

ZUR TONKUNST.

ZUR TONKUNST.

ABHANDLUNGEN

VON

ERNST OTTO LINDNER.

BERLIN,

I. GUTTENTAG.

—
1864.

Die fünf ersten der nachstehenden Abhandlungen würden eines Vorwortes entbehren können. Anders verhält es sich dagegen mit der sechsten: „Zur künstlerischen Weltanschauung“. Diese, durchaus philosophisch, wird wahrscheinlich vielfachen Tadel, starken Widerspruch erfahren. Sie wird zu gedrängt gefunden werden, zu wenig ausgeführt, zu unbequem gegliedert. Der Vorwurf liegt nahe, dass dieselbe gerade da abbreche, wo die besondere Erörterung der Tonkunst zu beginnen hätte. Manche könnten meinen: das sei mehr Ethik als Ästhetik; auf die Form der Kunst sei überdies zu wenig Gewicht gelegt. Endlich wird der ganze Standpunkt verneint werden.

Nun ist aber, meiner Ansicht nach, über die idealistische Anschauungsweise kaum noch ein ernsthafter Streit möglich. Kant hat in dieser Beziehung einen zwar noch sehr schmalen, aber festen Grund gelegt. In ihm wurzelt zugleich die Auffassung des Wesens der Welt als Wille, welche Schopenhauer festgestellt hat. Man wird in Zukunft weder über die Idealität von Zeit und Raum, noch über die sittliche Bedeutung der gesammten Lebenserscheinungen hinwegkommen.

Von hier aus habe ich es versucht, die wesentlichsten Grundlagen der künstlerischen Anschauung zu erörtern. Während bisher die Anforderungen der sogenannten Ästhetik, — die sich mit einem abstracten „Schönen“ und „Erhabenen“ beschäftigt, aus der „Psychologie“ von „Seele“ und „Geist“ zu berichten weiss, auch viel mit „göttlichen Ideen“ sich zu thun macht, — und die Kunst selber

meist an entgegengesetzten Polen liegen, wird, wie ich glaube, auf die letztere durch die von mir entwickelten Ansichten theilweise wenigstens ein schärferes Licht belebenderen Strahles fallen.

Vielleicht würde eine grössere Ausführlichkeit der Darstellung, sowie die eigene Ausführung vielfacher Schlussfolgerungen wünschenswerth gewesen sein. Aber ich habe einen natürlichen Widerwillen dagegen, ganze Seiten aufzuwenden, wo mir ein einziger Satz hinreichend erscheint, und noch weniger kann ich mich dazu entschliessen, auch noch besondere Wegweiser da hinzusetzen, wo Anwendung und Schluss für jeden gesunden Verstand leicht von selber zu ziehen sind. Endlich ging mein Zweck lediglich dahin: dem Leser die Grundzüge einer bestimmten allgemeinen Welt- und Kunstanschauung vorzulegen. Und hierzu dürfte wenigstens ein reichhaltiger Stoff gegeben sein. Überdies bilden die vorhergehenden Abhandlungen, wenn sie nach dem Verständniss der letzten nochmals gelesen werden, in mehrfacher Beziehung einen praktischen Commentar dazu.

Für Kenner der Schopenhauer'schen Philosophie erlaube ich mir noch die Bemerkung, das sich in der letzten Abhandlung meine früher ausgesprochenen Einwürfe gegen die „Ideenlehre“ durch die positive Aufstellung eigener Ansichten zu erhärten suche.

Berlin. 10 October 1863.

Inhalt.

	Seite
I. Die Entstehung der Oper	1
II. Ritter Vittorio Loreto	43
III. Gay's Bettleroper	53
IV. Biedermann und Bach	64
V. Johann Sebastian Bach's Werke	95
VI. Ueber künstlerische Weltanschauung	184
Anhang.	
Nachträge zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper .	363
Zwei Recitative aus R. Keiser's siegendem David	

I.

Die Entstehung der Oper.

Es ist allgemein bekannt, zu welchen vielfachen Klagen die Tonkunst während der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Veranlassung gab. Ihre Erzeugnisse bestanden im Wesentlichen in mehrstimmigen Gesängen, denen sich gelegentlich begleitende Instrumente ohne jegliche Selbständigkeit anschlossen. Aber diesen Gesängen, mochten sie weltlicher oder kirchlicher Art sein, fehlte sowohl das deutlich hervortretende melodische Element, wie die dem Zuhörer verständliche Behandlung des Textes. Nach bestimmten Regeln waren die einzelnen Stimmen aneinander gefügt, und die Augen konnten das contrapunktische Geschick des Componisten bewundern, aber die Ohren waren gewöhnlich wenig erbaut davon. Weder der Verstand, der die Worte deutlich zu vernehmen beehrte, noch das Gemüth, welches von den Tönen in eine bestimmte Stimmung versetzt sein wollte, wurden befriedigt. Diese Unzufriedenheit bewirkte zunächst in Italien jene Reformation des Kirchengesanges, als deren Haupt Palestrina noch gegenwärtig gefeiert wird. Aber wenn seine Klänge vorzugsweise geeignet waren, eine Erhabenheit und Transcendenz auszudrücken, welche das Gemüth sich selber entrückten und in eine hingebende Stimmung an die Mysterien der über den Einzelnen waltenden katholischen Kirche auflösten, — so war diese Reformation doch, auch wenn sie eine allgemein durchgreifende gewesen wäre, nicht dazu geeignet, den

Ansprüchen, welche man an die Tonkunst überhaupt machte, Genuge zu thun. Grade das vielmehr, was man von der Tonkunst verlangte: eine Gestaltung, welche den Einzelnen als solchen zu interessiren, lebendig anzuregen vermöchte, fehlte den Gesängen Palestrina's, die in dem mächtigen Strom ihrer reinen Klänge fast jede melodische und rhythmische Bestimmtheit untergehen liessen. Wie hätte ein solcher Stil sich dazu eignen können, individuelle Empfindungen, musikalisch Charakteristisches auszudrücken, zumal wenn weltliche Gedichte durch Töne eine höhere Belebung erhalten sollten!

So sehen wir denn auch gleichzeitig, zumal bei der Composition weltlicher Gedichte, deren formelle Vollendung und in Bezug auf Bild und Gedanken oft sehr fein zugespitzter Inhalt vorzugsweise dazu Veranlassung geben mussten, einzelne Componisten, wie Ciprian di Rore, Luca Marenzio, den Principe di Venosa, bestrebt, je nach dem Wortinhalte bestimmte, musikalische Motive aufzufinden, und diesen durch häufigere Anwendung der Halbtöne und anderer bis dahin wenig gebrauchter harmonischer Mittel ein schärferes Gepräge zu verleihen. So aner kennenswerth dies Bestreben jedoch sein mochte, eine rechte Abhülfe jener Beschwerden vermochte es nicht zu gewähren; denn das Verständniß des Gedichtes wurde durch die beibehaltene contrapunktische Vielstimmigkeit der Compositionen verhindert, und da die Tondichter im Bestreben nach Ausdruck ihre Bemühungen vielmehr auf die Einzelheiten als auf das Ganze der Dichtung richteten, überdies auch im Wesentlichen die für den charakteristischen Ausdruck wenig geeigneten Regeln der damals üblichen musikalischen Setzart festhielten, so erwachsen immer von Neuem jene Klagen, die im Contrapunkt, in der Vielstimmigkeit vorzugsweise den Feind und Verderber der Poesie erblickten.

Eine besondere Unterstützung erhielten diese Anschuldigungen, die ihre Berechtigung in der That aus der Natur der Sache herleiteten, durch Vorstellungen, welche sich seit dem Wiedererwachen der altclassischen Literatur in den gebildetsten Kreisen der Gesellschaft über die Musik der Alten und deren wunderbare Wirkungen auf die Gemüther der Menschen gebildet hatten. Zwar fehlte jede unmittelbare Anschauung dieser wunderbaren Musik;

aber desto mehr liessen die Erzählungen von Orpheus, Amphion u. s. w. der geschäftigen Phantasie den freiesten Spielraum; die gewaltigen Tragödien der Alten, deren Wirkung durch die damit verbundene Musik man ungemein gesteigert glaubte, lagen dem Texte nach vor, und überdies fanden sich bei griechischen Schriftstellern eine Reihe von Stellen, welche die Herrlichkeit der altgriechischen Tonkunst im Gegensatz zu den modernen Leistungen ausser Zweifel zu stellen schienen. So wurde denn eine Umgestaltung der Tonkunst im Sinne der alten Griechen die Losung des Tages.

