Gerd Beusker

Monteverdi

Die Renaissance und die Toccata zum L'Orfeo

agenda

Monteverdi, Die Renaissance und die Toccata zum L'Orfeo

Es ist eine Eigentümlichkeit des Menschen, bei allem, auch bei den einfachsten und banalsten Dingen, nach verborgenen Sinngebungen und Bedeutungen zu suchen. Ohne diesen sonderbaren Drang und das daraus resultierende Streben könnte keine Forschung und keine Wissenschaft existieren.

Dies zeigt sich schon zu Zeiten der Renaissance in vielen Kulturbereichen, besonders in Malerei und Literatur. Während das Allegorische in der Malerei bereits im Mittelalter seinen Anfang nahm und damit den Betrachter zum Entdecker machte, setzte in der Literatur eine vergleichbare Entwicklung erst um 1500 ein. In der Malerei war das Objekt ‚Bild' vielen zugänglich, wobei ein jeder, entsprechend seinem Bildungsstand, interpretieren und kommentieren konnte.

Anders verhielt es sich in der Literatur. Hier schrieb eine Elite für eine andere Elite. Trotzdem suchte man auch hier nach verborgenen Bedeutungen und schuf eine Vielzahl von Kommentaren, um das weit verbreitete Interesse an versteckter Sinngebung zu befriedigen:

Kommentare zu Ovid, Vergil und Dante, zu Apulejus' Fabeln und zu Petrarca geben davon beredt Zeugnis, begrenzen aber auch schon durch ihre Thematik den Kreis der interessierten und verständigen Leser. Was für Malerei und Literatur gilt, kann auch für die Musik vermutet werden. Der vorliegende Aufsatz jedenfalls will versuchen, ähnliche Tendenzen anhand von Monteverdis ‚Orfeo' aufzuzeigen.

Für Monteverdi stand offensichtlich fest, daß an Striggios Textvorlage nichts verändert werden konnte. In Form und Klang mußte also etwas zum Ausdruck kommen, was in der Literatur zu den o. a. Mehrdeutigkeiten führte. Die diesbezüglichen analytischen Betrachtungen beziehen sich vornehmlich auf die Toccata und die Preghiera, wobei auch Zahlensymbolik und Astronomie mit einbezogen werden.

Die gesamte bisherige Diskussion über Monteverdis L'Orfeo erfährt durch Robert Donington tons Artikel ‚Monteverdis First Opera' eine völlig neue Grundlage[1].

Seine Erkenntnisse über den formalen Aufbau, über die Zusammenhänge von textlicher und musikalischer Ebene, nicht zuletzt aber seine Entdeckung über die Verwendung von gleichsam standardisierten Grundmotiven haben der Monteverdi-Forschung neuen Auftrieb gegeben.

Als Ausgangspunkt für seine Untersuchungen diente die Toccata, deren erste fünf Töne für ihn ein Motiv darstellen, das im weiteren Verlauf der Oper in vielfältiger Form immer wiederkehrt und damit permanent präsent ist.

Alfred Heuß dagegen sah in der Toccata noch ein Instrumentalstück, das „nichts anderes als eine ausgeführte und reich ausgestattete Trompeten-Fanfare (ist), die, ohne direkten Bezug auf das eigentliche Drama, vielleicht im Freien, vor dem Theater ... gespielt wurde und vielleicht gerade in dem Augenblicke, als die hohen Herrschaften, der Hof von Mantua, ins Theater eintraten"[2]. Heuß beruft sich dabei auf Marco da Gagliano, der in der Einleitung zu seiner Oper ‚Daphne' schreibt: „Vor dem Aufziehen des Vorhanges spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, ein Einleitungsstück (sinfonia) von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden"[3].

Wichtige Ergebnisse der bisherigen Monteverdi-Forschung, vornehmlich auch zu seinem

1 R. Donington, Monteverdi's First Opera, in: Monteverdi-Compagnon, London,S. 257ff.

2 Alfred Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo, in:SIMG 4 (1902/03), S.175 ff.

3 A. Heuß,ebd. S.205 f.

‚Orfeo‘, finden sich bei Anne Amalie Abert[4]. In letzter Zeit sind vor allem die Arbeiten von Detlev Altenburg, Tim Carter, Jon Solomon, F.W. Sternfeld und besonders Gary Tomlinson zu erwähnen[5],[6],[7],[8],[9]

Vor allem Gary Tomlinson weist mit seiner an Foucault sich ausrichtenden Deutung in eine neue Phase der Interpretation von Musik zur Zeit der Renaissance. Im 3. Kapitel, ‚Modes and Planetary Song: The Musical Alliance of Ethics and Cosmology‘, seines lesenswerten Werkes geht er als erster auf die Wurzeln des musiktheoretischen Denkens dieser Zeit ein, nämlich das pythagoreisch-platonische Weltbild, in diesem Zusammenhang vor allem auf Ramos de Pareia‘s ‚Musica practica‘ von 1482. Ausführlich werden die ‚Correspondences of musica instrumentalis, humana, and mundana‘ aufgezeigt. Leider versucht er nicht, die gewonnenen Erkenntnisse auf ein musikalisches Werk der Zeit zu übertragen. Auch Lukas Richter in „Struktur und Rezeption antiker Planetenskalen“ [10] meint am Schluß seines Artikels: „Insgesamt darf man vermuten, daß den durch Projektion auf die Sternenwelt sanktionierten Planetentonleitern der Antike Vorangstellung in deren musik-theoretischem Denken zukam, ohne daß es legitim wäre, auch auf Bevorzugung in der Praxis zu schließen“.

Daß sich dies gegen alle bisher vertretenen Meinungen jedoch auch in der musik-kompositorischen Praxis nachweisen läßt, soll hier anhand von Monteverdis Orfeo untersucht und belegt werden.

Zur Toccata

Die Toccata selbst beginnt mit einer offenen Quinte in den Bassstimmen (c-g), die als ostinate Figur neun Takte lang unverändert bleibt. Dem gegenüber setzen die Oberstimmen mit der berühmten fünf Töne umfassenden Notenfolge erst später ein. Diese Anabasis wird aber sogleich zu einer rhythmisierten Katabasis umfunktioniert, um im weiteren Verlauf der Takte drei und vier einer systematischen Materialreduzierung unterzogen zu werden. Übrig bleibt der Ton ‚g‘ in der Vulgano-Stimme. Daß sich die ersten fünf Töne ausschließlich mit der Manifestierung des Tones ‚g‘ beschäftigen, findet seine Bestätigung in den mittleren Stimmen (Alto e Basso), die nur aus den Noten ‚c‘ und ‚g‘ bestehen.

