

Nikolaus Harnoncourt

Über Musik

*Mozart und die Werkzeuge
des Affen*

*Herausgegeben
von Alice Harnoncourt*

Residenz Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

www.residenzverlag.at

© 2020 Residenz Verlag GmbH
Salzburg – Wien

Alle Rechte, insbesondere das des auszugsweisen Abdrucks
und das der fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Umschlaggestaltung: www.boutiquebrutal.com
Typografische Gestaltung, Satz: Lanz, Wien
Gesamtherstellung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978 3 7017 3508 2

Inhalt

- 7 Vorwort
- 9 Liebe Sophie
- 11 Aufführungspraxis
- 17 Phänomene des Musiklebens – Über das Musikhören
- 25 Über Authentizität und Werktreue
- 35 Warum immer Vibrato?
- 39 Von den Wurzeln der abendländischen Musik zur
Revolution um 1600
- 57 Der 5. Oberton
- 61 Von der »Mitteltönigkeit« zur »Wohltemperierten
Stimmung«
- 67 Zur Klangästhetik Monteverdis: Ist häßlich schön?
- 71 Barockmusik in Europa – das Barockorchester
- 79 Die vielen Arten von Cembalo
- 83 Wolfgang Amadeus Mozart, der rätselhafte Genius
- 99 Mozart und die Werkzeuge des Affen
- 109 Zeitgeist, Mode und Wahrheit
- 131 Ein Griffel in der Hand Gottes

Von den Wurzeln der abendländischen Musik zur Revolution um 1600

*Ein Vortrag für einen Kreis geistig Interessierter
in Wien, geschrieben um 1965*

Die Wurzeln der christlich-abendländischen Kultur sind, wie die aller Hochkulturen, in den älteren, schon ausgebrannten benachbarten Kulturen zu finden. Von dort übernommene Elemente werden mit ganz neuen Augen gesehen und umgeformt, sie werden zum völlig neuen echten geistigen Besitz der jungen aufstrebenden Kräfte. Ich möchte, soweit dies möglich ist, alle Randgebiete ausklammern und mich jetzt ausschließlich mit der abendländischen Musik befassen, mit ihrem Ursprung, ihrer Besonderheit und mit ihrer jahrhundertlangen vielen Wechselbeziehung zu asiatischen und afrikanischen Kulturen.

Das Besondere, Einmalige, was die abendländische Musik von jeder anderen Musik auch der hochstehenden Kulturen unterscheidet, ist die Mehrstimmigkeit.

Auch die reich instrumentierten chinesischen, japanischen, indischen Instrumentalwerke, so bunt und vielfältig sie klingen mögen, sind im Grunde einstimmig. Alle Stimmen bewegen sich parallel zur Melodie in Oktaven, manchmal auch in anderen Intervallen; eine scheinbare Mehrstimmigkeit entsteht manchmal dadurch, daß manche Musiker die Melodie nur ganz einfach wiedergeben, andere mit anderen Instrumenten dieselbe Melodie zugleich reich verziert ausführen, das ändert aber nichts an der Tatsache, daß es sich eben nur um einstimmige Musik handelt.

Wieso es gerade in Europa, wahrscheinlich in irgendeinem spanischen oder französischen Kloster des 11. Jahrhunderts dazu kam, daß mehrere Musiker ganz verschiedene Stimmen zugleich musizierten – verschiedene Stimmen, die aber durch ein kompliziertes Ordnungssystem in eine geistig und gehörmäßig erfassbare Beziehung zueinander gebracht werden mußten –, das wird wohl für alle Zeiten ungeklärt sein, ist aber nichtsdestoweniger eine unvorstellbare geistig-künstlerische Leistung. – Ich kann mir vorstellen, daß diese Andersartigkeit gegenüber allen anderen Kulturen ihre tiefste Wurzel im christlichen Gottesbegriff hat, der sich von allen anderen ganz wesentlich unterscheidet. Der persönliche, aber allgegenwärtige Gott, der dreifaltige Gott, der Gottessohn Christus, der barmherzige und liebende Gott – diese Durchdringung des gesamten Lebens mit diesem Gottesbegriff kann in der abstraktesten aller