Den Mittelpunkt dieser Bestrebungen finden wir in Florenz, jener Stadt, deren culturgeschichtliche Bedeutung durch die Mediceer auf eine ausserordentliche Höhe erhoben worden war. Hier sehen wir, ungefähr von 1580 an, im Hause des Grafen Bardi da Vernio eine Gesellschaft hochgebildeter Kunstfreunde und ausübender Tonkünstler sich regelmässig versammeln, deren Unterhaltungen vorzugsweise darauf gerichtet waren, der Tonkunst durch Wiederauffindung der verloren gegangenen Musik der Alten neuen Glanz und frisches Leben zu gewinnen. „Im Laufe dieser Erörterungen“, heisst es in einem Berichte Doni's darüber, „war man allgemein darüber einig, dass die neuere Musik an Anmuth und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei, und dass, um diesen Mängeln abzuhelpen, irgend eine Art von Cantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Textworte nicht unverständlich gemacht noch der Vers zerstört würde.“ Man suchte demnach einen musikalischen Ausdruck, der sich dem Ausdruck der Worte anschliessen und denselben durch den anmuthigen Klang bestimmter Tonverhältnisse erhöhen sollte. Hierzu aber erachtete man vor Allem für nothwendig, die Vielstimmigkeit zu beseitigen. So wagte denn Vincenzo Galilei, der Vater des grossen Astronomen, Gesänge für eine Singstimme zu setzen, und trug unter dem grossen Beifall der Mehrzahl seiner Zuhörer sowohl die Scene des Grafen Ugolino aus Dante, als auch Bruchstücke aus den Klageliedern des Jeremias unter Begleitung einer Viola vor. Nächst ihm trat Giulio Caccini, ein geübter Sänger, der bereits seit 1564 in Diensten des florentinischen Hofes stand, mit ähnlichen Versuchen hervor. Diese ersten Anfänge eines melodischen Styls, des eigentlichen Sologesanges, sind zwar nicht mehr vorhanden, die

Wahl des Stoffes jedoch, sowie die eben angedeutete Tendenz des bardischen Kreises zeigen deutlich genug, dass man an eine Anwendung dieser Compositionsart auf die theatralische Darstellung noch nicht dachte. Vielmehr war ausser der Beachtung des Sinngemässen die Aufmerksamkeit vorzüglich auf eine rührende Anmuth des Gesanges gerichtet, wobei dem Sänger Gelegenheit gegeben werden sollte, seine Kunst in den verschiedenartigsten Verzierungen des Gesanges zu zeigen. Es war das erste Aufleben des künstlerischen Sologesanges. Einen schlagenden Beweis hierfür gibt ein Brief des Hauptes dieser Bestrebungen, des Grafen Bardi selbst, an Caccini. (Doni, Tom. II. p. 233 — 42.) In diesem langen Sendschreiben spricht sich Bardi über die Musik der Alten und den guten Gesang dahin aus, dass vor Allem die Worte völlig verständlich sein müssten; wie die Seele edler sei als der Körper, so seien auch die Worte edler als der Contrapunkt. „Würde es nicht lächerlich erscheinen, wenn Ihr auf öffentlichem Platze den Diener in Begleitung seines Herrn und diesem Befehl geben sahet, oder ein Kind, welches seinen Vater oder Lehrer ermahnen wollte?“ Das habe auch der göttliche Cipriano gegen das Ende seines Lebens eingesehen; mit aller Macht habe er sich bestrebt, den Vers und die Worte der Madrigale gut verstehen zu lassen, wie dies aus den kurz vor seinem Tode herausgegebenen: „*Un'altra volta la Germania stride*“ — „*O sonno, o della quiete umidombrosa schietto arbuscello*“ u. s. w. erhelle. Derselbe habe ihm einst in Venedig gesagt: das sei die wahre Art zu componiren, und wäre er länger am Leben geblieben, so hätte er die Musik so vervollkommnet, dass Andere es mit Leichtigkeit zu der wahren und vollendeten, von den Alten so gepriesenen, gebracht haben würden. Dem Sinn des Gedichts müsse Charakter und Tonart entsprechen. Der Sänger habe vor Allem deutlich und sprachgemass zu singen; beim Zusammensingen solle einer sich dem andern anpassen u. s. w., damit sie „einen Körper“ bildeten. Mehr Freiheit habe der Solosanger, die Hauptsache aber komme darauf hinaus: dass der Sänger sich bemühe, seinen Gesang mit der grössten Anmuth und Süssigkeit auszuführen. Petrarca sage:

Dolce cantar, oneste Donne, e belle.

Dante im zweiten Gesange des Fegfeuers, wo er den Musiker Casella findet:

*Cominciò egli allor si dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona;*

und im Paradiese:

*Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
Cominciò Gloria tutto il Paradiso;
Onde m'inebriava il dolce canto.*

„Woraus folgt, dass die Musik etwas anderes nicht ist, als Süßigkeit; dass, wer gut singen will, die süsseste Musik und die süssesten, wohlgeordneten Weisen auf das Süsseste singen muss.“

Es scheint jedoch nicht, dass Bardi diese superlativen Süßigkeiten innerhalb seines damaligen Kreises hätte aufgehen sehen; es werden wenigstens keine weiteren Früchte der Bemühungen desselben erwähnt, und im Anfang der neunziger Jahre erhielt der Graf einen Ruf nach Rom zu Clemens III., in Folge dessen er Florenz gänzlich verliess. Die von ihm angeregten Bestrebungen ruhten jedoch nicht. Vielmehr bildete nun das Haus des feingebildeten, musikkundigen Jacopo Corsi einen neuen Mittelpunkt, und hier zuerst richtete sich die Aufmerksamkeit auf die musikalische Behandlung dramatischer Dichtung. Ausser Corsi selbst treten uns hierbei der Dichter Ottavio Rinuccini und der Sänger Jacopo Peri als die eigentlichen Förderer der Sache entgegen. Ersterer führte ein bereits früher zu festlicher Gelegenheit verfasstes Gedicht, welches den Kampf Apoll's mit dem Drachen und seine Liebe zur Daphne behandelte, weiter aus, und Peri versuchte dasselbe, ohne Rücksicht auf jede bis dahin gehörte Art des Gesanges in Musik zu setzen. Zum Ausgangspunkte diente ihm hierbei die Vorstellung von der Weise, in welcher die Alten ihre Tragödien abgesungen haben sollten. Man stellte sich vor, dass die Griechen in ihren Theatern sich einer Betonung bedient hätten, die, über die gewöhnliche Rede hinausgehend, doch keine eigentliche gesungene Melodie gewesen wäre; es müsse eine zwischen dem raschen, ungehemmten Gang des Sprechens und der langsamen, gehaltenen Bewegung des Gesanges in der Mitte stehende Vortragsweise gewesen sein. Dieser musikalischen Betonung gemäss ordnete Peri die begleitende Bassstimme so an, dass dieselbe nur bei den leb-

hafteren Accenten mit der Singstimme harmonische Zusammenklänge bildete, bei den nichtbetonten Stellen der Rede aber ruhig liegen blieb. Es ist einleuchtend, dass diese Compositionsart nicht, wie der Kreis Bardi's, den verständlichen und anmuthigen Sologesang, sondern die dramatische Recitation in's Auge fasste; — man gab derselben den Namen *stilo rappresentativo*, und offenbar findet sich in ihr der Anfang des eigentlichen Recitativs.

Im Jahre 1594 war die *Dafne*, dies war der Titel von Rinuccini's Gedicht, vollendet; ihre Aufführung in Corsi's Hause erfolgte unter den lebhaftesten Beifallsbezeugungen der Zuhörerschaft, und Alle waren der Ansicht, dass nun in der That jener bewundernswerthe Styl der Alten, soweit die moderne Musik und Sprache es zuliesse, wieder aufgefunden worden sei. Für uns ist es, da die Musik Peri's verloren gegangen, allerdings nicht mehr möglich, gerade diesen ersten Versuch uns lebendig zu veranschaulichen, jedoch ist dieser Verlust leicht zu verschmerzen, da das zweite musikalische Drama, das Werk, womit Rinuccini und Peri in die volle Oeffentlichkeit traten, im Drucke auf uns gekommen ist. *) Es ist

*) Als Textprobe der *Dafne* mag der Anfang derselben hier stehen.

1. Hirt. In jenen dunklen Schatten hier
Des Walds birgt sich das grimme Thier.
Ihr Hirten weicht, und nicht bewegt
Das Laub, dass kein Geräusch sich regt.
2. Hirt. So müssen wir die süßen Felder meiden,
Wir können ohne Furcht und Schreck
Die Herden nicht mehr weiden.
- Nymphe. Und wenn wir je durch diese Auen
Nach Laub und Blumen gehen,
Unglückliche Jungfrauen,
Es kann nicht ohne Schreck geschehn.
- Tirsis. Ewiger Jupiter, mit Donner und mit Flammen,
Erschütterst Du den Himmel und das Land,
Nimm Blitze, nimm Geschoss zur Hand,
Und rett' uns All' zusammen.
- Hirt. Sieh vom Himmel, sieh,
Wüste Felder, öde Räume,
Trockne Flüss' und dürre Bäume,
Sieh vom Himmel, sieh,

dies die im Jahre 1600 zur Feier der festlichen Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici, in Florenz öffentlich aufgeführte Euridice.

-
- Unter bitterer Thränen Lauf
 Heben Hirten, heben Nymphen
 Ihre Hände zu Dir auf.
- Hirt. Kann in jenen goldnen Höhen,
 Je ein Herz Erbarmen finden,
 ∴ Höre unser bittend Flehen,
 Himmels Herr, hilf überwinden. ∴ (Chor.)
- Chor. Als einst wüthend wilde Schaar
 Ossa auf Olympos thürmte,
 Schmetterte Dein Blitz darnieder
 Jene Rotte, welche stürmte.
 ∴ Höre unser bittend Flehen,
 Himmels Herr, hilf überwinden. ∴
- Chor. Deine allgewalt'ge Hand
 Ist es würdig hinzurichten
 Gen den Drachen, der das Land
 Droht zerstörend zu vernichten.
 ∴ Höre unser bittend Flehen,
 Himmels Herr, hilf überwinden. ∴
- Hirt. Dass das grause Gift vergehe,
 Von uns weiche die Gefahr,
 Grün die Wiese neu erstehe,
 Hell der Himmel, wie er war.
- Chor. ∴ Höre unser bittend Flehen,
 Himmels Herr, hilf überwinden. ∴
1. Hirt. Wo fänden heut wir eine ruh'ge Stunde,
 Das grause Ungethüm droht unserm Leben.
2. Hirt. Das blut'ge Thier liegt dort in dunklem Grunde,
 Wir müssen stets in Angst und Sorge schweben.
 Echo. Eben.
1. Hirt. Wär' ich in Sicherheit,
 Wär' es wo anders hin? Echo. Hin.
2. Hirt. Kehrt es noch wieder
 Unter diese Leute? Echo. Heute.
1. Hirt. Weh' mir! Wer schützt dann mich?
 Echo. Ich.