Nun mag man einwenden, daß die Terz (e) in der zweiten Stimme (Quinta) der vorherrschende Ton sei. Im Zusammenklang aller Stimmen jedoch tritt dieses ‚e‘ aber nicht in Erscheinung. Erst die letzten vier Takte widmen sich auch in der Clarino-Stimme verstärkt der Terz, um die bis dahin offene Quinte (c-g) hörbar zu einem Dreiklang zu schließen. Aus diesem Ablauf läßt sich nun folgern, daß die Toccata eine klangliche Abhandlung über den Dreiklang ‚c-e-g‘ darstellt. Es handelt sich um Noten, die im ersten Takt, beginnend mit dem ‚c‘ im Bass und fortgeführt in der Clarino-Stimme, jeweils auf einer betonten Zählzeit liegen.

Monteverdi fordert ein dreimaliges Spielen der Toccata „con tutti li stromenti“. Davon ist allerdings bei Marco da Gagliano nicht die Rede. Dieser sagt zwar auch, daß eben die Instrumente sich an dem Vortrag der sinfonia beteiligen sollen, die ansonsten auch im weiteren Verlauf der Oper benötigt werden. Auf einen mehrmaligen Vortrag oder sogar eine genaue Präzisierung der zu spielenden Wiederholungen

4 A. A. Abert, Cl. Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des Musikal. Dramas, WB Darmstadt, 1979.

5 D. Altenberg, Die Toccata zu Monteverdis Orfeo, in Kgr.-Ber. Berlin 1974, S 271-274.

6 Tim Carter, ‚Possente spirto‘: on taming the power of music, in: Early Music 21 (1993), S. 517-524.

7 Jon Solomon, The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi‘s Orfeo, in: Studi musicali 24 (1995), S. 27 f.

8 F. W. Sternfeld, The Birth of Opera, Oxford 1993.

9 Gary Tomlinson, Music in Renaissance magic. Chicago u. London 1993

10 L. Richter, Struktur u. Rezeption antiker Planetenskalen,in: Die Musikforschung,Kassel 1999, Heft 3,S. 2898-306.

findet sich bei ihm aber kein Hinweis. Wenn Monteverdi dies nun ausdrücklich fordert, so muß er hierfür besondere Gründe gehabt haben. Mit Recht weist Alfred Heuß darauf hin, daß die Formulierungen nur allgemein gehalten seien. Daraus kann auf die geringe Wertigkeit der sinfonia innerhalb des Gesamtwerkes geschlossen werden, zumal ihre schriftliche Fixierung fast immer unterblieb. Monteverdis Auskomponieren hingegen macht das Einleitungsstück zu einem festen Bestandteil der eigentlichen Oper. Seine zusätzliche Vorschrift, es dreimal zu spielen, verweist offensichtlich auf drei unterschiedliche Gründe des jeweiligen Vortrages, denn die genaue zahlenmäßige Festlegung erfolgt wohl nicht grundlos. Andernfalls hätte er - wenn überhaupt - eine Formulierung wie „...kann beliebig wiederholt werden“ gewählt. Drei unterschiedliche Gründe können in diesem Fall aber auch drei verschiedene inhaltliche Ebenen bedeuten:

- Zum einen handelt es sich um ein Instrumentalstück, das durch die besondere Exponiertheit der Clarino-Stimme fanfarenartigen Charakter erhält. Seine Funktion wäre demnach die festliche Umrahmung des hochherrschaftlichen Einzuges in das Theater.
- Zum anderen erklingt hier die erste Opernouvertüre im eigentlichen Sinne. Ihr charakteristisches fünftöniges Auf- und Absteigen in der Clarino-Stimme, Zentralmotiv des ersten Taktes, läßt sich, wie Robert Donington meint, im weiteren Verlauf der Oper immer wiederfinden[11] . Ohne genaue Angaben, wo sich seiner Meinung nach dieses Motiv wiederholt, wird jede gehende Bassfigur zu eben solch einer Wiederholung. Über die Beliebtheit gerade der gehenden Bässe bei den Florentinern hat Silke Leopold ausführlich hingewiesen[12]. Das schließt aber nicht aus, daß einem solchen Bassmodell, neben der rein harmonischen Funktion im Zusammenhang mit den anderen Stimmen, auch eine inhaltliche, textdeutende zukommt.
- Drittens aber scheint das Motiv der Clarino-Stimme im ersten Takt mit der Person des Orfeo unmittelbar in Beziehung zu stehen. Sein ihm von seinem Vater Apollon verliehenes Instrument ist die Lyra, der er, auf Grund der göttlichen Herkunft überirdische Klänge zu entlocken vermochte. Man spielte sie in der Antike oft mit dem Plektron. Die so erzeugten Töne sind in ihrer dynamischen Struktur naturgemäß kräftiger als die nur auf herkömmliche Weise gespielten. Neben geringfügigen baulichen Abweichungen, die zum Teil sicherlich auch regional bedingt waren, treten bei der Besaitung doch erhebliche Unterschiede auf. So sind neben einer Viersaitigen auch solche mit fünf, sechs, sieben oder acht Saiten vertreten. Dem achtsaitigen Typus gesteht Max Wegener allerdings nur geringe Glaubwürdigkeit zu[13]. Ein fünfsaitiger Typus findet sich bei ihm auf einer Tetradrachme, die auf das Jahr 200 v. Chr. datiert ist. Auf ihr ist Apollon dargestellt, wie er, auf einem Omphalos sitzend, eine fünfsaitige Lyra in der Linken hält. Die Verbindung des Eingangsmotivs der Toccata mit dem Instrument des Orpheus ist demnach nicht abwegig.

Drachme

11 R. Donington, ebd. S.260.

12 S. Leopold, C. Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 134 ff.

13 M. Wegner, Das Musikleben der Griechen, W. de Gruyter & Co, Berlin 1949, S. 213.

Eine weitere höchst interessante Deutungsmöglichkeit wird im Kapitel ‚Musik und Astronomie' als Ergebnis der dort angestellten Überlegungen vorgestellt.

Aber auch in der Spielanweisung selbst scheint die Vorstellung einer bildhaften Ebene enthalten zu sein. Monteverdis Formulierung „... e si fa un Tono volendo sonar le trombe con le sordino" läßt eigentlich keinen anderen Schluß zu, als daß dem Publikum ein Hauch von Unterwelt suggeriert werden soll. Nicht nur, daß der tiefe Klangbereich beginnt und von dem oberen mehr als eine ganze Sekunde lang nichts zu hören ist, sondern auch das durchgehend ruhende, sich nicht bewegende ‚c' und ‚g' im Vulgano und Basso könnte so zum Synonym für das Reich der Schatten und der Toten werden: statisch, dumpf, unbeweglich, eben leblos. Interessanterweise entspricht dieses Bild genau dem, das die Antike sich in vorarchaischer Zeit von der Unterwelt machte, zu der Zeit eben, in der die Entstehung der Orpheus-Sage anzusiedeln ist. Sogar bei Homer klingt im 11. Buch noch etwas von der frühen Zeit nach, wo demjenigen, der sich als Lebender auf den Weg in das Reich der Schatten machte, Blitz und Donner an der Schwelle zur Begrüßung entgegenhallten.