Künste ihren Ausdruck gefunden haben, in der Aufspaltung des bisher nur in zwei Dimensionen, in Tonhöhe und Zeit bestehenden Klanges in die dritte Dimension der Vielstimmigkeit. Alles, was Odem hat, lobet den Herrn. Ich kann mir vorstellen, daß das erste Erlebnis der Vielstimmigkeit einen religiösen Rausch ausgelöst haben kann oder auch einer Ekstase entsprungen ist.

Was war nun das musikalische Material, das die unverbrauchten Kräfte der Mitteleuropäer am Beginn der christlich-abendländischen Kultur vorfanden? Einmal auf kirchlichem Boden der Choralgesang. Der frühchristliche Choralgesang ist keine christliche Neuschöpfung. Viele Quellen, besonders der hebräische Tempelgesang, aber auch griechische, strömten hier zusammen. An den verschiedenen Hauptkirchen entstanden verschiedene Schulen und Singweisen, bis nach den Reformen Papst Gregors des Großen der römische Choralgesang für die ganze Kirche verbindlich wurde. Nun ist ein wesentliches Element des Choralgesanges, auch des gregorianischen, wohl für alle Zeiten in Vergessenheit geraten: nämlich der Rhythmus. Das liegt an der äußerst ungenauen Aufzeichnung durch die frühen Notenzeichen, die keinen Rhythmus ausdrücken. So vererbt sich die rhythmische Singweise von einer Generation auf die andere, bis sie schließlich in Vergessenheit geriet. Alle heute praktizierten Arten, gregorianischen Choral zu singen, basieren, was den Rhythmus betrifft, auf Hypothesen.

Als aber, inspiriert von der Melodik des Chorals, die Mehrstimmigkeit geschaffen worden war, mußte man die Notation reformieren und genauer festlegen, da ja die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen einen genauen zeitlichen Ablauf erfordert. – Und die hier fast plötzlich auftretenden Rhythmen waren von einer Kompliziertheit und einer Raffinesse, daß es einem schwerfällt, sich hier eine völlige Neuschöpfung vorzustellen ohne Vorbilder, ohne Tradition. – Und diese Tradition wird wohl im zweiten Hauptgebiet der Musik liegen, in der weltlichen Musik, was damals gleichbedeutend war mit Tanzmusik. So groß und befruchtend immer wieder der Einfluß dieser niedrigen Musik auf die hohe Kunstmusik war, so waren doch, beinahe das ganze Mittelalter hindurch, diese Musiker, die übrigens nach den Beschreibungen in der damaligen Literatur über ein enormes Können verfügt haben müssen, gesellschaftlich und religiös geächtet. Sie waren im Kirchenbann, hatten keine rechtlichen Möglichkeiten, waren also vogelfrei. – Das dürfte wohl seinen Grund darin haben, daß wenigstens anfangs ein Großteil dieser Musiker, Gaukler, Feuerfresser und was sie nicht alles gewesen sein mochten, Asiaten und Afrikaner und gar keine Christen waren. Das ist auch die plausibelste Erklärung für die Tatsache, daß *sämtliche* abendländischen Musikinstrumente orientalischen oder maurischen Ursprungs sind.

Was diese Musiker mit ihren Lauten, Flöten, Fiedeln, Trommeln und anderen Instrumenten spielten,

