

Zum Verhältnis von Text und Musik in Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, et di corpo*

Der musikalische Gattungsbegriff «Oratorium» wird — soweit es heute bekannt ist — erstmals um 1640 verwendet.¹ Die Bezeichnung «Oratorium» verweist dabei auf die Entstehungs- und Bestimmungsorte der ersten Oratorien, insbesondere auf das *Oratorio* der *Chiesa nuova* in Rom. Hier ist auch den Ursprüngen der Gattung nachzuspüren. Als erstes überliefertes Werk dieser neuen Gattung kann Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, et di corpo* gelten.

In meinen Ausführungen soll exemplarisch erörtert werden, in welchem Zusammenhang Sprachtext und Musik in diesem frühen «Oratorium» stehen und wie sich das Verhältnis dieser Komponenten aus den beiden wichtigsten Traditionslinien ergibt, die in der *Rappresentazione* zusammengeführt werden. Dabei wird Cavalieri auch an seinen musiktheoretischen Äußerungen, die er dem Druck des Werkes beifügen ließ, gemessen werden.²

I. Der historische Ort

Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, et di corpo*, sein «Spiel von Seele und Körper», wurde beim Karneval des Jahres 1600 im *Oratorio* der *Chiesa nuova* in Rom erstmals aufgeführt. Erst einige Monate zuvor war Cavalieri aus Florenz zurückgekommen, wo er in der Funktion eines Musikdirektors am Hof der Medici tätig war. Nach der erfolgreichen und Aufsehen erregenden Aufführung seiner *Rappresentazione* im Februar 1600 wird er noch ein letztes Mal nach Florenz zurückkehren, diesmal, um musikalische Vorbereitungen für die Festlichkeiten im Oktober 1600, die Hochzeit von Maria de' Medici und Heinrich IV., zu treffen. Cavalieris Mitarbeit bei den musikdramatischen Schlüsselereignissen in Florenz, zu denen auch die Aufführung der *Dafne* in den Jahren 1598/99 und die der *Euridice* im Herbst 1600 gehören,³ vermag beispielhaft zu illustrieren, wie sehr er mit den neuen dramatischen Konzeptionen der in Florenz wirkenden Komponisten vertraut war, die ihn nachhaltig geprägt haben — trotz seines bekanntermaßen schlechten Verhältnisses zu den Florentiner Musikern.

Der Kreis, in dem Cavalieris *Rappresentazione* im Jahr 1600 in Rom aufgeführt wurde, war anders ausgerichtet. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war in Rom um den «heilig» genannten Pater Filippo Neri und seine Anhänger ein im Sinne der Gegenreformation wirkendes geistig-kulturelles Zentrum entstanden. Einflußreiche Persönlichkeiten aus dem geistigen und geistlichen Leben versammelten sich zu den Andachtsübungen der *Congregazione dell'Oratorio*, einer von Gregor XIII. bestätigten Bruderschaft, deren Mitglieder auch als *Oratoriani* bezeichnet wurden.⁴ Von Anfang an spielte die Musik in den *essercizi spirituali*, den Andachtsübungen der Oratorianer, eine besonders wichtige Rolle.⁵ Dem Kreis der Oratorianer entstammt auch der Librettist der *Rappresentazione*, der Dichter und Priester Agostino Manni. Aufführungen geistlicher Musik haben im Kreis der Oratorianer bereits Tradition, sie stehen in einer engen Verbindung zur *Laude* und sind von der *Sacra rappresentazione* beeinflusst, dem geistlichen, außerliturgischen Schauspiel, das insbesondere in Florenz im 15. und 16. Jahrhundert gepflegt wurde.⁶ Derartige Traditionslinien gilt es zu berücksichtigen, wenn man sich dem historischen Ort der *Rappresentazione* nähern will.

II. Die *Rappresentazione di anima, et di corpo* — ein dramatisches Werk im Sinne einer Oper?

Die programmatischen Äußerungen, wie sie der Herausgeber Alessandro Guidotti — wohl ganz im Sinne Cavalieris — dem Werk beigegeben hat, erwecken den Eindruck, als handle es sich bei der *Rappresentazione* um ein *dramatisches* Werk, das, unserem heutigen Verständnis von Dramatik entsprechend, eine Handlung entwik-

1 Zu den Anfängen der Gattungsbezeichnung vgl. Erich Reimer, Art. «Oratorium», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972.

2 Die Vorreden sind im Druck des Werkes publiziert: Emilio del Cavaliere, *Rappresentazione di anima, et di corpo*, hrsg. von Alessandro Guidotti, Rom 1600, Reprint: Farnborough 1967.

3 Vgl. Claude V. Palisca, «Musical asides in the diplomatic correspondence of Emilio de' Cavalieri», in: *MQ* XLIX (1963), S. 399-355.

4 Zur Geschichte des Oratoriums der Filippiner in Rom vgl. Arnaldo Morelli, *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)* (*Analecta Musicologica* 27), Laaber 1991, S. 20.