Im anschließenden Ritornell taucht das Eingangsmotiv der aufsteigenden fünf Töne in der Bassstimme augmentiert wieder auf. Offensichtlich stellt es das Band dar, das Toccata und Ritornell, trotz aller Gegensätzlichkeit, miteinander verbindet. Nur wird diese Tonfolge hier zu einem gehenden Bass[14]. Diese Sichtweise bestätigt sich, wenn Monteverdi am Ende des 4.Aktes Orfeo ‚instrumental' aus der Unterwelt ans Licht kommen läßt - mit eben diesem Ritornell. Da wird der ‚gehende Bass' gleichsam zur Schrittfolge des Protagonisten. Alfred Heuß hatte darauf hingewiesen, daß den Ritornellen eine besondere Bedeutung zukommt und daß gerade dieses Ritornell in besonderer Weise mit der Person des Orfeo verbunden ist[15]. Bemerkenswert an dieser Verbindung ist, daß dieses Ritornell nur in den Akten erklingt, in denen Orfeo auf Erden wandelt oder, wie am Ende des 4. Aktes, auf dem Wege dorthin ist.

14 S. Leopold, a.a.O. S.134 ff.

15 A. Heuß, a.a.O. S.189.

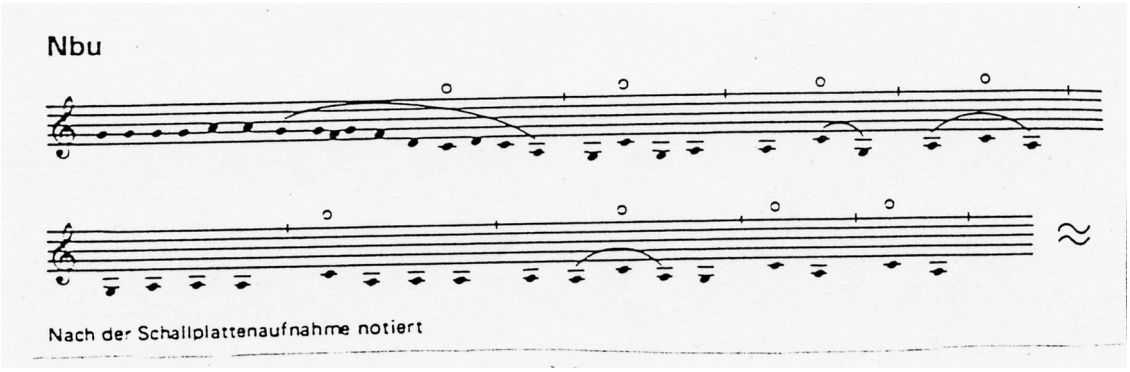
Die Preghiera

In dramaturgischer wie auch in sängerischer Hinsicht stellt die Preghiera den eigentlichen Höhepunkt der gesamten Oper dar. Monteverdi hat die Auszierung der ersten Version wohl als zwingend notwendig empfunden[16]. Doch festzustellen bleibt, daß er sich genau an die Regeln der seconda pratica hält, d.h., Text und Wort wie deren Deutung stehen im Vordergrund. Ihre Kolorierung erfolgt nach der für Orfeo situationsbedingten, jeweiligen Notwendigkeit. Das beginnt schon mit der Anrede an Caronte. „Spirito“ ist für ihn offensichtlich wichtiger als „possente“. Nun handelt es sich bei der Figur des Charon (griech.) um einen Bediensteten des Pluto. Seine Einführung in die griechische Mythologie erfolgt erst in spätantiker Zeit und geht wohl auf ägyptischen Einfluß zurück. Als Fährmann hatte er seine strikten Arbeitsanweisungen. Lebende durften prinzipiell nicht befördert werden, es sei denn, sie hatten einen göttlichen Auftrag. Das Signum hierfür war ein goldener Zweig, der dem Fährmann vorzuzeigen war. Daß Charon der Sage nach den Herkules hinübersetzte, ohne daß jener ihm den besagten Zweig zeigte, kostete ihn hundert Jahre seiner Freiheit. Daher wohl auch seine Weigerung, dem Orfeo den gleichen Gefallen zu tun. Dessen Vorgehen zu Beginn der Preghiera zeugt von großem Einfühlungsvermögen. Eben weil Orfeo um die Geschichte mit dem Herkules weiß, erfolgen zuerst die Streicheleinheiten an die Person des Caronte. In der gesamten antiken Literatur gibt es nämlich keinen Hinweis darauf, daß es sich bei dem Fährmann um einen der Unsterblichen handelt. Orfeos Anrede mit „possente spirto“ und der Steigerung mit „formidabil nume“ stellt demnach eine große Schmeichelei dar, einzig ausgerichtet auf Wirkung.

Als Orfeo dann zu Beginn der 4. Strophe -‘endlich‘ möchte man fast sagen - seinen Namen nennt, geschieht dies in einer Form, die von Schluchzen und Weinen geprägt ist. Die von Monteverdi hier gewählte ‚suspiratio‘ weist dabei mehr auf die innere Gemütsverfassung des Sängers hin als auf den eigentlichen Vorgang des Sichvorstellens. Der gesamte bisherige Ablauf der Preghiera ist ein Meisterstück psychologischen Vorgehens und situationsbedingter Personenbehandlung.

Im musikalischen Bereich tritt im weiteren Verlauf das Kolorierungsverfahren mehr und mehr in den Hintergrund. Dafür setzt sich die syllabische Vortragsweise durch, wobei die Notenwerte zunehmend größer werden, so daß sich die Intensität von Sprache und Inhalt kontinuierlich steigert. Am Ende der 5. Strophe erfährt das „ahi chi niega il conforto a le mie pene“ durch die Wiederholung an sich schon eine Steigerung. Zusätzlich wird ihm bei der Wiederholung noch ein Lamento-Bass unterlegt. Daß absteigende Notenfolgen in der musikalischen Ausdruckslehre Schmerz und Trauer symbolisieren, ist nicht allein auf die abendländische Musik beschränkt. Dieser Vorgang läßt sich musikethnologisch bei Nomaden wie Kulturvölkern finden. So beweint ein Afrikaner vom Stamm der Ba-Benzele-Pygmäen in einem Klagelied den Tod seiner Frau mit folgender Melodie:

Notenbeispiel [17]



16 S. Leopold, a.a.O. S.122.

17 Vgl. Anthology of African Music, Bärenreiter-Musicaphon, Kassel(BM 30 L 2303).

Nachdem Orfeo im Verlauf der sechs Strophen alles versucht hatte, den Fährmann für sich einzunehmen, wird, zumal nach dessen „ben mi lusinga“, seine Hilflosigkeit immer deutlicher. Nicht anders ist letztlich sein Ausruf „rendetemi il mio ben, Tartari Numi“ zu verstehen. Dabei scheinen der Absprung von ‚d‘ auf das tiefe Fis“ wie auch die weitere Vertonung des „Tartari Numi“ geradezu resignative Züge anzunehmen. So greift er in seiner Verzweiflung zu seinem ureigensten Zaubermittel, der Lyra.

