es, wo Monteverdi in Tönen zu den Reden des Dichters hinzusetzt: Seht, er ist immer derselbe gleiche edle Dulder, wie wir ihn von Anfang an kennen gelernt haben. Es ist die Stelle, wo er sich den Refrain des *Lamentos* aus einer früheren Scene holt: Otto singt:



Es ist dieselbe Melodie, die seinen ersten Gesang vor dem Balkon der Poppea schloß.

Nebenbei ist die Scene zwischen Otto und Poppea in der Partie der Poppea reich an Mitteln scharfen und realistischen Ausdrucks. Auch an anderen Stellen läßt Monteverdi diese Frau, die wie alle Heldinnen der Venetianischen Schule einen sonoren Alt singt, stark pointirt und gefühlskoquett sprechen. Zu diesem Zweck bedient er sich ganz besonders stark der Pausen, nicht bloß zwischen Wort und Wort im selben Satz, sondern auch zwischen Silbe und Silbe. Am häufigsten geschieht dies in den Liebesscenen, vornehmlich in I₁₀, in Augenblicken, wo gewagte Worte nicht über die Lippen der Dame wollen, wo sie verschämt und verlegen ist. Dieses Deklamationsmittel war der Venetianischen Oper sehr geläufig; aber fast ausschließlich für komische Fälle. Von der musikalischen Zeichnung der Stotterer ging es aus. Monteverdi ist der erste und ziemlich der einzige Komponist, der es für höhere Aufgaben anwendete.

Nächst der des Otto scheint die Figur des Seneca Monteverdi am stärksten angezogen zu haben. Seine Rolle ist eine der schönsten Baßpartien, die in der älteren Oper vorkommen, noch reich an Gesangsformen, die dieser Stimmgattung in neuerer Zeit ganz entzogen worden sind. Dahin gehören die Melodien, die die Singstimme viel

an den Begleitungsbaß ketten, und weit entfernt davon, einen unbeholfenen Eindruck hervorzurufen, mit einem Nachdruck wirken, der sich durch nichts ersetzen läßt. Beethoven hat ja für die Gegenwart in seiner neunten Sinfonie, wieder einmal diesen Stil musterhaft aufgefrischt. Von der freien Mischung von Recitativ und geschlossenem Gesang enthalten die Solosätze des Seneca besonders viel vortreffliche Beispiele. In solchen Fällen legt Monteverdi gern die eigentliche Musik in die Begleitung. Die erste Scene des Otto, die Scene zwischen Ottavia und Otto, die vorhin beschrieben worden ist, enthalten davon höchst effektvolle Proben. Seneca hat eine solche nach dieser Richtung hervorragende Stelle gleich nach seinem ersten Auftreten in der Scene, wo Pallas ihn auf den Tod vorbereitet: Er empfängt die Schreckensnachricht mit:

Ven-ga, ven-ga la mor-te par co - stan - - te e for - te e

for - te Vin-ce - ro, vin - ce - ro, vincero gl'acci

den-ti e le pau - - - re.

So schildert Monteverdi die Todesfreudigkeit des Philosophen; seine stoische Seelenruhe zeigt er uns in der folgenden Scene (I, 9), wo er ihn dem Kaiser gegenüber stellt: Das Gespräch beginnt ruhig; bald aber wird Nero heftig, überschreit sich förmlich in kurzen Einwürfen und schließt trotzig und herrisch:

Nero.

Tu tu tu mi sfor-za alla sdegno mi sfor-za alla sdeg-no
 al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no al-lo sdeg-no
 al tuo dis-pet-to e del po-po-lo indu-ta e del Se-na-to e d'Ot-
 ta-via e del Cie-lo e del A-bis-so siansi giuste od ingiuste ziansi
 giuste od in-gius-te le mie vog-lie: hog-gi, hog-gi, hog-gi Pop-
 pe-a sa-ra mia mog-lie sa-ra mia mog-lie sa-ra mia moglie

G Fis G Fis G H G D G.

Darauf nun Seneca ernst und gelassen:

Si - a - no in - no - cen - ti i Re - gi o s'ag - gra - va - no
D D

sol di col - pe illu - tri s'in - no cen - za si per - de
A A F C

per - dasi sol per gua - da gnare i Re - gi.
C G C A | E A.

Unter den weiteren Szenen des Seneca ragt namentlich die dritte des 2. Actes hervor, in der er sich von seinen Angehörigen verabschiedet. Wir setzen von ihr, der einzigen Scene der Oper, in der ein über den zweistimmigen Satz hinausgehendes Ensemble vorkommt, den Anfang her, weil er zeigt, wie Monteverdi gerade noch wie zur Zeit des »Orfeo« die Noten zu kommandiren und in ganz ungewohnte Formen zu drängen verstand, bis das herausklang, was ihm vorschwebte.