Es dürfte daher von Interesse sein, den Inhalt des Stückes näher kennen zu lernen.

Vorher wird es jedoch erwünscht sein, des Dichters persönliche Bekanntschaft noch etwas genauer gemacht zu haben.

Ottavio Rinuccini wird von Erythraeus, seinem Zeitgenossen (eigentlich Gio. Vit. d. Rossi, geb. 1577 zu Rom, gestorben 1647 ebendasselbst), in folgender Weise geschildert (*Pinacotheca, P. I.*): „Die alte, viele Jahrhunderte lang abhanden gekommene Art, Comödien und Tragödien auf der Scene zu Flöten- und Saiten zu singen, hat zum grossen Theil Ottavio Rinuccini, ein edler florentinischer Dichter, wieder in's Leben gerufen, obgleich Emilio Cavallieri, ein römischer Patricier und kunstfertiger Musiker, sich dieses Lob zuzueignen scheint, der vor wenig Jahren einige Dramen in Musik gesetzt und von musikalischen Schauspielern hatte aufführen lassen. Aber sowohl in Betreff des Inhalts der Stücke, als in Bezug auf den scenischen Apparat und die Vorzüglichkeit der Darsteller, steht der Glanz des Ottavio dem Lobe des Emilio so im Lichte, dass jener allein diese längst abgekommene Art wiederbelebt zu haben scheint. Denn nachdem er den Jacob Peri und andere ausgezeichnete Tonkünstler seinem Sinne gemäss erlangt, hat er vier ganz ausgezeichnete, an Wort und Sentenz bei weitem hervorragende Stücke unter dem grossen Beifall von ganz Italien gegeben: die Daphne, Euridice, Arethusa und Ariadne. An der Klage der letzteren, nachdem sie von Jason verlassen, wollte, wegen der besonderen Trefflichkeit derselben, in ganz Italien jeder bedeutendere Tonkünstler seine Setzkunst versuchen. — Rinuccini entwickelte seinen Gegenstand reich und geschickt in wohltonenden und durchsichtigen Versen. Er war von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, aber proportionirt, offenen Gesichts, mit einem kleinen Munde, in dem viel Würde lag; auf solche Gaben des Körpers und Geistes, sowie auf die Eleganz seiner Verse vertrauend, ging er den durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Weibern nach, und suchte sich ihren Willen geneigt zu machen. Auf die Maria von Medici, Königin von Frankreich, hatte er, eben so ehrgeizig als eitel, seine verliebte Neigung gerichtet, und folgte ihr auch, ehrenhalber, als sie nach Frankreich ging. Später nach Italien zurückgekehrt, ging er endlich, nachdem er die

verliebten Pössen, wozu er absonderlich geneigt war, aufgegeben, wieder in sich; was ihn der Verstand früher nicht hatte durchsehen lassen, warf er aus Verdruss von sich, verachtete er aus Erfahrung und richtete seinen Geist gänzlich auf die Liebe und Aneignung der Frömmigkeit, worin er auch zu Florenz verstorben ist.“

Rinuccini starb im Jahre 1621. Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Frankreich war er Kammerherr des Königs geworden; auch beabsichtigte er, Louis XIII. die Ausgabe seiner Gedichte zu widmen. Er starb jedoch vor der Herausgabe derselben und erst sein Sohn erfüllte diese Absicht. Dieselben erschienen 1622 in Florenz (*Poesie del Sr. Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII., Re di Francia e di Navarra. In Firenze appresso J. Giunti. Con licenza de' Superiori. 4.*), und enthalten ausser einzelnen Gedichten auch das Drama Euridice. — Unter den Gedichten sind viele an Maria von Medici und Heinrich IV. gerichtet; den Schluss bilden die Verse religiösen Inhalts. Er redet in diesen letzteren die Jungfrau Maria nicht weniger leidenschaftlich an als früher die weltlichen Geliebten*), wie es denn überhaupt sehr bezeichnend ist, dass der erste Operndichter so weltlicher, verliebter Complexion gewesen ist.

Von den obengenannten dramatischen Stücken des Rinuccini sind die Daphne, sein ältestes (auch in Deutschland durch Martin Opitz 1627 bekannt geworden), die Euridice und die Ariadne, erhalten. Die Arethusa wird sonst, so viel bekannt, nicht erwähnt, ja Erythraeus selbst gedenkt derselben an einer andern Stelle, wo er bei Erwähnung des Dichters jene drei Stücke nennt (*Pinac. P. III. XXXV.*), nicht.

Wenden wir uns nun zur Euridice zurück.

Als Prolog erscheint die Tragödie und bemerkt in sieben vierzeiligen Versen, sie komme nicht, um die Gemüther zu er-

*) *Piango misero, piango,
Piango la mia vita,
Dolce conforto mio, deh dove hor sei?
Dove sei tu Maria?
Deh vieni al roco suon de' sospir miei,
Oimè ch' io son di pietro io son di gielo,
Nè saprei senza te voltarmi al cielo.*

schüttern und in traurigen Scenen ein unseliges Schauspiel darzubieten, sondern:

Mein Sang wird heut auf heitern Saiten
Den edlen Herzen süsse Lust bereiten.

Hierauf naht ein Chor von Schäfern und Schäferinnen, welchen einer der Hirten zu Lust und Gesang auffordert, da heute sich die höchste Schönheit mit edelster Männlichkeit verbinde; einzelne stimmen bei, eine der Nymphen bekräftigt: „Ein gleiches Liebespaar sah nicht die Sonne.“ Euridice tritt auf, erfreut über die süssen Sänge und Liebesreden, erhält sie von einem der Hirten die Versicherung, dass selbst die Vögel im Walde, die stummen Fische in den Wellen heute von den süssesten Liebesregungen erfüllt seien. Sie fordert die Gefährten (den Chor) auf, in dem angenehmen Schatten eines blumigen Gebüsches sich frohen Tänzen hinzugeben und entfernt sich mit ihnen. Gleich darauf kommt Orpheus; hoch erfreut über die nahe Erfüllung seiner schönlichsten Wünsche, tauscht er mit zweien seiner Freunde anmuthige Wechselreden aus, als eine der Nymphen klagend herbeieilt. Euridice ist todt, von einer Schlange gebissen, ist sie, den Namen des Orpheus auf den Lippen, verschieden. Klagend ruft Orpheus aus: „Wer hat Dich mir geraubt? Bald wirst Du sehen, dass sterbend Du nicht vergeblich den Gemahl gerufen, ich bin nicht fern, ich komm', o theures Leben, theure Todte!“ Mit diesen Worten entfernt er sich. Nun kehrt der Chor zurück und klagt über Euridice's Tod, die Vergänglichkeit der Lust und des Lebens.

Nymphe: Du schöner Tag, der früh am Morgen so schön begann,
ach! wie hat vor dem Abend Dich Schmerzenswolke tief
umschattet.

O Freude, Sang und Scherz,
Ihr wurdet Klag' und Schmerz!
Grausam hat der Tod gebrochen
Solche reizende Natur,
Seufzt, ihr Himmelslüfte,
Weinet, Wald und Flur.

Chor: Seufzt etc.

Nymphe: Jene blüthenreichen Züge, die Amor zum Sitz erkoren,
Haben leblos ihre Rosen und die Lilien verloren.

Chor: Seufzt etc.

Nympe: Dunkler Augensterne Flammen, welche mehr als Sterne
funkeln,
Goldnes Haar und Purpurwangen, wie kann euch der Tod
verdunkeln.

Diese und ähnliche Klagen unterbricht der herbeieilende Freund des Orpheus, Arcetro, mit der Kunde, Orpheus lebe noch. Er berichtet, wie er dem Orpheus gefolgt sei und dessen Klagen vernommen habe. Als er nun bei Seite gestanden, um den herben Schmerz erst etwas vorübergehen zu lassen, habe plötzlich ein helles Licht vom Himmel seine Augen getroffen, und in einem herrlichen Wagen von leuchtendem Saphir sei eine himmlische Frau erschienen, von zwei weissen Tauben gezogen. Dem Schwane gleich herabschwebend, wie er in langsamen Schwingungen von der Höhe zu den Wellen niedersteigt, hätten sie bei dem trostlos am Boden Liegenden stillgehalten. Die hohe Frau sei aus dem Wagen gestiegen und habe dem Orpheus, ihn erhebend, die Hand gereicht; — er selbst aber sei hinweggecilt, um den Gefährten so freudige Nachricht zu bringen. Der erfreute Chor eilt zu den Altären. — Die Scene verwandelt sich. Venus erscheint mit Orpheus an den Ufern der Unterwelt und ermuthigt ihn, der Wohnung des Königs derselben zu nahen, um durch seine süßen Klagen, die den Himmel bewegt, auch die Unteren zu erweichen. Hierauf entfernt sie sich, während Orpheus um Euridice jammernd in die Unterwelt tritt. Pluto wird zwar gerührt, allein er meint, in seinem Reiche herrsche ein demantnes, unverbrüchliches Gesetz. Orpheus entgegnet, wer Anderen Gesetze gebe, sei selbst von jeglichem Gesetze frei:

Doch Du fühlst von meinen Schmerzen
Kein Mitleid in Deinem Herzen; —
Weh, Du gedenkest nicht,
Wie Liebe qualvoll uns umflieht.
Und doch hast auf dem Berg der ew'gen Triebe
Auch Du geweint, ein Slav der süßen Liebe;
Kann nun mein Fleh'n Dich nicht bewegen,
So wende Deinen Blick zu jener Schönen,
Die Deinem Herz erweckt so süß Erregen;
Sieh, wie sie seufzt bei meinen Klagetönen,
Das Auge, das geröthet Thränen spendet,

Auf mich gewendet;
Sieh, welchen Antheil, Herr, an meinen Thränen,
Die Schatten dort, die dunklen Götter nehmen.