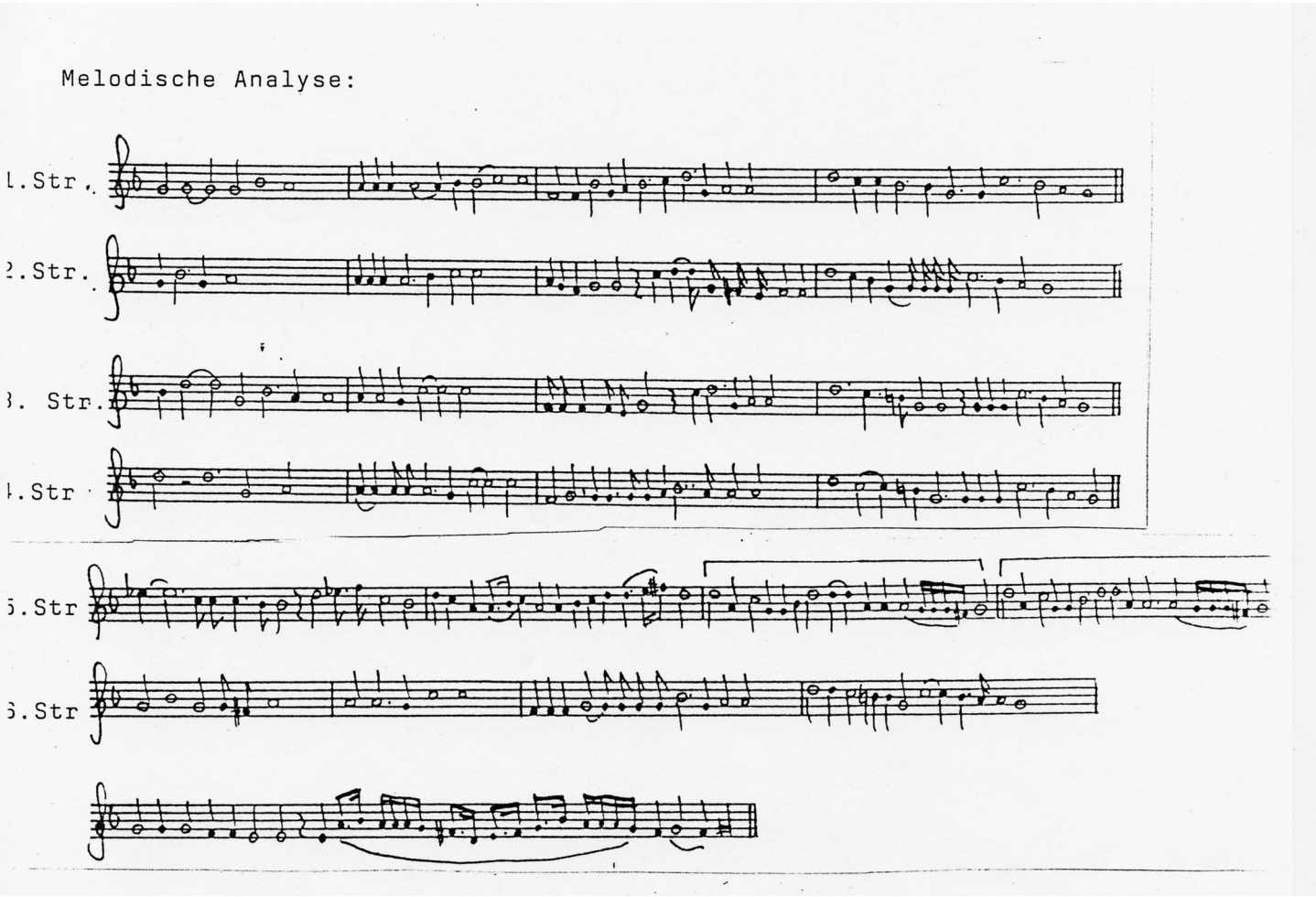
Was kann dramaturgisch die Zaubermacht der Musik besser und deutlicher versinnbildlichen, als ein rein instrumental vorgetragenes Stück, als non-verbale ‚Strophe‘ Ausdruck nicht nur der sprachlichen Hilflosigkeit? Das bisher als unüberwindlich dastehende Bollwerk Caronte gibt jedenfalls seinen Widerstand schlicht und einfach auf. Dem Phänomen Musik, Sprache und Klang folgt also das andere, gleichsam entgegengesetzte: Ruhe, Stille und Schlaf. Wie um den Fährmann nicht wieder aufzuwecken beginnt Orfeo das „Ei dorme“ in der tiefen Lage, dazu mit vielen Tonrepetitionen. Den Dichter Mallarme sollen diese Zusammenhänge in späterer Zeit zu der Erkenntnis gebracht haben, daß die Macht der Musik da anfange, wo die der Sprache aufhöre.

Den vielfältigen Versuchen, für das Erklingen der Sinfonia an dieser Stelle eine schlüssige Interpretation zu finden, soll nicht noch eine neue hinzugefügt werden. Geht man aber davon aus, daß, neben der Frage der Besetzung, vor allem die von Monteverdi gegebene Spielanweisung mit „pian piano“ das Entscheidende ist, dann ergibt sich für die Notierung in der Altlage eigentlich nur eine ‚psychologische‘ Deutung. Die Parameter Tempo, Dynamik und Klangfarbe nämlich stellen zusammen ein mixtum compositum dar, welches das Einschlafen geradezu herbeizaubert. In der von Monteverdi vorgenommenen Notierung entsprechen dabei die ersten vier Noten in augmentierter Form rhythmisch den ersten vier des Ritornells.

Bei der Vertonung der Preghiera greift Monteverdi auf bereits bekanntes Material zurück. Der unverzierten Fassung liegt eine Melodiestimme zugrunde, die in ihrer Substanz auf das Eingangsmotiv der Toccata zurückgeht und hier eine Variierung dieses Motivs darstellt. Dies gilt auch für die zweite, mit Verzierung versehene Version, da ihr die erste Fassung als melodisches Gerüst dient.

Während die ersten vier Strophen in der Melodieanlage beinahe identisch sind, weichen die fünfte und sechste, analog der veränderten Textstruktur, von den vorherigen ab. Aber auch hier lassen sich Anabasis und Katabasis aus dem ersten Takt der Toccata nachweisen. In der Wiederaufnahme dieses einer Brücke gleichenden Motivs findet das vorher zur Deutung der Toccata Gesagte, daß nämlich eben dieses Motiv in enger Verbindung zu Orfeo und seinem Instrument steht, seine Bestätigung.