Non mo - rir, non mo rir, Se - ne - ca
 1

Non mo - rir, non mo -

1 1

non mo-rir, non mo-

non mo-rir, non mo - rir Se - ne-ca, non mo-rir, non mo-rir Se - ne-

rir Se - ne-ca non mo - rir, non mo-rir, Se - ne-ca,

rir Se - ne - ca, non mo - rir Se - ne - ca no

ca, Se - ne - ca non mo - rir Se - ne - ca no

Se - ne - ca, non mo - rir, Se - ne - ca

Eine bis zum Weinen wehmüthig erregte Stimmung kann nicht sprechender ausgedrückt werden, als das Monteverdi mit den chromatischen Durchgängen des 6. Taktes gethan hat. Vorbilder für diese Wendung hat er aber nicht gehabt. Es leitete ihn auch hier wieder das lebhafte Gefühl für die Situation und die scharfe Beobachtung der Affekte im wirklichen Leben und machte ihn zum Erfinder.

Nero, den ein Sopran (Castrat) zu singen hatte, ist von Monteverdi in der Reihenfolge der männlichen Hauptpersonen der »Incoronazione« an die dritte Stelle zurückgeschoben worden. Er hat ihn augenscheinlich viel weniger geliebt als Busenello. In den Liebes-

scenen besteht er noch am vortheilhaftesten. Das Bild aber, das der Komponist von ihm in der oben mitgetheilten Scene mit Seneca von ihm giebt, ist geradezu despektirlich. Denn in solchen rohen, von keiner Harmonie und keiner Melodie gehobenen Pyrrichien, wie dort der rasende Kaiser das »*alio sdegno*« hervorstößt, singen bei den Venetianern nur die Plebejer oder die halben Kinder, wie man sich bei Monteverdi selbst in der 6. Scene des 1. Actes überzeugen kann, wo der Schalk Valetto den ernstesten Seneca aufzuheitern sucht. Für das Publikum, das die »Incoronazione« zuerst sah und hörte, war es also ganz ausgemacht, daß Monteverdi diesen Nero als haltlosen, unernstlichen und kindischen Mensch aufgefaßt haben wollte. Kaiserliches hat er an dieser Stelle nicht. Das gab ihm der Komponist an andren, namentlich gegen den Schluß der Oper hin, vor Allem in der 4. Scene des 3. Actes, wo der Kaiser über Ottavia und Otto das Urtheil spricht. Da giebt Monteverdi die ganze Nervnatur in ihrem Gemisch von Theatermajestät und Narrheit, den feierlichen Despoten und den tückischen Tiger. Hier ist ein kleiner Abschnitt daraus.

De-li-be-ro e ri sol-oo con e-dit-to so-len-ne il re-pu-dio d'Ot-
F F F

ia-via e con per-pe-tuo exi-lio de Roma I
C C C C

o la pro-scri-vo Man-da-si Ottavia al piu vi-ci-no li-do
F C F F F

les' ap-presti in un mo-men-to qualche spalma-to leg-no e sia com-
F C C G

mes-sa al bersaglio al ber-sag-lio da ven-ti
G G G D G

bei dem Kapitän, der dem Seneca das Urtheil bringt, das Signalwesen der Venetianer an, und als Arnalta nach dem Mordversuch auf Poppea Leute zusammenruft, thut sie das mit denselben Allarmotiven, die die anderen Venetianer bringen, sooft nur die Worte *battaglia, guerra* oder *tromba* vorkommen. Aber Monteverdi geht nicht über die Grenzen des guten Geschmacks mit seinen Anlehnungen. Daß der Komponist der *Scherzi musicali* dem Humor im Musikdrama nicht aus dem Wege ging, wo er sich natürlich bot, versteht sich von selbst. Und über welche feine Art er verfügte, das zeigen vor allem die Figuren des Valetto und seiner Damigella. Mit dem Anfang des Duets, das er diesem Liebespärchen gegeben hat, wollen wir die Reihe der Citate schließen (II, 4):

Balletto.

Sento un cer-to non so che che mi piz-zi-ca e di-let-ta

dim-mi tu che cosa egli e Da-mi-gella a-mo-ro-set-ta

Ti fa-rei ti di-rei ti di-rei, ti fa-rei ma non so quel

ch'io vor-re i ma non so quel ch'io - - vor-re i

(Folgt Ritornell, dann dieselbe Melodie in Variation, hierauf Sätze in $\frac{3}{2}$ Takt, durch Recitativ unterbrochen, die 2stimmig enden.)

Klingt das nicht wie Mozart's Cherubin?

Die Ergebnisse unserer Betrachtungen lassen sich kurz zusammenfassen. Die »Incoronazione« bietet unserm Urtheil über die Bedeutung Monteverdi's für das Musikdrama neue Grundlagen. Sie zeigt uns den Komponist des »Orfeo« immer noch erfinderisch an neuen Mitteln zur Bereicherung und Vertiefung des dramatischen Vermögens der Musik, aber geläutert und gereift, wählerisch und vornehm. Monteverdi's »Incoronazione« ist dasjenige Werk, das den Geist aus dem im Kreise der Florentiner Hellenisten das Musikdrama hervorging, am reinsten und sichersten ausspricht. Sie ist die bedeutendste Oper, die wir aus dem 17. Jahrhundert besitzen und darum wie keine zweite des Neudrucks werth.