wissen wir nicht. Diese Melodien vererbten sich von einem auf den anderen und wurden niemals aufgezeichnet – einmal, weil diese Musiker über keine Notenschrift verfügten, aber auch, weil das dem improvisatorischen Charakter dieser Musik widerspricht. Eine Ahnung von dieser Musik kann uns vielleicht heute noch die Volksmusik in Katalonien, in Nordafrika, in Ägypten, in Kleinasien oder auf dem Balkan geben. Der jahrhundertelange kulturelle Stillstand in diesen Ländern hat gewisse Formen des Lebens, besonders aber die Musik und die Musikinstrumente in völlig unveränderter Form erhalten. So kann man dort heute die Urformen der abendländischen Musikinstrumente ebenso studieren wie die Urformen so mancher musikalischer Praktiken. – Jedenfalls kann man mit Sicherheit annehmen, daß die einstimmigen Tänze, die die wandernden Gaukler im Mittelalter spielten und zu denen sie ihre grotesken Tänze machten, rhythmisch ebenso raffiniert und synkopenreich waren, wie es heute die nordafrikanischen und kleinasiatischen Tänze sind und wie es auch die frühe mehrstimmige Musik ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß für die mehrstimmige Musik von Anfang an Instrumente herangezogen wurden, während das beim Choralgesang nicht der Fall war.

Eine der radikalsten Umwälzungen in der Musikgeschichte vollzog sich um 1600. Hier wurde plötzlich die geheiligte Ordnung der abendländischen Musik

durch einen bizarren Kreis von einflußreichen Altertumsforschern oder, besser gesagt, vermeintlichen Altertumserneuerern in Frage gestellt. Bis dahin war die geistliche und weltliche Musik, waren die Motetten und Madrigale prinzipiell *mehrstimmig*, gelegentlich *homophon*, in der Hauptsache aber *polyphon* in durch imitierendem kontrapunktischen Stil geschrieben. Der Text war meist unverständlich, weil die Worte von den verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitig erklangen. Er war auch keineswegs die Hauptsache; das eigentliche Kunstwerk war die raffinierte Relation der einzelnen selbständigen Stimmen zueinander, das komplizierte polyphone Gebilde.

Nun wurde plötzlich, von einem primär historisch orientierten Kreis in Florenz, der »Camerata« der Grafen Bardi und Corsi, behauptet, man habe die einzig wahre Musik entdeckt. Das griechische Drama, Zentrum der »Forschungsarbeit« jenes Kreises, sei im Altertum melodramatisch, gesungen, aufgeführt worden, und weil ja alles, was die alten Griechen kulturell gemacht hatten, als unübertreffbares Vorbild betrachtet wurde, behauptete man radikal, das »Melodramma«, die Monodie, sei die einzig richtige Musik. Doch damit nicht genug, man stellte sofort strenge Regeln auf (etwa Caccinis »Le Nuove Musiche«), nach denen einzig die Poesie Herrin der Musik sei, nach denen nur bestimmte Texte – die den klassischen Dramen und Hirtenspielen nachgebildet waren – würdig zur Komposition waren,

und schließlich verdammte man die gesamte damals gültige polyphone Musik als barbarisch und textzerstörend. Im ganzen war es die radikale Zerstörung dessen, was man bis dahin Musik nannte – vergleichbar, aber noch viel radikaler, der Auslöschung der Tonalität durch die Zwölftonmusik Schönbergs im 20. Jahrhundert.

Heute muß es uns aufs höchste erstaunen, wie man eine hochentwickelte, reiche und in höchster Blüte stehende Musik, wie es die Madrigal- und Motettenkunst damals war, einfach wegwerfen, zerstören wollte, um das Phantom des rezitierenden Gesanges als einzig wahre Musik zu etablieren. Die Propagandaschriften der Camerata und ihrer bald zahlreichen Anhänger zeigen uns, mit welchem revolutionärem Elan man am Werk war. Die Dogmen der neuen Richtung waren bei weitem strenger als die strengsten Regeln des traditionellen Kontrapunktes. Die »Neue Musik« sei prinzipiell einstimmig, die Sprachmelodie bestimme das Melos, der begleitende Baß (Basso continuo) dürfe nur einfache Harmonien beisteuern, um bestimmte Worte hervorzuheben, aber niemals »musikalisch« Aufmerksamkeit erregen. Ein größerer Gegensatz als der zwischen der damals traditionellen Musik und der neuen Monodie ist nicht denkbar, es ist die wohl radikalste Revolution in der abendländischen Musikgeschichte.