Notenbeispiel:



Zur Zahlensymbolik

Für die Zeit um 1600 ist das Thema ‚Zahlensymbolik' eine Zeiterscheinung, die sich schon seit altersher durch viele Bereiche des menschlichen Lebens zieht und im christlichen Gewand einer Mischung von Astronomie und Astrologie heidnisches Gedankengut bis in die Neuzeit rettete. Dabei wurde grundsätzlich zwischen Erde und Himmel unterschieden. Alles im und am Himmel war beseelt, sogar das menschliche Leben war planetarischen Einflüssen ausgesetzt. Dantes Schlußvers in der Göttlichen Komödie „Liebe die bewegt die Sonn' und die Sterne" siedelt das Phänomen ‚Liebe' von vorne herein schon in höheren Sphären an und erklärt es damit zu einem der menschlichen Ratio entzogenen Topos. Nichts anderes meint Giovanni Pico da mit dem Satz: „Liebe hat, wie Orpheus sagt, keine Augen, weil sie über dem Intellekt steht". Striggios Schlußapotheose mag durch den Karneval in Mantua bedingt gewesen sein, hat aber auf der anderen Seite ihre Wurzeln in einer tradierten Sichtweise, die immer noch ihre unbedingte Gültigkeit besaß. Der Orfeo und Euridice aus der Unterwelt geleitende Schatten spricht mit seinem „seht den edlen Sänger, der seine Gattin zum hohen Himmel führt" die augenblickliche Situation beim Verlassen der Unterwelt an, in Bezug auf den Schluß der Oper erweisen sich seine Worte aber geradezu als prophetisch.

Im Verlauf der Favola nun fällt die Häufung der Zahlen drei und fünf auf. Die Drei findet sich u.a.:

- in den neun Takten der Toccata, die sich wiederum in drei mal drei gliedern lassen.
- in den jeweils dreitaktigen Ritornellen innerhalb des Prologs, während das Schlußritornell mit dem im Anschluß an die Toccata stehenden korrespondiert,
- in der Stellung der Preghiera, die als Zentralstück der ganzen Oper im 3. Akt steht und sich inhaltlich in zwei mal drei Textstrophen aufteilt.
-

Schon seit dem Altertum gilt die Zahl drei als die vollkommene Zahl schlechthin. In der Mystik aller Völker wird ihr trinitarische Bedeutung zuerkannt, ebenso wie in dem dreifachen Klang der Musik[18]. Für Erich Bischoff beginnt mit der Drei erst die eigentliche Zahlenreihe[19]

Im Orfeo bedeutet die Drei den Gegensatz von Diesseits und Jenseits, von Zeit und Ewigkeit, zwischen denen die dunkle Todespforte (des Hades) steht, hier: Das Geschehen im 3. Akt. Aber auch im sogenannten Trivium findet sich die Idee der Zahl Drei, als Weg nach bzw. auf der Mitte, dem nach unten und dem nach oben, hier: zu den Sternen.

Die Zahl fünf erscheint u.a.:

- in der Anzahl der Akte, entsprechend dem antiken Modell,
- in den fünf auf- und absteigenden Tönen des Eingangsmotivs der Toccata,
- in der berühmten fünfstimmigen sinfonia,
- in den fünf Terzinen zu je drei Zeilen innerhalb der Preghiera. Auffällig ist, daß die eigentliche 5. Strophe ein Vierzeiler ist, begleitet von einem vierstimmigen Streichersatz,
- im Abschlußritornell ebenso wie in der fünfstimmigen Moresca.

---

18 E.R. Curtius, Europäische Literatur u. Lateinisches Mittelalter, Fancke Verlag Bern u. München 1948, S.493.

19 E. Bischoff, Mystik u. Magie der Zahlen, Fourier Wiesbaden 1920, S. 193 ff.

Die Zahl fünf ist die erste, die sich aus den vorhergehenden zweifach bilden läßt: 1+4 wie 2+3. Zugleich stellt sie aber auch die Hälfte der beiden Summen dar. In diesen beiden Hälften symbolisierte sich schon sehr früh das Gute wie auch das Böse. Fünf ist aber auch die Symbolzahl der Welt[20].

Am wichtigsten aber erscheint mir ihre Bedeutung als Symbol der zusammengesetzten Kraft geistig-seelischer Art[21]. Mit ihr verbanden die Pythagoräer die höchste Stufe geistiger Vollendung, aber auch das Symbol für die Ehe: zwei Körper + zwei Seelen + eine gemeinsame Liebe ergeben in der Summe nicht nur die Zahl fünf, auch die innere Verbindung zur Vollkommenheit der Zahl drei wird deutlich. Gerade diese Zahlenkombination aber läßt sich m. E. eindeutig auf die fünf Akte der favola übertragen. Zwei Akte lang sind beide, Orfeo und Euridice, leibhaftig auf der Erde anwesend. Im dritten und vierten Akt geht Orfeo ‚mit Leib und Seele' auf die Suche nach der Geliebten — und findet ihre Seele, was dem antiken Schatten entspricht. Im Schlußakt erfolgt dann die Erfüllung ihrer gemeinsamen Liebe in der Apotheose durch den Gott der Musen, Apoll: Die Aufnahme unter die Sterne und damit die geistige Vollendung als Wiederherstellung der Harmonie im klassisch-griechischen Sinn von ‚harmonia'. In ‚Monteverdi and the End of the Renaissance' weist Gary Tomlinson wiederholt auf die Zusammenhänge zwischen Musik und mathematischen Wissenschaften hin[22]. Auch Peter Burke widmet in seiner ‚Sozialgeschichte der Renaissance' zwei Kapitel (Weltbild, Kosmos und Erde) ausschließlich dem Thema der Ideologie dieser Zeit. Hier und in vielen anderen Kapiteln dieses Werkes wird die vielfältige Verflechtung von Mathematik und Zahlensymbolik mit sämtlichen Bereichen des menschlichen Lebens auf, über und unter der Erde ausführlich beschrieben[23]

Doch verbirgt sich in diesem ersten Takt m. E. noch eine weitere mathematische Besonderheit: In der Vertikalen sind als Instrumentierung fünf Stimmen aufgeführt: je eine Basso- und Vulgano-, darüber Alto-, Quinta- und Clarino-Stimme. Von der Funktion her, wie schon erwähnt, klar getrennt in einen Zweier- und einen Dreierblock. In der Horizontalen, der Clarino-Stimme, nun finden sich fünf auf- und acht absteigende Töne. Das ergibt eine Zahlenfolge von 1,1,2,3,5 und 8, die in ihrer Benennung auf den Hofmathematiker Friedrich II., Leonardo da Pisa, genannt Fibonacci, (um 1180 bis 1240) zurückgeht. Jede dieser Zahlen ist die Summe der beiden vorhergehenden. Die Acht stellt in diesem Zusammenhang die größte Annäherung an die neun Takte umfassende Toccata dar.

Die Zahl neun aber ist nach antiker Vorstellung die Zahl der Unterwelt. Die Alten gliederten den Hades in neun Welten, Christus durchschritt nach seinem Tod am Kreuz neun Höllen und Dante kennt neun Stufen bei der Beschreibung des Infernos. Pius II. ließ im 15. Jhd. Pienza auf dem architektonischen Grundmaß der Neun erbauen.