Persephone, Radamanthus, selbst Charon vereinigen nun ihre Bitten zu Gunsten des unglücklichen Liebenden — Pluto gibt nach und der Chor preist den Orpheus als Sieger. — Die Scene verändert sich in die frühere. Arcetro ist bekümmert um das Schicksal seines Freundes, als die freudige Kunde kommt, Orpheus sei wieder da und befinde sich in einem grenzenlosen Meere von Freude und Wonne: Euridice gehe an seiner Seite schöner und lebensvoller als je. Beide nahen selbst, und nach einigen heitern, aufklärenden Worten schliesst das Ganze mit einem Chor zum Preise der Liebe, des Orpheus und seiner Zither.

Schon dieser flüchtige Abriss wird genügen, um zu zeigen, dass Rinuccini den antiken Stoff mit selbständiger Freiheit behandelte, und wenn er auch, was ja im italienischen Drama längst Sitte war, den Chor in dasselbe in antikisirender Weise aufnahm, so war doch der Inhalt des Ganzen ein durchaus moderner. Nicht, wie öfter missverständlich behauptet worden ist, wollte man die alte Tragödie als solche wiederbeleben, — sondern ihre Wirkungen, insofern dieselben in lebhafterer Gemüthsbewegung bestanden, und vorzugsweise durch die eigenthümliche musikalische Behandlung hervorgerufen wurden. So betrachtete auch der Dichter selbst seinen Versuch, ausserdem aber bemerkt er über seine Behandlung des Stoffes: „Es könnte Jemandem scheinen, dass ich durch die Aenderung der Fabel des Orpheus mir eine zu grosse Freiheit genommen, jedoch erschien mir dies einer so freudigen Zeit angemessen; das Beispiel der griechischen Dichter in anderen Fabeln dient mir zur Rechtfertigung, ebenso unser Dante, der trotz dessen, dass Homer und die andern Dichter das Gegentheil sagen, den Ulysses bei seiner Schifffahrt ertrinken lässt. Ebenso bin ich der Autorität des Sophokles gefolgt, indem ich die Scene sich verwandeln lasse, da sich anders die Bitten und Klagen des Orpheus nicht darstellen liessen.“

Jene Aenderung der Fabel betraf die Uebergelung der bekannten Bedingung, unter welcher Pluto, der alten Sage nach, die Rückkehr der Euridice zur Oberwelt gestattete, so wie den damit

verknüpften tragischen Tod des thrakischen Sängers. Nicht aber die festliche Gelegenheit allein dürfte als Grund dieser Veränderung anzusehen sein. Indem das musikalische Drama durch den glücklich gewählten Stoff sofort in den eigentlichen Mittelpunkt des individuellen, der Musik ganz besonders zugänglichen Lebens, — der Liebe versetzt wurde, lag darin unbewusst ein Gegensatz gegen die, das irdische Leben mehr oder weniger verneinende Kirchenmusik. Die Freude am Leben, die trotz aller Leiden in der Liebe ihren vollsten Ausdruck findet, gab daher dieser neuen Kunstrichtung von vornherein eine im Wesentlichen heitere Gestalt, welche auch bei der viel späteren Ausbildung der *Opera seria* maassgebend blieb. *)

Auch Peri löste den ihm zugefallenen Theil der Aufgabe mit grossem Geschick. Die Chöre setzte er in der einfachsten Weise, alle Einzelnreden dagegen als Recitativ. Zumal in der für Tenor geschriebenen Partie des Orpheus, welche er selbst bei der Auführung vortrefflich ausführte, wie in der, einer Sopranstimme zugeheilten Erzählung von dem Tode der Euridice gelang ihm stellenweise ein wirklich ergreifender Ausdruck.

Er selbst hat sich ausführlich über sein Werk geäussert. Seine Composition erschien 1600 in Florenz bei G. Marescotti unter dem Titel: *Le Musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice del Signor Ottovio Rinuccini, rappresentate nello spozalizio della Cristianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra.* — Dasselbe enthält zunächst eine kurze Widmung an die Königin, datirt v. 6. Februar 1600, in welcher Peri seiner für die Vermählung gemachten „neuen“ Musik sehr bescheiden gedenkt**),

*) Bezeichnend in dieser Beziehung ist ein Schreiben des Dichters, Componisten und berühmten Theorbenspielers Benedetto Ferrari, der in vorgerücktem Alter (er war um 1597 geboren) beim Herzog Franz VI. von Modena um Wiederanstellung einkam, und dabei erwähnt, seine Feinde hätten dem Herzog gesagt: „*ch' era un compositore da Settimana Santa, e malenconico nel teatro.*“ Zugleich bemerkt er: „*Chi sa vestire l'armonie di stile affettuoso e patetico, le saprà anche vestir di giocondo e brillante. Non si farà una compositione elaborata malenconica in un mese, e se ne faranno cento d'allegre.*“ cf. *Tiraboschi, Biblioteca modenese. T. II. p. 265—271. T. VI. p. 110.*

**) *Poichè le nuove Musiche fatte da me nello spozalizio della Vostra*

den Rinuccini dagegen, der in dem „neuen“ Gedicht Würde und Anmuth wunderbar vereinigt habe und den gerühmten Alten gleichgekommen sei, lobpreist. Die hierauf folgende Vorrede an die Leser lautet:

„Bevor ich Euch (wohlwollende Leser) diese meine neue Musik übergebe, habe ich es für schicklich erachtet, Euch davon Kenntniss zu geben, was mich dazu gebracht hat, diese neue Gesangsart aufzufinden, da von aller menschlichen Thätigkeit ein vernünftiger Grund, Ursprung und Quelle sein soll; und wer einen solchen nicht anzugeben vermag, lässt leicht glauben, dass er auf's Ohngefähr hin zu Werke gegangen. Obgleich Signor Emilio del Cavaliere eher als irgend ein anderer, soviel ich weiss, mit bewundernswerther Erfindung unsere Tonkunst uns auf der Scene hat hören lassen, gefiel es nichtsdestoweniger den Herren Jacob Corsi und Ottavio Rinuccini (um das Jahr 1594), dass ich, dieselbe in anderer Weise anwendend, die von Sign. Ottavio verfasste Fabel der Daphne in Musik setze, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermöge. Nachdem ich daher gesehen, dass es sich um dramatische Poesie handle und dass also durch den Gesang die Rede nachgeahmt werden solle (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet), war ich der Ansicht, dass die alten Griechen und Römer (welche nach der Meinung Vieler auf der Scene die Tragödien durchaus sangen), sich einer Betonung bedient haben, welche hinausgehend über die des gewöhnlichen Sprechens um so viel unter das melodische Singen hinabging, dass sie ein Mittleres darstellte; und dies ist der Grund, weshalb wir in diesen Dichtungen den Jambus angewandt sehen, der nicht gleich dem Hexameter sich erhebt, aber doch über die Grenzen gewöhnlicher Roden hinausgeht. Daher liess ich jede andere bisher gehörte Gesangsart bei Seite, gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte, und zog in Betracht, dass diejenige Betonung, welche die Alten dem Gesange

Maestà (Cristianissima Regina) riceverano tanto favore dalla sua presenza, che può non pure adempiere ogni loro difetto, ma sopravvanzare infinamente, quanto di bello e di buono potevano ricevere altronde: Vengo sicuro a dedicarle al Suo gloriosissimo nome.

eigneten, und die sie diästematisch nannten (gleichsam gezogen und gehalten), zum Theil beschleunigt werden und einen gemässigten Lauf nehmen könne zwischen den gehaltenen und langsamen Bewegungen des Gesanges und den behenden und schnellen des Redens, und dass sie sich meinem Vorhaben anpassen könne (wie auch die Alten sie anpassten, wenn sie Poesien und heroische Verse lasen), indem sie sich der Betonung der Rede näherte, die jene die fortgehende nannten: was auch unsere Modernen (wenn auch vielleicht zu anderm Zwecke) in ihren Musikstücken gethan haben. Auch bemerkte ich, dass in unsrer Redeweise einige Worte so betont werden, dass sich darauf Harmonie gründen lässt, und dass man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, welches der Bewegung einer neuen Consonanz fähig ist. Ich gab nun Acht auf diese Weisen und Accente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und ähnlichen Dingen bedient, liess den Bass sich ihnen gemäss bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affecten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet. Und dies nicht allein, damit der Lauf der Rede das Ohr nicht verletze (gleichsam stolpernd im Beggnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Zusammenklänge) oder gewissermaassen zur Bewegung des Basses zu tanzen scheine, zumal bei traurigen und ernsten Dingen, während fröhlichere naturgemäss lebhaftere Bewegung erfordern, — sondern auch damit der Gebrauch der falschen [durchgehenden] Tonverhältnisse, jenen eingebildeten Vorzug vermindere oder verderbe, der sich an die Nothwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nöthig hatten. Und daher (wenn ich auch nicht versichern möchte, dass so der bei den griechischen und römischen Stücken angewandte Gesang gewesen sei), habe ich geglaubt, dass dies der Gesang sei, den allein uns unsre Musik geben kann, indem sie sich nach unsrer Sprache richtet. Nachdem ich daher jenen Herren meine Ansicht zu Gehör gebracht, setzte ich ihnen diese neue Singart auseinander, und sie gefiel ungemein, nicht nur dem Sign. Jacob, der schon sehr schöne