Nun wäre aber das zu zerstörende Alte allzu stark und das als das einzig Wahre gepriesene Neue allzu schwach gewesen, um aus Eigenem eine entscheidende Umwäl-

zung zu bewirken, wenn nicht das größte musikalische Genie der Zeit, Claudio Monteverdi, die zukunftsweisenden Möglichkeiten der neuen Richtung erkannt hätte. Er dachte gar nicht daran, die bedeutenden Errungenschaften des Alten Stils aufzugeben, aber er fand Wege, die neuen Ideen des Sprechgesanges zum dramatischen Rezitativ und zur Arie zu formen, und wurde so zum eigentlichen Schöpfer der Oper. Dabei vereinigte er alle damals bekannten Formen von Vokal- und Instrumentalmusik mit den zukunftssträchtigen Grundideen der Florentiner Reformer, ohne sich durch deren Dogmen irritieren zu lassen.

Die richtige Ausführung des neu erfundenen dramatischen Sologesanges wurde von Anfang an sehr genau beschrieben. Es hatte ja bis dahin ausschließlich mensurierte mehrstimmige Musik gegeben; jetzt wurde plötzlich vom Sänger verlangt, nur von der Sprache auszugehen (»... wegen der jetzigen Gewohnheit und styli im Singen da man componieret und singet, gleichsam, als wenn einer ... daher recitirte ...«). Dieser Sprechgesang (die Monodie) wurde ungefähr nach dem Sprachrhythmus und der Sprachmelodie notiert, wobei aber immer wieder darauf hingewiesen wurde, daß es hier keinen Takt, sondern eben nur die Sprachbetonungen gebe und daß die Notation im 4/4-Takt eine lediglich orthographische Notwendigkeit darstelle. Für dieses singende Sprechen (recitar cantando), durch das Ausdruck und dramatische Überzeugungskraft der *Sprache* gesteigert

werden sollten, mußte eine gemäßige Begleitart gefunden werden. Jeder musikalisch anspruchsvolle Baßstimme, etwa im Sinne einer Gegenstimme zur Gesangslinie, würde ja von der Sprache ablenken, gleichsam die musikalische Seite – im Sinne der neuen Idee ungebührlich – verstärken. So wurde eine einfache akkordische Art des Begleitens üblich. Diese Art der Gesangsbegleitung war die vorerst wichtigste Aufgabe des »Generalbasses«. In diesem Stil ist sowohl die Ausführung der Gesangsstimme (vor allem rhythmisch) als auch die des Generalbasses (Wahl des Instrumentes, der Akkorde, des Rhythmus) auf vielerlei verschiedene Art im Sinne des Komponisten möglich.

Für die Begleitung dieser Rezitative gab es sehr genaue Ausführungsvorschriften, an die sich auch Monteverdi hielt; es durften nur Lauten, Cembalo, Orgel oder ähnliche Instrumente verwendet werden. Ein den Baß verstärkendes Cello kam nur dann in Frage, wenn die Baßlinie bedeutend hervorgehoben werden sollte. Lediglich besondere Situationen durften durch besondere Instrumentation herausgehoben werden. Diese sparsame Begleitung war auch technisch notwendig, weil der rezitierende Gesang frei, also ohne strengen Rhythmus und vor allem ohne das skandierende Metrum schwerer und leichter Taktteile, auszuführen war. Es war eine der wichtigen Neuerungen des Übergangs der Musik vom 16. zum 17. Jahrhundert, daß plötzlich die Außenstimmen (Oberstimme und Baßlinie) eine viel größere Be-

deutung erhielten als das, was dazwischen liegt. Damit besteht nun die eigentliche Komposition in der Erfindung der Außenstimmen, und alles übrige kann und muß der Continuospieler selbst frei improvisierend bestimmen. Diese notwendige schöpferische Bearbeitung gehörte aber nicht zum »Werk«, sondern zur Aufführung. Diese Teilung in Werk und Aufführung war ein wesentlicher und neuer Aspekt der damaligen Musik.