Zu den Äquinoktien, also zweimal im Jahr, wird dort der Domplatz vor der Kathedrale zu einem Schauspiel besonderer Art. Dann nämlich verdunkelt der Schatten der Fassade exakt die drei mal drei Travertinplatten auf dem Boden als Sinnbild für die dunkle Unterwelt. Der Papst selbst wollte und alle Besucher der Kathedrale sollten so auf die Vergänglichkeit allen Irdischen hingewiesen werden.

Daß Monteverdi von Cremona oder Mantua aus in Pienza war, läßt sich historisch nicht belegen. Daß er aber davon gewußt haben muß, läßt sich m.E. aus dem für die Zahl drei Aufgeführten schließen.

In der Renaissance galten die sogenannten Fibonacci-Zahlen vor allem in der Architektur als Grundlage für eine mathematische Idealkonzeption. Daß die Anwendung dieser Zahlenfolge aber auch in der Musik zu finden ist, hat W. Braunfels in seiner Deutung der Florentiner Domweih-Motette, trotz vieler

20 E. Bischoff, ebd. S.201 ff.

21 ebd. S.201 ff.

22 Vgl. G. Tomlinson, Monteverdi, Clarendon Press, Oxford 1987, S. 9 u. 22.

23 P. Burke, Die Renaissance in Italien, Wagenbach, Berlin 1984.

anderer Erklärungsversuche, beeindruckend dargelegt[24]. In letzter Zeit hat Hajo Lauenstein die Fibonacci-Zahlen zur Grundlage seiner Überlegungen zu Raffaels ‚Schule von Athen' gemacht[25]. Während dort jedoch vom Leser einige gedankliche Zugeständnisse gefordert werden, um der Vielschichtigkeit seiner Gedanken folgen zu können, ist in Monteverdis Toccata zum Orfeo der Einbau der Fibonacci-Zahlen leicht zu verstehen.

Musik und Astronomie

Zu allen Zeiten hat es eine Verbindung zwischen Astronomie und Musik gegeben, wobei um 1600 Astronomie und Astrologie gleich bedeutend waren. Ausgehend von den Pythagoräern wurden durch alle Jahrhunderte die damals bekannten Planeten mit bestimmten Tönen gleichgesetzt. Doch gibt es bei den einzelnen Planetenskalen vom Altertum bis zum ausgehenden Mittelalter kaum Übereinstimmungen in der Benennung der jeweiligen Planeten. Obwohl sich alle antiken Theoretiker auf pythagoreische Lehren beziehen, weichen die mit den Planeten in Verbindung gebrachten Töne bis auf ganz wenige Ausnahmen von einander ab. Ausgehend von Hans Kaysers Akroasis (F.-note 26) mit der m. E. fundiertesten Darstellung der pythagoreischen Lehre habe ich in meiner Arbeit versucht, sie mit den antiken Tonskalen in Verbindung zu bringen. Nach Boethius und Kayser steht demnach ‚c' für Merkur, nach Ptolemaios und Kayser ‚a' für Venus.

Im Fall der Tongebung für den Planeten Erde ist überhaupt keine einheitliche gedankliche Grundlage festzustellen. Kayser belegt sie mit dem Ton ‚g', wohl abgeleitet von der griechischen Bezeichnung für ‚Erde' [26].

Ptolemäus und Agrippa v. Nettesheim[27] nehmen ihrerseits die antiken Vorstellungen insgesamt wieder auf. Keplers Hauptwerk ‚de harmonice mundi' macht, basierend auf der ptolemeischen Planetenlehre, die Harmonie als Sphärenharmonie geradezu zur Grundlage seiner astronomischen Untersuchungen.

In meinen Überlegungen nun stellt der Ton ‚g' den Erdenton dar. In der Toccata endet, wie anfangs erwähnt, die Anabasis im ersten Takt auf ‚g'. Und Euridices ‚...d'ogni ben piu caro o mio consorte', das sie vor ihrem Wiederverschwinden in die Unterwelt singt, schließt nach einer Kadenz in g-moll. Bringt man beides zusammen, d.h., in Bezug zur Person der Euridice, so erhält der erste Takt wie auch die Toccata insgesamt eine völlig neue Deutung: Während die Anabasis im ersten Takt die glückliche, weil so heiß ersehnte Rückkehr an die Erdoberfläche darstellt, verdeutlicht die rhythmisierte Katabasis ihr allmähliches Wiederhinabsinken, nachdem Orfeo sich zu ihr umgedreht hatte. In diesem einen Takt ist also das ganze dramatische Geschehen um das Schicksal der Euridice brennpunktartig zusammengefaßt. Dabei bleibt auch die anfängliche Deutung der Vulgano- wie der Bassostimme als Synonym für das Reich der Schatten und der Toten im Bild. Daß in den folgenden Takten das ‚g' immer erklingt, soll nur ihre unstillbare Sehnsucht nach Rückkehr zur Erdoberfläche verdeutlichen, die für sie gleichbedeutend ist mit Licht und Luft zum Atmen, denn Atem bedeutet Leben, vor allem aber nach Liebe und Wiedervereinigung mit dem geliebten Orfeo. Das g-moll hingegen drückt die Trauer aus, die sie resignativ übermannt, als ihr die Unausweichlichkeit ihres Schicksals bewußt wird. Verständlich wird jetzt auch,

24 W. Braunfels, Der Dom von Florenz, Urs Graf Verlag, Olten 1964, S. 31, 32 u. 73 ff.

25 H. Lauenstein, Arithmetik u. Geometrie in Raffaels Schule von Athen, P. Lang, Frankfurt a. M. 1998.

26 H. Kaiser, Akroasis, Schwabe & Co, Basel 1989, S. 132.

27 A.v. Nettesheim,Das magische Werk, Fourier,2. Buch, S.265ff.

warum Monteverdi die Preghiera als Variation des Eingangstaktes der Toccata anlegt: Es geht um Euridice, um ihre Rückkehr, symbolisiert beim ersten Einsatz des Orfeo auf ‚g'.

Das mag zunächst arg spekulativ erscheinen. Doch finden sich in diesem Zusammenhang noch weitere Stellen, die von einer ganz anderen Seite her diese Sichtweise bestätigen. So beendet Euridice im ersten Akt ihren Auftritt mit dem Satz :'Chiedilo dunque a lui s'intender brami quanto lieto gioisca e quanto t'ami'. Hierbei erfolgt die Vertonung des ‚t'ami' zweimal mit der Note ‚a'. In der harmonikalen Lehre nach Ptolemäus und Kaiser steht dieser Ton für den Planeten Venus. Venus nun, griechisch Aphrodite, ist in der antiken Mythologie die Göttin der Schönheit, aber auch der Liebe. Plato und die Pythagoräer, und auf sie geht die spätgriechische, die römische wie auch die mittelalterliche Deutung zurück, sehen in ihr das Sinnbild der reinen, himmlischen, nicht-sinnlichen Liebe. Monteverdi läßt also Wortsinn und Tondeutung zu einer Einheit verschmelzen.