Gesänge für jenes Stück gesetzt hatte, sondern auch dem Signor Pietro Arozzi, dem Sign. Francesco Cinni und vielen anderen einsichtsvollen Edelleuten (denn unter dem Adel blüht gegenwärtig die Tonkunst), wie auch jener berühmten Sängerin, welche die Euterpe unsrer Zeit genannt werden kann, der Signora Vittoria Archilei, welche meine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtet hat, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und langen einfachen und doppelten Schnörkeln (*giri de voce*) schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick findet, mehr um dem Gebrauch unsrer Zeit zu gehorchen, als weil sie glaubt, dass in ihnen die Schönheit und Stärke unseres Gesanges bestehe, — sondern auch mit jenen anmuthigen Verzierungen, die man nicht niederschreiben kann, und die, sind sie aufgeschrieben, aus der Schrift nicht gelernt werden können. Es hörte und empfahl sie Mr. Giambattista Jacomelli, der in allen Theilen der Tonkunst ausgezeichnet, seinen Beinamen gewissermaassen mit der Violine getauscht hat, auf der er bewundernswerth ist. Während drei hinter einander folgender Jahre, in denen sie im Carneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört, und von allen Anwesenden mit allgemeinem Beifall empfangen. Aber grösseres Glück hatte die gegenwärtige Euridice, nicht weil diese Herren und andre tüchtige Männer, die ich genannt, und überdies Graf Alfonso Fontanella und Sign. Orazio Vecchi, vorzügliche Zeugen meines Gedankens, sie vernommen, sondern weil sie vor einer so grossen Königin, so vielen berühmten Fürsten Italiens und Frankreichs aufgeführt und von den ausgezeichnetsten Musikern unsrer Zeit gesungen wurde, von denen Sign. Franzesco Rasi, ein edler Aretiner, den Amyntas vorstellte, Sign. Antonio Brandi den Arcetro, und Sign. Melchior Palantrolli den Pluto; und hinter der Scene wurde von Männern gespielt, die durch vornehme Abkunft und ausgezeichnete musikalische Kunst hervorragen: Sign. Jacopo Corsi, den ich so oft genannt, spielte ein Clavicembalo, Signor Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Mr. Giambattista del Violino eine grosse Lira, und Mr. Giovanni Lapi eine grosse Laute. Obgleich ich das Werk ganz so gemacht hatte, wie es gegenwärtig an's Licht tritt, machte doch Giulio Caccini (genannt Romano), dessen hoher Werth der Welt bekannt ist, die Gesänge der Euridice, einige des Hirten und der

Nymphe aus dem Chore, und der Chöre „*Al Canto, al Ballo*“, „*Sospirate*“ und „*Poiche gl' eterni Imperi*“ und das, weil dieselben von Personen, die von ihm abhingen, gesungen werden sollten. — Diese Gesänge liest man in der von ihm componirten und gedruckten Oper, nachdem diese meinige vor der allerchristlichsten Königin aufgeführt worden. Nehmt dieselbe daher gütig auf, freundliche Leser, und obgleich ich mit dieser Art nicht bis dahin gekommen bin, wohin es mir möglich schien zu gelangen (indem die Rücksicht auf die Neuheit meinem Laufe Zügel anlegte), lasst sie Euch gefallen; vielleicht werde ich bei anderer Gelegenheit etwas Vollendetes zeigen können, doch glaube ich indess genug gethan zu haben, indem ich andern den Weg öffnete, um auf meiner Spur zu dem Ruhme zu schreiten, wohin es mir nicht gegeben ist, zu gelangen. Und ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gespielt und gesungen werden (da sie so vielen und so bedeutenden Männern gefallen haben), Euch nicht unangenehm sein wird, besonders in den mehr traurigen und ernsteren Gesängen des Orpheus, des Arcetro und der Daphne, welche von Jacopo Giusti, einem zuchesischen Knaben, mit vieler Anmuth dargestellt wurde. Lebet wohl!“

Auffallend wird es erscheinen, dass Peri auch von einer Composition der Oper durch Caccini redet. Damit hat es aber eine eigene Bewandniss. Kaum nemlich war der Erfolg der Euridice entschieden, als Caccini sich angelegen sein liess, das Verdienst dieser neuen Leistung auf dem Gebiete der Tonkunst für sich in Anspruch zu nehmen. Offenbar aus „Gefälligkeit“ gegen Caccini, der bei der Aufführung einige seiner Schüler mitwirken liess, hatte Peri diesem gestattet, einige unbedeutende Theile der Euridice von seiner Composition einzulegen. Jetzt hatte Caccini nichts Eiligeres zu thun, als das ganze Stück, ehe noch Peri's Composition veröffentlicht wurde, nach seiner Composition im Druck erscheinen zu lassen, und in der Vorrede dazu, welche an den Grafen Bardi gerichtet ist, behauptet er, den repräsentativen Stil schon vor fünfzehn Jahren in allen seinen Musikstücken angewandt zu haben. „Sie werden darin“, sagt er, „jenen repräsentativen Stil wiedererkennen, den ich vor vielen Jahren, wie Sie wissen, in der

Eclogue des Sanazzaro: *Iten' all' ombra de gli ameni* gebrauchte, so wie in andern meiner Madrigale aus jener Zeit: *Perfidissimo Volto*, — *Vedro' il mio Sol*, — *Dovrò dunque morire* — und ähnlichen. Es ist dies jene Manier, von der Sie mit vielen andern edlen Kunstverständigen in den Jahren, da Ihre Gesellschaft in Florenz blühte, behaupteten, dass die alten Griechen bei der Darstellung ihrer Tragödien und anderer Stücke unter Anwendung des Gesanges sich derselben bedient hätten. Es stützt sich demnach die Harmonie der in vorliegender Euridice Recitirenden auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quartan, Sexten, Septimen, nothwendigere grosse und kleine Terzen bezeichnet habe, indem ich im Uebrigen die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle dem Urtheil und der Kunst des Spielenden überlasse. Die Bassnoten habe ich einige Male gebunden, damit nicht beim Durchgehen der vielen Dissonanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde. In der Art des Gesanges habe ich mich einer gewissen Ungebundenheit (*sprezzatura*) bedient, von der ich glaube, dass sie etwas Edles hat und sich mehr der natürlichen Sprache nähert. Auch habe ich das Zusammentreffen zweier Oktaven und zweier Quinten nicht vermieden, wenn zwei Soprane mit andern Mittelstimmen singend Passagen machen, indem ich glaubte, nichts desto weniger mit ihrer Schönheit und Neuheit ein grösseres Vergnügen hervorzurufen, und hauptsächlich weil ohne diese Passagen alle Stimmen von solchen Fehlern frei sind.“ Es sei, fährt er fort, anfänglich seine Absicht gewesen, bei dieser Gelegenheit an die Leser eine Abhandlung über die edle, bessere Gesangkunst *) zu richten, unter Beifügung der von ihm erfundenen neuen Manier von Passagen und Verdopplungen, welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei beim Singen seiner Werke anbringe, da es aber einigen seiner Freunde, deren Stimme er zu beachten habe, gegenwärtig nicht geeignet erschienen, habe er sich dies für eine andere Gelegenheit aufgehoben, so dass er zur Zeit nur die Genugthuung davontrage,

*) Dieselbe erschien etwas später und ist von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges, ihrem Hauptinhalte nach, mitgetheilt.

der Erste gewesen zu sein, der solche Art von Gesängen dem Druck übergeben. Dieser Art seien auch alle seine frühern Musikstücke, die er schon vor mehr als funfzehn Jahren gemacht habe, da er dabei nie eine andere Kunst angewandt, als die Nachahmung des Ausdruckes der Worte (*l'imitazione de' sentimenti delle parole*), jene mehr oder weniger ausdrucksvollen Saiten anschlagend, die sich mehr für jene Zierlichkeit (*grazia*) zu eignen schienen, welche für den guten Gesang erforderlich sei. „Diese Zierlichkeit und Gesangsart ist, wie Sie mir oft bezeugt haben, in Rom allgemein als gut angenommen worden, und ich bitte Sie, mir Ihre Protektion zu erhalten, ein Schild, unter dem ich hoffe stets mich decken zu können und vor den Gefahren geschützt zu sein, die alle ungewöhnlichern Dinge zu umgeben pflegen, indem ich weiss, dass Sie mir immer bezeugen können, dass meine Sachen einem grossen Fürsten nicht missfällig gewesen sind, der, indem er Gelegenheit hat, alle guten Künste kennen zu lernen, am besten darüber urtheilen kann; womit ich, Ihnen die Hand küssend, Unseren Herrn bitte, Sie glücklich zu machen.“

Absichtlich also vermengte Caccini seine früheren, auf den sinngemässen Sologsang gerichteten Bemühungen mit den dramatischen Bestrebungen Peri's. Aber auch wenn man annimmt, dass er sich dieses Unterschiedes nicht klar bewusst gewesen, würde der einfache Vergleich beider Compositionen gegen ihn entscheiden; — denn grade die dramatische Deklamation, deren erste Spuren bei Peri deutlich erkennbar sind, fehlt bei ihm fast ganz. Bei Peri war daher der Sänger fast durchweg genöthigt, sich genau an die vorgeschriebenen Noten zu halten, wenn er die dramatische Wirkung nicht auflieben wollte, Caccini's Monodien dagegen gewannen erst Reiz durch die zierlichen Verzierungen, welche der Sänger dabei anzubringen wusste. Hierin bestand Caccini's Meisterschaft als Sänger und Gesanglehrer, und so traten demnach schon im ersten Beginn des musikalischen Drama's der recitirende und der colorirende Gesang einander gegenüber.