Von Monteverdis Opern sind neben »L'Orfeo« nur noch »Il Ritorno d'Ulisse in Patria« und »L'Incoronazione di Poppea« erhalten. Das erste Werk schrieb er 1607 in Mantua, die beiden letzten 1640 und 1642 in Venedig. Nur das »Lamento d'Arianna« (eine kurze Opernszene, die Monteverdi in zwei verschiedenen Madrigalversionen veröffentlicht hatte) und das kurze »Combattimento di Tancredi e Clorinda« lassen uns die Entwicklung des dramatischen Stils von Monteverdi in dieser Zeit ahnen. In diesen dreiunddreißig Jahren vollzog sich die geschichtliche und musikgeschichtliche Wende von der Renaissance zum Barock. So ist es kein Wunder, wenn die Unterschiede zwischen der ersten und den beiden letzten Opern Monteverdis extrem groß sind – sie sind tatsächlich weit größer, als man es bei Werken derselben Gattung und von ein und demselben Komponisten erwartet. Für die Chöre seiner ersten Oper, »L'Orfeo«, benützte Monteverdi das alte vielstimmige Madrigal, dessen unerreichter Meister er war und blieb. In der Instrumentation ließ er sich vom

überreichen Orchester der Intermedien (musikalischer Zwischenspiele zu Theaterstücken) inspirieren.

Hier wurde alles aufgeboten, was es damals an Klängen gab: Sämtliche Arten von Streichinstrumenten, wie Violinen, Gamben, Lyren, eine Vielzahl von Lauten und gitarreähnlichen Zupfinstrumenten, die mit Darm- oder Metallsaiten bespannt waren, Cembali, Virginal, Harfen, verschiedene Arten von Orgeln, Regale und ein enormes Blasorchester von Block- und Querflöten, Schalmeien vom Diskant bis zum Baß, Zinken und alle Arten von Blechblasinstrumenten. Diese Vielfalt an Klängen ist für heutige Begriffe kaum vorstellbar, sie übertrifft bei weitem die des spätmantischen Sinfonieorchesters. Monteverdi war der letzte, der in seinem »Orfeo« dieses Orchester benutzte.

In »Il Ritorno d'Ulisse in Patria« und »L'Incoronazione di Poppea« herrscht eine völlig andere Klangwelt: Das bunte Intermedienorchester ist verschwunden, stattdessen gibt es ein Begleit-(Continuo-)Orchester auf der Basis einer Streichergruppe mit wenigen Blasinstrumenten und einigen Akkordinstrumenten für die Rezi-tativ- und Arienbegleitung.

In »Ulisse« und »Poppea« sind die musikalischen Schwerpunkte, die bei »L'Orfeo« noch in den Madrigalen lagen, bereits endgültig aufgehoben oder, besser gesagt, verlagert. Monteverdis Anliegen ist immer die optimale Wirkung des Wortes; die Musik darf niemals davon ablenken, niemals Selbstzweck sein. Das gilt natürlich

auch für jede Verzierung, die jeweils nur zu legitimieren ist, wenn sie das entsprechende Wort mit dem ihm zukommenden Inhalt ausdeutet, untermalt und verstärkt. Etwa »un mar di pianti« (Ein Meer von Klagen) auszuzeichnen macht nur Sinn, wenn darin das Feuchte spürbar wird. Im Grunde besteht die größere Kunst darin, die notierte Melodie durch unterschiedliche Farben zu interpretieren. Es ist kein Wunder, daß der neue Stil der persönlichen Emotionen, der grandiosen gebändigten Formlosigkeit gerade in Italien entstanden ist. Von allen europäischen Nationen haben die Italiener das extrovertierteste Temperament, südliche Diskussionsfreude und eine herrliche Sprache, die nahezu Gesang ist. Monteverdi hat seinen Landsleuten sehr genau zugehört.