Agrippa v. Nettesheim schreibt zur Verbindung von Venus und Musik: „Der Venus kommen die weichen, schmachtenden gedehnten Melodien zu, aber auch die üppigen. Von den Akkorden und Verhältnissen aber stehen dem Ton (hier: dem Venuston ‚a') auch die neun Musen vor. Von den Intervallen gehört der Venus die Quinte „28. Weitere Beispiele lassen sich in allen fünf Akten finden, so etwa im fünften, wo Apollo, an Orfeo gewendet, singt: ‚Nel sole e nelle stelle vagheggerai le sue sembianze belle'. Auch hier erscheint bei ‚belle' der Venuston ‚a', wie auch bei Plutos ‚tue soavi parole d'amor' im 4. Akt.

In der ‚Krönung der Popea' besteht der Prolog aus zwei Teilen, wobei der erste Teil ein Duett zwischen ‚Fortuna' und der ‚Tugend' ist. Für beide endet dieses Duett auf dem Wort ‚con amore'. Während in der Stimmführung der Fortuna auf die Worte ‚...con amore, con amore' gleich dreimal der Venuston ‚a' erscheint, tritt er bei der Tugend überhaupt nicht auf. Man könnte auch sagen, die Tugend versteht es geschickt, ihn zu umgehen, zumal Monteverdi als Tonart G-Dur wählt, hier wohl als Tonart auch für die irdische Liebe gedacht.

Im zweiten Akt beginnt die Messagiera ihren Auftritt mit dem Ausruf: ‚Ahi' auf ‚e'. Insgesamt dreimal kommt in dieser dramatischen Szene der Ausruf vor, zweimal erklingt er auf ‚e', nach Plutarch dem Ton des Götterboten Merkur.

Pythagoras wie Kepler sprechen vom, Gesang der Planeten', wobei sich die Konzeption ihrer Sphärenharmonie über insgesamt acht Oktaven erstreckt. Für die praktische Ausführung war also eine Transponierung in den Bereich der menschlichen Stimme Voraussetzung.

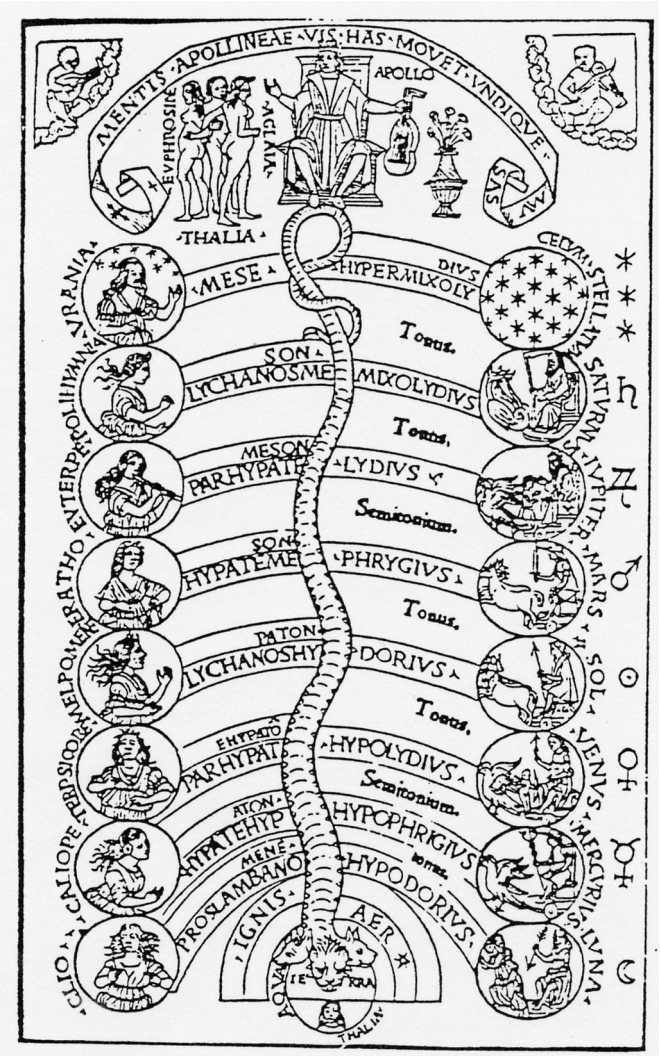
Dabei ist Monteverdi nicht der einzige, der sich der alten klassischen Verbindung von Astronomie und Musik bedient. Auch Jacopo Peri vertont in seinen drei aufeinander folgenden und 1609 veröffentlichten Monodien mit dem Titel ‚varie musiche' im zweiten Teil das Wort ‚amore' auf der letzten Silbe mit dem Venuston ‚a'. Augenfällig ist bei beiden, Monteverdi wie Peri, daß die Benutzung bzw. Anwendung der ‚astronomischen' Vertonungsweise nur dann erfolgt, wenn das entsprechende Wort besonders hervorgehoben werden soll, also in der notenmäßigen Umsetzung in langen Notenwerten erscheint.[29]

Der fünfte Akt, mit der Einführung des Gottes Apoll als deus ex machina, der das Drama um Orfeo und Euridice letztendlich doch noch zu einem guten Ende führt, könnte sich vielleicht an der Planetentonleiter des Franchino Gafori von 1508 orientiert haben.

---

28 A.v. Nettesheim, ebd. S.267.

29 R. Haas in: Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.7,Laaber 1979, S.44ff.



Planetentonleiter des Franchino Gafori (1508)

Auf ihr thront Apoll über allem, was sich zwischen Himmel und Erde befindet, über Planeten, Musik und Musen, in der Linken ein Saiteninstrument haltend. Die Dramaturgie der favola verläuft also, von unten nach oben gesehen, wie von Gafori vorgezeichnet: beginnend auf der Erde und als finalis die Apotheose im fünften Akt durch den Gott Apoll.

Der Schlüssel zum Verständnis des Monteverdi'schen Kompositionsverfahrens liegt zum Einen wohl im literarischen Bereich. Francesco Landini, schreibt nämlich in seinem Kommentar zur ‚Ars poetica' des Horaz: „Wenn es am meisten den Anschein hat ... als singe sie (die ars poetica) zum Entzücken müßiger Ohren irgendeine kleine Fabel, gerade dann schreibt sie auf geheimnisvolle Weise die großartigsten Dinge, die sie dem Quell der Götter entnommen hat"[30]. Man beachte: Landini redet von ‚singen' und nicht von ‚sprechen' und deutet damit an, daß der rein sprachliche Vorgang für ihn etwas mit musikalischem Klang zu tun hat. Er, der als Komponist, praktizierender Musiker, Musiktheoretiker und Dichter in ganz Italien bereits zu Lebzeiten in hohem Ansehen stand und als Autorität angesehen wurde, setzte sich damit schon 250 Jahre vor Monteverdi mit Fragen auseinander, die sich mit dem Verhältnis von Wort und Klang, von Sprache und Musik beschäftigen. Fragen, die sich seitdem durch die ganze Musikgeschichte ziehen und von jeder Generation neu zu beantworteten waren und sind.