Dass die Aufführung selbst durch glänzenden Aufwand aller Mittel der Decoration, der Maschinerie u. s. w. sich ausgezeichnet habe, versteht sich von selbst. Dieselben Dinge, welche noch jetzt bei der Oper oft mehr die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich

ziehen, als die Musik, waren damals bereits in ähnlicher Vollendung zu bewundern. Es wird daher genügen, an die Worte eines Zeitgenossen (de Rossi, als Schriftsteller Jan. Nic. Erythraeus) jener ersten musikalisch-dramatischen Darstellungen überhaupt zu erinnern. „Die Ausstattung der Scene“, sagt er, „war durch die Munificenz der Herzöge Etruriens und anderer hoher Personen so über alle Beschreibung herrlich, dass dieselbe den ganzen Adel Italiens herbeizog. Die verwandelte Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das ungeheure Meer, bald amuthige Gärten, bald plötzlichen Regen und Stürme (indem der Himmel sich mit furchtbaren Wolken bedeckte), bald den glücklichen Aufenthalt der Seligen, bald die ewigen Qualen der Unterwelt. Man sah Bäume, deren Rinde sich von selbst öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebären; unvermuthet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dryaden und Nymphen, brachten Quellen und Flüsse hervor, und andres noch weit mehr Bewunderungswerthes, was vordem vor Niemandes Auge gekommen war.“ Interessanter jedoch als diese Aeusserlichkeiten ist der Bericht über eine, wenige Jahre (1608) nach der Euridice erfolgte Aufführung der Dafne Rinuccini's zu Mantua mit einer neuen Musik von Gagliano.

Das in Folio gedruckte Werk führt den Titel: *La Dafne di Marco da Gagliano nell' accademia degl' elevati l'affanato rappresentata in Mantova. In Firenze. Appresso Christofano Marescotti, 1608.* Nach einer kurzen Widmung an Vinc. Gonzaga, Herzog von Mantua, datirt: Florenz, 20. Okt. 1608, folgt eine längere Vorrede an die Leser, die im Wesentlichen folgendermaassen lautet:

„Als ich mich vergangenen Carneval in Mantua befand, von seiner Hoheit ehrenvoll berufen, um sich meiner bei der Musik zu bedienen, welche bei der Vermählung seines Sohnes mit der Infantin von Savoiens veranstaltet werden sollte, wünschte der Herzog unter Andern, dass die Dafne des Ottavio Rinuccini, die von demselben für diese Gelegenheit vermehrt und verschönert worden war, dargestellt würde. Ich wurde beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, und that dies in der Weise, die ich Euch jetzt darbiete. Obgleich ich allen Fleiss darauf verwandt und dem ausgezeichneten Geschmack des Dichters genügt, will ich doch nicht glauben, dass

das unschätzbare Vergnügen, welches nicht nur das Volk, sondern auch die Fürsten, die Cavaliere und die ausgezeichnetsten Geister daran fanden, ganz und gar aus meiner Kunst hervorgegangen sei, sondern auch aus einigen Ausschmückungen, welche bei der Vorstellung stattfanden. Daher habe ich zugleich mit der Musik Euch daran theilnehmen lassen wollen, um sie Euch in bestmöglicher Weise auf diesen Blättern sehen zu lassen, da bei solchen Dingen die Musik nicht das Ganze ist; es giebt dabei viele andere nothwendige Erfordernisse, ohne welche jede, auch die ausgezeichnetste Harmonie, wenig vermöchte. Hierbei täuschen sich nun Viele, die sich mit Trillern, Verzierungen, Passagen und Ausrufungen ermüden, ohne auf den Zweck und das Warum Rücksicht zu nehmen. Ich beabsichtige nicht, mich dieser Verzierungen zu berauben, aber ich wünsche, dass sie zur rechten Zeit und am rechten Orte angebracht werden, wie in den Gesängen der Chöre, wie in der Ottave: „Wer frei lebt von den Schlingen des Amor“, von der man sieht, dass sie angebracht ist, um die Grazie und Fähigkeit des Sängers zu zeigen, was Signora Catarina Martinelli glücklich erreichte, indem sie dieselbe mit solcher Anmuth sang, dass sie das ganze Theater mit Lust und Bewunderung erfüllte. Einen auserlesenen Gesang erfordern auch die letzten Terzinen: „Mein Schmerz sorgt nicht um Frost, um Flammen“, wobei ein guter Sänger all' jene grössere Lieblichkeit zeigen kann, welche der Gesang erfordert, was alles von der Stimme des Signor Francesco Rasi gehört wurde. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Verzierung, damit man es nicht mache wie jener Maler, der, da er die Cypresse gut malen konnte, überall eine solche hinmalte. Man nehme vielmehr darauf Bedacht, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden; dies sei stets der Hauptzweck des Sängers bei jedem Gesang, und vorzüglich beim Recitiren, und er sei überzeugt, dass das wahre Vergnügen aus dem Verständniss der Worte entspringt. Ehe ich jedoch mein Versprechen erfülle, glaube ich, wird es nicht unnütz, noch von unserm Vorhaben entfernt sein, Euch in's Gedächtniss zu rufen, wie und wann solche Schauspiele entstanden; die, ich hege nicht den geringsten Zweifel, da sie bei ihrem ersten Entstehen mit so grossem Beifall aufgenommen worden sind, noch zu

viel grösserer Vollkommenheit gelangen werden und vielleicht zu einer solchen, dass sie sich eines Tages den so gefeierten Tragödien der alten Griechen und Lateiner annähern können; und um so mehr, wenn grosse Meister der Dichtkunst und Musik die Hand daran legen und die Fürsten, ohne deren Hülfe jede Kunst schwer zur Vollendung gebracht werden kann, sie begünstigen. Nach vielfachen Gesprächen über die Art, wie die Alten ihre Tragödien aufgeführt, wie sie die Chöre einführten, ob und in welcher Weise sie sich des Gesanges bedienten und ähnl., verfasste Signor Ottavio Rinuccini das Stück *Dafne*; Signor Jacopo Corsi, ehrenwerthen Andenkens, ein Liebhaber jeder Wissenschaft und besonders der Musik, so dass er von allen Musikern mit vielem Grunde der Vater derselben genannt wurde, componirte einige Gesänge zu einem Theile derselben.*). — Da er nun den lebhaftesten Wunsch hegte, zu sehen, welchen Effect dieselben auf der Scene machen würden, theilte er seinen Gedanken zugleich mit dem Sign. Ottavio dem Signor Jacopo Peri mit, einem im Contrapunkte sehr erfahrenen und ganz ausgezeichneten Sänger. Nachdem dieser ihre Absicht vernommen, und den bereits angefertigten Gesängen seine Billigung gegeben, setzte er die anderen. Dieselben gefielen dem Signor Corsi über die Maassen, und er liess daher gelegentlich des Carnevals des Jahres 1597 das Stück in Gegenwart von Don Giovanni Medici und anderen der ausgezeichnetsten Edelleute unserer Stadt aufführen. Das Wohlgefallen, das Staunen, welche dieses neue Schauspiel in dem Gemüth der Zuschauer erregte, lässt sich nicht ausdrücken. Es genüge, zu bemerken: dass, so oft dasselbe auch recitirt worden, es stets dieselbe Bewunderung, dasselbe Vergnügen hervorgerufen hat. Da durch solche Probe Signor Rinuccini erkannt hatte, wie sehr der Gesang geeignet sei, jede Art von Gemüthsbewegung auszudrücken und nicht nur nicht (wie Viele geradehin geglaubt haben würden) Langeweile erzeuge, sondern offenkundiges Vergnügen, so verfertigte er die *Euridice*, indem er nach Möglichkeit in den Gesprächen sich ausbreitete. Sign. Corsi

*) Das nun folgende Geschichtliche ist zwar zum Theil eine kurze Wiederholung bereits mitgetheilter Thatsachen; aber als eine der ältesten Quellen und besonderes Zeugniß für Peri dürfte dieselbe gerechtfertigt sein.

hörte dieselbe, das Stück gefiel ihm und der Stil schien geeignet, dasselbe bei der Vermählung der allerchristlichsten Königin auf die Bühne zu bringen. Damals fand Signor Jacopo Peri jene kunstvolle Art, singend zu recitiren, wieder, welche ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde werden, dieselbe zu preisen, ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte, und kein Liebhaber der Musik, der nicht die Gesänge des Orpheus stets vor sich hätte. Freilich kann man die Anmuth und Gewalt seiner Gesänge nicht vollkommen begreifen, wenn man dieselben nicht von ihm selbst [Peri] hat singen hören; denn er giebt ihnen eine so vollendete Grazie, und trägt den Gemüthsausdruck der Worte so auf Andere über, dass man genöthigt wird, zu klagen und sich zu freuen, je nachdem er will. Es wäre überflüssig, davon zu sprechen, mit welchem Beifall die Aufführung dieses Stückes aufgenommen worden, da das Zeugniß so vieler Fürsten und Herren vorliegt, und man sagen kann, dass die Blüthe des Adels Italiens zu dieser glanzvollen Vermählung zusammenkam. Ich will nur erwähnen, dass unter Denen, welche dasselbe lobten, der Herzog von Mantua so sehr davon befriedigt wurde, dass er unter den vielen bewundernswerthen Festen, die er zur Vermählung seines hohen Sohnes mit der Infantin von Savoiën veranstalten liess, auch die Vorstellung eines musikalischen Stückes (*favola in musica*) wünschte. Es war dies die Ariadne, von Signor Ott. Rinuccini, den der Herzog zu diesem Zweck nach Mantua kommen liess, für diese Gelegenheit gedichtet. Sign. Claudio Monteverde, ein sehr berühmter Musiker, Kapellmeister des Herzogs, setzte die Gesänge so ausgezeichnet, dass man in Wahrheit versichern kann, dass der Preis der Musik der Alten sich erneuert habe, da er das ganze Theater sichtlich zu Thränen rührte. Dies ist der Ursprung der musikalischen Vorstellungen, ein wahrhaft fürstliches und vor allen andern überaus wohlgefälliges Schauspiel, als ein solches, in welchem sich jede edle Lust vereinigt, wie Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süßigkeit des Reimes, musikalische Kunst, Zusammenklang von Singstimmen und Instrumenten, ausgesuchter Gesang, Anmuth des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Antheil daran durch den Prospect und die Gewandung, so dass gleichzeitig mit dem Intellect jedes edlere Gefühl