Der »Ulisse« ist also weit entfernt von der musikalisch reichhaltigen Madrigaloper »L'Orfeo«, die originalen Untertitel der beiden Werke treffen genau den Kern des Unterschieds: »L'Orfeo« wird als »Favola in musica«, »Ulisse« aber als »Dramma in musica« bezeichnet. Natürlich kann es in diesen Opern keine Arien geben, überhaupt keine abgeschlossenen Musikstücke, da sie ja den Hauptzweck, die optimale Wirkung der Dichtung, nur stören würden. Im »Ulisse« geht Rezitativartiges und Arioses nahtlos ineinander über. Aber ebensoweit wie von »L'Orfeo« ist unser Musikdrama auch von der eigentlichen barocken Arienoper entfernt, die schon wenig später in Mode kam. Hier war der jeweilige Sänger Attraktion und Angelpunkt zugleich; das

Wort, die dramatische Handlung verlor immer mehr an Bedeutung. Diese Art der Barockoper mit ihren abgeschlossenen Nummern und Arien wurde dann schon nach wenigen Jahrzehnten zu einer reformbedürftigen Musikrevue.

Man hat die Form, in der beide Spätopern Monteverdis überliefert sind, häufig als skizzenhaft bezeichnet; die Gesangsstimmen sind komplett, dazu eine Baßlinie mit gelegentlichen Ziffern. Es gibt einige Notizen, wie »Violini« oder »tutti gli stromenti«, an Stellen, wo nur Gesang und Baß notiert sind. Diese Schreibart sollte man nicht als skizzenhaft bezeichnen; sie fixiert das Werk, die Komposition. Uns bleibt die Frage nach der adäquaten Aufführung.

Vielleicht kann eine kleine geschichtliche Umschau die Voraussetzungen klären helfen: Die Manuskripte sind wohl kaum für Aufführungen verwendet worden; wenn sie auch Gebrauchsspuren tragen, so stammen diese viel eher von Schreibearbeiten und gelegentlichem Blättern als von wochenlangen Proben und Aufführungen. Es gibt in Venedig noch zahlreiche andere »Partituren« von Opern der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; die meisten von ihnen sind ähnlich angelegt. Einige enthalten Notizen über Orchestrierung, bei einigen gibt es an manchen Stellen leere Zeilen zwischen dem Gesang und dem Baß, manchmal mit ein paar Noten etwa im ersten Takt einer Arie. Es fällt auf, daß keine Aufführungsmaterialien vorhanden sind; mindes-

tens mehrere Continuostimmen, Noten, aus denen die Sänger studierten, sowie Orchestermaterial wären selbst für die einfachsten Aufführungen damals unbedingt erforderlich gewesen.

Auch in Frankreich wurden von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts Opernpartituren in ähnlicher Weise geschrieben und gedruckt. Hier gibt es aber zahlreiche erhaltene Orchesterstimmen, aus denen man erkennen kann, daß die Instrumentation Sache der Aufführung war. Daher unterscheiden sich auch die verschiedenen Aufführungsmaterialien ein und desselben Werkes oft erheblich in Instrumentation und Stimmführung. Was in Frankreich von der Mitte des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war, scheint in Italien nur für die Spanne des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts zu gelten. Daß die französischen Aufführungsmaterialien erhalten sind und die italienischen nicht, könnte auf einer unterschiedlichen Berufsauffassung der Kapellmeister beruhen. Den Franzosen war es offenbar unwichtig, ob ihre Versionen überliefert wurden oder nicht, die Italiener hingegen scheinen ihre Ideen eifersüchtig gehütet zu haben, so haben sie wohl alles Material nach den Aufführungen vernichtet.