Vervollständigt wird das Ganze noch, wenn man in die hier vorgestellten Überlegungen das Weltbild der Elisabethanischen Zeit mit einbezieht. E.M.W. Tillard zeigt in „The Elizabethan World Picture" auf, inwieweit das der Shakespeare Zeit dem Ptolemäischen verhaftet ist und integriert wird.[31] „One can say dogmatically that the world picture was still solidly theocentric, and that it was a simplified version of a much more complicated medieval picture". Trotz Kopernikus und einer weiten Verbreitung seiner Erkenntnisse durch popularwissenschaftliche Handbücher war zu dieser Zeit der normal gebildete Bürger davon überzeugt, daß die Welt und das Weltgeschehen geozentrisch geordnet seien, daß die Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur wie auch Sonne und Mond das menschliche Schicksal beeinflussen und dabei die Elemente in permanentem Kampf miteinander liegen würden, wobei sie die menschlichen Tätigkeiten mit dem Geschehen des Kosmos zu verbinden suchten. Vieles davon läßt sich anhand von Vergleichen auch auf Monzeverdis „L'Orfeo" übertragen und damit auf das Weltbild des Renaissance-Menschen in Italien. Für ihn war Monteverdis Vertonungsweise, nämlich die Wahl von alten Symbolen und von alten und inzwischen wieder aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen sowie ihre Übertragung in den musikalischen und notierbaren Bereich, zwar lesbar, aber wohl kaum begreifbar.

30 Peter Burke,a.a.O.S. 165.

31 E.M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture, rep, Harmondsworth,1974.

Zum Anderen darf aber auch die antike Musiktradition als Quelle nicht übersehen werden. Lukas Richter weist mit Recht darauf hin, daß der Gebrauch der planetarisch ausgerichteten Musik kultgebunden war, d.h., jeder Götterkult hatte seine eigene kultische Musik. Da Kult aber auch immer Geheimnis bedeutet, sind genaue Zuordnungen seit Einführung des Christentums als römische Staatreligion nicht mehr möglich. Unser heutiges Wissen hierüber unterscheidet sich demnach in nichts von dem zur Zeit Monteverdis. Die Häufigkeit, mit der er sich allerdings beim Auftreten bestimmter Wörter und Inhalte einer bestimmten Vertonungsweise bedient, beinhaltet nach meinem Dafürhalten gleichzeitig die Frage nach dem ‚Warum'. Mit ‚Zufall' hat es m.E. jedenfalls nichts zu tun. Schließlich soll sich Monteverdi in Cremona als Student mit der griechischen Kultur beschäftigt haben.

Folgt man aber den hier ausgeführten Überlegungen, so wird aus der bisherigen Annahme eine Gewissheit. Denn ohne eine diesbezügliche fundierte Ausbildung ist die Erstellung eines solchen Gedankengebäudes gar nicht möglich.

Warum nun aber soviel Heimlichkeit? Zu dieser Frage meint Peter Burke: „Wenn man einen Humanisten gefragt hätte, so hätte er vielleicht geantwortet, Mysterien solle man vor dem gemeinen Volk verborgen halten ... Man könnte auch hinzufügen, daß eine moralische Botschaft, wenn sie banal ist, versteckt werden muß, um sie interessant zu machen; und daß die allegorische Denkweise ein zentrales Merkmal der spätmittelalterlichen Kultur war und nicht mit einem Schlag abgelegt werden konnte; und daß ihr überdies eine wichtige Funktion bei der Versöhnung des scheinbar unversöhnlichen, der heidnischen Antike mit dem Christentum, zukam"[32]

32 Peter Burke, a.a.O., S. 165.

Anmerkungen

1. Robert Donington, Monteverdi‘s First Opera, in: D. Arnold, N. Fortune, MonteverdiCompagnon, London 1968, S. 257-276.

2. Alfred Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo, in: SIMG 4 (l 902/03), S. 175ff.

3. A. Heuß, ebd. S. 205f.

4. Anne Amalie Abert, Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des Musikalischen Dramas. Wb Darmstadt, 1979.

5. Detlev Altenberg, Die Toccata zu Monteverdis ‚Orfeo‘, in Kgr. -Ber. Berlin 1974, hg. v. H. Kühn, P. Nitsche, Kassel u.a. 1980, S. 271-274.

6. Tim Carter, ‚Possente spirto‘: on taming the power of music, in: Early Music 21 (1993), S. 517-524.

7. Jon Solomon, The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi’s “Orfeo”, in: Studi musicali 24 (1995), S. 27f.

8. F.W. Sternfeld, The Birth of Opera, Oxford 1993.

9. Gary Tomlinson, Music in Renaissance Magie. Toward a History of Others: Chicago u. London 1993.

10. Lukas Richter,Struktur und Rezeption antiker Planetenskalen, in: Die Musikforshung, Heft 3, 1999,. 289ff.

11. R. Donington, ebd. S. 260.

12. Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 134ff.

13. Max Wegner, Das Musikleben der Griechen, W. de Gruyter & Co., Berlin 1949, S. 21

14. S. Leopold, a.a.O. S. 134ff.

15. A. Heuß. a.a.O. S. 189.

16. S. Leopold, a.a.O. S. 122.

17. Vgl. Anthology of African Music, Bärenreiter-Musicaphon, Kassel (BM 30 L 2303).

18. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Francke Verlag Bern und München 1948, S. 493.

19. Erich Bischoff, Mystik und Magie der Zahlen, Fourier Wiesbadenl920, S. 193ff.

20. E. Bischoff, ebd. S. 201ff.

21. E. Bischoff, ebd. S. 201ff.

22. Vgl.: G. Tomlinson, Monteverdi and the End of the Renaissance, Clarendon Press, Oxford 1987, S. 9 u. S. 22.

23. P. Burke, Die Renaissance in Italien, Wagenbach, Berlin 1984.

24. Wolfgang Braunfels, Der Dom von Florenz,urs Graf-Verlag, Olten, Lausanne, 1964, S. 31, 32 u. 73ff.

25. Hajo Lauenstein, Arithmetik und Geometrie in Raffaels Schule von Athen. Peter Lang, Berlin, 1998.

26. Peter Burke, Die Renaissance in Italien, Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Wagenbach, Berlin 1984, S. 179ff, S. 182ff.

27. Hans Kayser, Akroasis, Schwabe & Co, Basel, 1989, S. 132.

28. Agrippa v. Nettesheim, Das magische Werk, Fourier, 2. Buch, S. 265ff.

29. Robert Haas in : Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7, Hrsg. Ernst Bücken, S. 44ff, Laaber-Verlag 1979.

30. Peter Burke, a.a.O. S. 165

31. E.M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture, rep, Harmondsworth, 1974

32. P.Burke, a.a.O.,S.165.