durch die anmuthigsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, angenehm angeregt wird.“ An diese Bemerkungen reihen sich Mittheilungen über die Aufführung der Dafne. Dieselben geben über die Art der Ausführung dieser ersten musikalischen Schauspiele sehr interessante Aufschlüsse. „Vor Allem gebe man darauf Acht, dass die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von wo sie den Recitirenden in's Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten; man Sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständniss der Worte zu hindern; die Art, zu spielen, sei ohne Ausschmückungen, mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Consonanz anzugeben (*ripercotere*), sondern diejenigen, welche geeignet sind, jene zu unterstützen, indem man fortwährend eine lebendige Harmonie erhält. Vor dem Herunterlassen des Vorhanges ertöne, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach funfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog (*Ovid*) auf, in einem dem Klange der Sinfonie angemessenen Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanzte, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte nicht von der Musik abweichen; ist er an die Stelle gekommen, wo es ihm angemessen scheint, zu beginnen, so fange er, ohne sich weiter zu bewegen, an; der Gesang sei vor Allem voll Majestät; je nach der Höhe des Gedankens gesticulire er mehr oder weniger, dabei gebe er jedoch Acht darauf, dass jede Geste und jeder Schritt mit dem Maass des Klanges und Gesanges zusammentreffe. Nach dem ersten Verse (der Prolog hat in der Dafne acht Quaternari zu singen) erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte geht, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets taktmässig; er merke darauf, den Gang bei dem Aushalten der vorletzten Silbe zu beginnen, und fange an der Stelle wieder an, wo er sich befindet; auf diese Art können zwei Verse verbunden werden, um eine gewisse Nonchalance (*sprezzatura*) zu zeigen. Der Anzug sei einem Dichter gemäss, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupt, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung des letzten Verses und dem Abgang des Prologs tritt

der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen und Schäfern gebildet, je nach dem Umfang der Bühne. Indem dieselben eins nach dem andern hervorkommen, zeigen sie im Gesicht und durch Gesten die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chors, etwa sechs oder sieben Schäfer und Nymphen (denn ich möchte den Chor nicht aus weniger als sechszehn oder achtzehn Personen gebildet haben) erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewandt, zu sprechen, und gelangt so singend und sich bewegend an die Stelle, wo er stehen soll; der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne; die andern Schäfer oder Nymphen singen, was ihnen zukommt, indem sie zugleich, wie es der Gegenstand verlangt, gesticuliren. Wenn sie den Hymnus: „Kann in jenen goldnen Höhen“ singen, senken sie ein Knie auf die Erde, und wenden die Blicke gen Himmel, als richteten sie ihr Flehen an den Jupiter. Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf, und fahren im Gesange fort, indem sie beachten, bei den Worten „das blut'ge Thier“ betrübt zu werden oder sich zu erheitern, je nach der Antwort des Echo's, auf welches sie mit grosser Aufmerksamkeit zu merken scheinen. Nach der letzten Antwort des Echo erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, und gleichzeitig oder bald darauf zeige sich Apollo, den Bogen in der Hand, aber erhaben. Bei dem Anblick des Ungethüms singe der Chor erschreckt und gewissermaassen schreiend: „Weh' mir, was seh' ich!“ — zugleich ziehen sich die Schäfer und Nymphen, Furcht und Flucht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch gänzlich unsichtbar zu werden; sie erblicken den Apollo bei den Worten: „Apollo, nah' Dich schnelle“, und suchen mit Mienen und Gesten die Bewegung des Bittens zu veranschaulichen. Nun bewegt sich Apollo mit anmuthigem, aber stolzem Schritt gegen den Drachen; er schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, indem er jeden Schritt, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung hält. Er schnelle den ersten Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segenbringender Pfeil“, — ebenso schiesse er zum zweiten Male so: dass der Chor mit den Worten nachfolge: „Dem edlen Schützen Heil“; den dritten Pfeil kann er absenden, während gesungen wird: „Treff' ihn in's Herz.“ Bei diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Ausgänge,

und Apollo folgt ihm. Der Chor blickt ihnen nach und zeigt, dass er den Drachen sterben sieht. Hierauf kehrt der Chor in seine anfängliche Halbmondstellung zurück, auch Apollo kommt wieder, und das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt.“ Nach dem Abgang des Apollo singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, indem er sich rechts, links und gradeaus im Zuge bewegt, jedoch unter Vermeidung der gewöhnlichen Tanzbewegungen, — was überhaupt für alle Chöre dienen mag. Da jedoch sehr häufig der Sänger nicht geeignet ist, jenen Kampf darzustellen, da dazu Geschicklichkeit in der Bewegung und eine Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört, -- eine Sache, die mehr für einen Fechter und Tänzer sich passt, — da es sich ferner hierbei ereignen könnte, dass nach dem Kampfe in Folge der Bewegung das Singen nicht gut von Statten ginge, so mögen zwei gleichgekleidete Apollo's vorhanden sein, und der, welcher singt, komme nach dem Tode des Drachen anstatt des Andern hervor, jedoch mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel geht so gut von Statten, dass bei wiederholten Aufführungen niemals Jemand diese Täuschung bemerkt hat. Auch muss sich der Darsteller des Drachen mit dem des Apollo verständigen, damit der Kampf dem Gesange gemäss ausfalle. Der Drache muss gross sein, und wenn es der Maler versteht, ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe derselbe auf den Händen als vierfüssig. Der Schäfer, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei bis drei Schritte vor die andern heraus und ahme die von Apollo bei dem Kampf angenommenen Stellungen nach. Wenn aber der Schäfer kommt, um die Verwandlung der Dafne zu erzählen, dann mögen die, welche sich an der Spitze des Chors befinden, sich nach vorn an eine Stelle der Bühne begeben, von wo sie dem Boten in's Gesicht sehen können, und vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde bezeigen. Die Partie dieses Boten ist überaus wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Ich wünschte, ich könnte es lebendig abmalen, wie dieselbe von dem Signor Antonio Brandi, auch *il Brandino* genannt, der von Sr. Hoheit gelegentlich jener Vermählung berufen worden, gesungen wurde; da er dieselbe so

ausführte, dass ich glaube, mehr könne nicht verlangt werden. Sein herrlicher Contraalt, seine Aussprache, seine bewundernswürdige Anmuth im Gesang, liessen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch die Gesten und Bewegungen erregte er im Gemüth ein unbeschreibliches Wohlgefallen. Der folgende Chor, in welchem dessen Glieder unter einander den Verlust der Dafne beklagen, ist leicht zu verstehen. Bei dem Zwiegesang; „Wir werden sie nicht mehr seh'n“, ist es von grosser Wirkung, wenn bei diesem Ausruf Einer den Andern ansieht; ebenso wenn Alle singen: „Wo, wo ist das schöne Antlitz“, erregt eine, dem Chor gemässe Bewegung, wenn sie vereint zugleich erwidern: „Klagt Nymphen und mit euch klag' Amor“, nicht wenig Wohlgefallen. Die nachfolgende Trauerscene des Apollo will mit dem möglichst grössten Affect gesungen sein, bei Alledem nehme der Sänger Bedacht, denselben, wo es die Worte verlangên, wachsen zu lassen. Wenn Apollo die Worte ausspricht: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden“, umkränze er sich mit einem Zweige des Lorbeerbaums, über den seine Klage ergangen, das Haupt. Da dies jedoch einige Schwierigkeit darbietet, so wähle man zwei Zweige von halber Armslänge, verbinde die Spitzen und halte die Enden mit der Hand zusammen, so dass sie nur ein Zweig zu sein scheinen. Bei der Bekränzung falte man sie auseinander und lege sie um das Haupt, indem man die Enden aneinander knüpft. Diese Kleinigkeit ist wichtiger als man denken mag; so leicht die Sache scheint, so schwierig ist sie auszuführen, und man hat daher bei der Aufführung öfters diese Bekränzung weggelassen, da ein grosser Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer zum Kranz zu biegen ist, während ein kleiner nicht zureicht. Auch ist nicht zu übersehen, dass wenn Apollo bei dem Gesang: „Nicht Flammengluth, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage“, die Lyra an die Brust nimmt (was er mit Grazie thun muss) — nothwendiger Weise auf dem Theater von der Lyra desselben ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen muss. Daher mögen sich vier Violenspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden können, sie selbst aber den Apollo zu sehen vermögen, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf

achten, die Bogenstriche gleichmässig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung kann nur von Sachverständigen bemerkt werden und gewährt ein nicht geringes Vergnügen.“