Der Sinn der sehr einfachen Notation dieser »Opernpartituren« ist leicht zu erkennen. Die Oper war am Anfang des 17. Jahrhunderts noch eine sehr junge Gattung, die vor allem an kunstbeflissenen Höfen schnell Mode wurde, und es entwickelten sich an verschiede-

nen Orten ganz spezifische Stile und Aufführungsarten. Überall wurden Opernhäuser gebaut, jeder bessere Fürstenhof richtete eine Oper ein, in Venedig wurden die ersten rein kommerziellen Opernunternehmen gegründet. An jedem dieser Häuser wollte man dieselben erfolgreichen und berühmten Stücke spielen, jedoch unter sehr unterschiedlichen Voraussetzungen. Maximale orchestrale und technische Möglichkeiten hatte man etwa am Kaiserhof in Wien, während manche der venezianischen Opernunternehmen sehr sparen mußten. War ein Komponist daran interessiert, seine Werke an mehreren Orten aufführen zu lassen, so mußte er sie so niederschreiben, daß sie der jeweilige Kapellmeister seinen lokalen Verhältnissen anpassen konnte; daher war es wichtig, soviel wie möglich offenzulassen. Es konnte also dasselbe Werk an einem Hof mit reichem Orchester in prunkvollem Klanggewand erscheinen, an einem anderen Ort aber nur mit den notwendigsten Begleitstimmen ausgestattet sein. Wesentlich dabei war, daß es sich nur um das Klanggewand handeln durfte und nicht um einen entscheidenden Eingriff in die Komposition, sozusagen lediglich um eine verschieden reiche Ausführung des Basso continuo. Das Werk ist daher auch in seiner einfachsten Realisation vollständig.

Diese große Freiheit des ausführenden Musikers, selbst gestaltend in das Werk eines Komponisten einzugreifen, findet eine Erklärung in folgender Überlegung:

Der Komponist als schöpferischer Künstler wurde im 16. und 17. Jahrhundert längst nicht in dem Maße glorifiziert, wie dies seit dem 19. Jahrhundert der Fall ist. Wir können dies in allen Künsten beobachten; selbst die größten Maler haben ihre Bilder früher häufig nicht signiert, sie haben oft nur die Entwürfe selbst gemacht und überließen die Ausführung dann ihren Werkstattgehilfen. Man muß vielleicht die Arbeit eines Komponisten wie Monteverdi, der zeitweise viele Schüler hatte, so sehen, daß er das Gesamtkunstwerk mit dem Librettisten besprochen und die ihm wichtig erscheinenden Phasen selbst ausgeschrieben hat, während er den Rest nur skizzierte und etwa seinem berühmtesten Schüler, Francesco Cavalli, zur Fertigstellung überließ. An dieser Werkstattssituation kann man erkennen, daß dem Komponisten manche Details der Ausführung seines Werkes nicht so wichtig waren. So kommen wir also wieder zu dem Schluß: Der Bearbeitende, der selbst mitgestaltend Ausführende ist zur Realisation dieser Werke unbedingt notwendig.

Ein weiterer nicht unwichtiger Punkt zur Erklärung der gerüstartigen Notation der überlieferten Werke ist die gesellschaftliche Situation der damaligen Künstler. Es gab um diese Zeit ja kein Urheberrecht – jeder Komponist mußte gewärtigen, daß ihm wichtige und schöne Gedanken von einem anderen gestohlen und dann publiziert wurden. Sie versuchten sich möglicherweise gegen solche Raubdrucke zu schützen, indem sie ihre

Ideen nicht allzu genau niederschrieben. Für diese Erklärung spricht der Umstand, daß »L'Orfeo«, der in einem vom Komponisten autorisierten *Druck* erhalten ist, ausführlich notiert erscheint. Die Spätopern sind hingegen nicht gedruckt worden. Der Librettist des »Ulisse« meinte schon wenige Jahre nach der Uraufführung, man könne diese Oper nicht mehr spielen, weil der Meister gestorben sei, der als einziger genau wußte, wie sie aufzuführen sei. Ein neues Arrangement zu machen, würde allzu kostspielig und mühsam sein. Warum sollte eine solche Schwierigkeit bestanden haben, wenn die beiden Zeilen der Partitur (Gesangsstimme und Baß) wirklich schon die vollständige Oper wären. Ich meine, die Schwierigkeit lag darin, daß der Komponist in diesem Fall mit dem Ausführenden identisch war. Er konnte die Instrumentation und Aufführungsweise ad hoc autoritativ bestimmen.