Aus diesen Mittheilungen erhellt, welche grosse Sorgfalt man den Einzelheiten der theatralischen Darstellung zuwandte, welche Anforderungen man selbst an den Chor, der nach Art der alten Tragödie bei der Handlung Antheil hatte, zu stellen wagte. Eine Stelle jedoch könnte leicht eine falsche Vorstellung erwecken: jene, wo von der ausserordentlichen Anwendung der vier Violenspieler die Rede ist. Man könnte daraus auf eine wesentliche, selbstständige Bethheiligung des Orchesters schliessen. Dies wäre aber durchaus irrthümlich. Die Mitwirkung der vier Violen bei dem Angeden dreier sehr einfacher in Noten ausgeschriebener Accorde ist vielmehr das einzig selbständig Instrumentale, was in jener Composition der Dafne zu finden ist. Dieselbe gleicht im Uebrigen vollständig den Partituren Peri's und Caccini's, bei diesen aber hatte es mit der Instrumentalbegleitung eine eigene Bewandniss. Allerdings wirkten bei der Ausführung der Euridice eine Menge Instrumente, namentlich Violen und das damalige Clavicembalo*), mit, doch ist für diese keine eigene Partie notirt. Ausser den mehrstimmigen Chören, deren einzelne Stimmen gleichzeitig auf Instrumenten gespielt wurden, zeigen die gedruckten Partituren, mit Ausnahme einer einzigen Stelle bei Peri, wo der Gesang eines Hirten durch das sehr einfache Zwischenspiel eines Triflauto begleitet wird, lediglich die einzelne Singstimme mit einem dazu gehörigen, oft sehr schwerfälligen Bass, über welchen sich generalbassmässig einzelne Zahlen notirt finden. Die mitwirkenden Instrumentalisten füllten demnach die angezeigten Accorde nach ihrem Belieben aus und diese gaben lediglich eine harmonische Unterstützung der gesungenen Oberstimme ab. Man mag voraussetzen, dass dies mit aller möglichen Kunst geschah, jedenfalls aber war

*) Doni (Tom. II. p. 108) will vom Clavicembalo nichts wissen. Man behaupte, dasselbe sei zur Harmonie nöthig, aber es könne sich nicht, gleich den Saiteninstrumenten, mit der Singstimme vermischen, werde in der Entfernung schlecht gehört; die Lichter darauf mit dem aufgelegten Buch passen nicht zur Pracht des Theaters u. s. w.

dadurch eine Begleitung im modernen Sinne ausgeschlossen. Diese wäre aber auch bei diesen fortgehenden recitativischen Declamationen, von denen ausdrücklich bemerkt wird, dass sie mit vorwiegender Rücksicht auf den Sinn der Worte mehr dem Rhythmus der Rede, als einem musikalischen Rhythmus folgten, gar nicht möglich gewesen. Ueberdies war die ganze Mitwirkung der Instrumentalisten lediglich für die darstellenden Sänger, nicht, aber für die Zuhörer berechnet. Diese sahen von dem hinter der Scene befindlichen Orchester Nichts, und sollten sogar die Begleitung überhaupt so wenig als möglich hören. Nur vor dem Anfang des Stücks wurden einige Takte für die Zuhörer gespielt, nicht etwa als eine wirkliche Overture, diese war nach dem damaligen Zustande der Instrumentalmusik schon an und für sich nicht denkbar, sondern um darauf aufmerksam zu machen, dass der Vorhang bald herabgehen werde. Dieses Herabgehen des Vorhangs statt des jetzt üblichen Heraufziehens war, nebenbei bemerkt, wohl ziemlich das Einzige, was bei diesen Darstellungen unmittelbar der Technik der Alten entlehnt war; die Einrichtung der Bühne mit einer Orchestra für den Chor kam jedenfalls nur ausnahmsweise vor.

Es liegt auf der Hand, dass, so eigenthümlich und beachtenswerth diese ersten Versuche des musikalischen Drama's waren, dadurch doch eine Bahn eingeschlagen war, welche grade das Hauptelement, die Tonkunst, nur zu einer ungenügenden Betheiligung gelangen liess. Mit glücklichem Griff hatte man in der Euridice einen, dem Wesen nach modernen, echt musikalischen Stoff gewählt, den Rinuccini mit bedeutendem Geschick behandelt hatte, aber die musikalische Behandlung war zu einseitig, um, wenn sie in dieser Weise fortgeführt wurde, nicht monoton und langweilig zu werden. Der Sänger mochte noch so vortrefflich die recitirende Sprache Peri's wiedergeben oder Caccini's künstliche Verzierungen anbringen, das musikalisch angeregte Gefühl gelangte dabei zu keinem Ruhepunkte, zu keinem ihm entsprechenden Ausdruck. Ueberdies erschöpft sich der musikalische Ausdruck, der nicht aus den Tiefen der musikalischen Empfindung hervorgeht, sondern wesentlich an den Ausdruck der gesprochenen Rede sich lehnt und nur bestrebt ist, diesem eine grössere Stärke zu verleihen, sehr bald. Dies zeigt sich selbst darin, dass weder Peri noch Caccini nach der

Euridice irgend welche weitere Compositionsversuche auf diesem Gebiet gemacht zu haben scheinen. Dem Drang nach Darstellung des innersten Gemüthslebens durch die Tonkunst entsprechen daher diese fortgehenden Reden nicht; das Gemüth klang wohl an, aber zum eigentlichen Ertönen, was nur durch wirklich melodische Gestaltung erreicht werden konnte, kam es nicht. Eben so wenig konnte das Orchester genügen, dem fast jede, den Gesang hebende Mitwirkung abging, ganz zu geschweigen der wesentlichen Belebung, welche es selbständig dem Ganzen zu gewähren vermochte. Um dies aber zu erreichen, um das Gemüthsleben in seinen Tiefen und Gegensätzen musikalisch anschaulich zu machen, bedurfte es auch eines Stils, der nicht nur in Nachahmung der gewöhnlichen Rede, über dissonirende Intervalle flüchtig hinwegeilte, sondern mit Bewusstsein die reichen noch unbenutzten Mittel des Tonreiches ergriff. Dies konnte jedoch von den Tonsetzern der Euridice nicht erwartet werden; beide waren hochgerühmte Sänger, auch wohl sonst gebildete Musiker, aber beide, insbesondere Caccini, sahen auf den Contrapunkt ziemlich verächtlich herab und beherrschten die gesammte Tonwelt der damaligen Zeit nicht in unbedingter Freiheit. Aber nur, wer auf der Höhe der Kunstbildung seiner Zeit steht, vermag eine durchgreifende Umgestaltung derselben in's Werk zu setzen. Nicht die Beseitigung der Polyphonie konnte daher einen neuen Stil in Wahrheit begründen, sondern eine Umbildung derselben, welche der sich geltend machenden Subjectivität in tonkünstlerischer Weise zum Ausdruck verhalf. Zu letzterem war das alte Tonsystem, welches auf dem **accordisch-harmonischen** Fortschreiten beruhte, nicht befähigt, der lebendige Ausdruck der individuellen Empfindung konnte in seinen Consonanzen und streng vorgeschriebenen Tonverbindungen nicht zum Vorschein kommen. Wollte man wirklich jene individuell ergreifende Musik hervorbringen, deren Wirkungen der Einbildungskraft vorschwebten, so war der Bruch mit diesem System eine unvermeidliche Nothwendigkeit. Dieser Bruch aber auf dem Gebiet der Polyphonie selbst war bereits erfolgt, erfolgt schon vor der Aufführung der Euridice. Wer ihn vollführte, war der oben von Gagliano bereits erwähnte Claudio Monteverde.

Claudio Monteverde, um 1568 zu Cremona geboren, — wenn

er häufig *le sieur Monteverde Venetien* genannt wird, bezieht sich dies nur auf seinen spätern langjährigen Aufenthalt in Venedig, — hatte sich schon in früher Jugend durch sein treffliches Spiel auf der Viola ausgezeichnet und trat frühzeitig in die Dienste des Herzogs von Mantua. Hier widmete er sich unter Marco Ingegneri dem Studium des Contrapunkts, und schon 1582 trat er mit eignen Compositionen hervor. Jedoch erregten diese wie die ihnen nachfolgenden keine besondere Aufmerksamkeit, bis im Jahre 1598 das dritte Buch seiner Madrigale erschien. Dieses Werk enthielt unter Andern zwei Compositionen, die gelegentlich der festlichen Doppelhochzeit Philipp's III. von Spanien mit Margarethe von Österreich und des Erzherzogs Albert von Österreich mit der spanischen Infantin Clara Eugenia in Ferrara zur Aufführung gekommen waren. Hierin waren gegen die bisher geltenden Regeln, zum Zweck leidenschaftlichen Ausdrucks, absichtlich frei eintretende Dissonanzen angewandt worden. Diese Neuerung machte gewaltiges Aufsehen, und ein gewisser Artusi verfasste sogar unter dem Titel: „Von der Unvollkommenheit der heutigen Musik“, eine Streitschrift, in welcher er, einzelne Takte jener Madrigale mit Hinweglassung der Textworte herausgreifend, unter Berufung auf die theoretischen Schriften Zarlino's, der kurz vorher die Grundsätze der Meister des sechszehnten Jahrhunderts ausführlich erörtert hatte, unter Herbeiziehung missverstandener griechischer Lehren und Verwechslung der arithmetischen Proportion mit der musikalischen, gegen die Herbigkeit dieser neuen Tonverbindungen heftig zu Felde zog. Monteverde begnügte sich zunächst, als Antwort auf diesen Angriff dem fünften Buch seiner Madrigale einen kurzen Brief vorauszuschicken, in welchem er erklärte, dass er nicht Zeit habe, dem Artusi auf die an einigen ganz kleinen Theilchen seiner Compositionen gemachten Ausstellungen zu antworten, jedoch stelle er eine solche Antwort zum Beweise, dass er seine Sachen nicht in's Blaue hinein mache, in Aussicht. Diese Antwort aber werde als *seconda pratica*, als Vervollkommnung der modernen Musik erscheinen. Denn es gäbe noch eine andere Praxis in Betreff der Consonanzen und Dissonanzen, als die von Zarlino gelehrt, wodurch sich unter vollkommener Beruhigung des Verstandes und des Sinnes das moderne Componiren vertheidigen lasse. Der moderne Tonkünstler arbeite