5 Ebd., S. 63ff.

6 Zur *Sacra rappresentazione*, die bisher leider nur unzureichend erschlossen ist, vgl. Domenico Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Mailand² 1945, insbes. S. 1-12. Bianca Becherini, «La musica nelle «Sacre rappresentazioni» Fiorentine», in: *RMI* LIII (1951), S. 193-241. Howard E. Smither, Art. «Rappresentazione sacra», in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 3, London, New York 1992.

kelt und auf eine Peripetie hinführt.⁷ Ein zentraler Begriff der Vorrede *A' Lettori* und zugleich ein mögliches Indiz für einen dramatischen, spannungsreichen Handlungsverlauf ist das — zu Cavalieris Zeit freilich vielstrapazierte — *muouere l'affetto*: der Sänger habe mit Leidenschaft zu singen..., müsse die Worte gut sprechen... und sie mit Gesten und Bewegungen begleiten, nicht nur der Hände, sondern auch der Schritte, die, so die Vorrede, wirksame Mittel seien, um Gefühle auszulösen.⁸ Daß hier im Grunde nicht einzelne Affekte gemeint sind, sondern viel eher eine Kontrastierung von Affekten, die möglichst abwechslungsreich sein sollen, wird erst aus den weiteren Ausführungen klar.⁹ *Muouere l'affetto* signalisiert auch szenische Elemente, so z.B. die Gestik der Sänger und des Chores (*fare li loro gesti*). In den speziell für die Anweisungen zur Aufführung der *Rappresentatione* geschriebenen *Avvertimenti* wird außerdem erstmals der Begriff *recitar cantando* (singend deklamieren) benutzt, der die neue Art des Gesangsvortrags im Rezitativ benennt, die in Guidottis Druck erstmals mit einem bezifferten Baß erscheint. Diese und andere Bemerkungen der Vorrede verweisen auf häufig ähnlich formulierte Überlegungen in den Vorreden und Widmungen der ersten *wirklich* dramatischen Werke (d.h. der ersten Opern), die aber allesamt *nach* Cavalieris Werk im Druck erschienen sind. Die Beziehung zu den ersten Opern in Florenz und Mantua ist auf dieser programmatischen, theoretisch-reflektierenden Ebene ganz deutlich. Dabei muß allerdings offen bleiben, wer wen beeinflusst hat.

Erwartet man nun nach dieser theoretischen Vorrede eine musikalisch-szenische Handlungskonzeption wie beispielsweise bei Monteverdi, so sieht man sich allerdings enttäuscht.

III. Zur Handlung

Zu Beginn des Stücks treten zwei junge Leute auf, *Avveduto* und *Prudentio* (Umsicht und Einsicht), die einen in die Thematik einführenden Dialog vortragen. Der Name *Prudentio* mag dabei auch als eine Anspielung auf den christlichen spanischen Dichter Clemens Aurelius Prudentius (348-405 n.Chr.) verstanden werden, der in seinem allegorischen Epos *Psychomachia* den Kampf von sieben Tugenden gegen die entsprechenden Laster darstellte und damit auch als ein Vorbild für christliche Allegorienspiele nach der Art der *Rappresentatione* angesehen werden kann. In dem Gespräch zwischen *Avveduto* und *Prudentio* geht es um die Vergänglichkeit der Welt und um die «wahren Werte». Am Schluß ihres Dialogs stellen die beiden Protagonisten die im folgenden Spiel auftretenden allegorischen Figuren vor und sind sich zugleich einig, daß, nur wer die Eitelkeiten der Welt besiegt hat, im Himmel ewige Reichtümer erwerben kann.¹⁰ Der Verdeutlichung dieser Erkenntnis dient das ganze Stück, das im Grunde keinerlei Entscheidungsmöglichkeiten offenläßt.

Der 1. Akt beginnt mit dem Auftritt der *Zeit* (*Il Tempo*). Die Thematik Flüchtigkeit und Vergänglichkeit wird hier gleich zu Beginn expliziert. Die zentrale Szene des 1. Aktes ist der erste Dialog zwischen *Anima* und *Corpo* (I,4), der — einer Tradition des Neri-Kreises folgend — auf eine ältere Dialogglaube aus dem Jahre 1577 zurückgeht¹¹ und der um die Frage kreist, was denn für den Menschen überhaupt erstrebenswert sei.

Im 2. Akt treten weltliche Verführer auf, die *Corpo* schwankend machen wollen. Ein dramatischer Konflikt könnte sich hier anbahnen. Diese Konstellation bleibt jedoch dramatisch — im Sinne einer auf Entscheidungen hindrängenden Zuspitzung der Handlung — ungenutzt. Dank des Eingreifens der Himmlischen können Armut und Häßlichkeit der irdischen Güter erkannt werden. Ein Kräftemessen zwischen den Mächten des Himmels und der Verführung findet nicht statt. Die weltlichen Verführungen «singen ihr Lied», treten danach ab und geben damit die Szene frei für eine Befragung des Himmels, die natürlich zu den «rechten» Antworten führt. Überzeugen und Erkennen genügen, um den drohenden Konflikt abzuwenden. Der Himmel öffnet sich, *Anima* und *Corpo* folgen der Aufforderung der Engel, sie ins Paradies zu begleiten.

Im 3. Akt unterstreichen die Vision der Hölle und die des Himmels die Richtigkeit der getroffenen Entscheidung.

7 Im Sinne der Aristotelischen Entwicklungsschritte von Verknüpfung (*desis*), Wende (*metabasis*) und Lösung (*lysis*). Die Poetik des Donat und die um 1600 einflussreiche Poetik des Julius Cäsar Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561) übernehmen diese Einteilung einer dramatischen Handlung. Die von ihnen genannten Teile sind *Protasis*, *Epitasis*, (*Katastasis*), *Katastrophe*. Daran knüpft auch Archangelo Spagna in seinem Traktat *Oratorii overo Melodrammi sacri*, Rom 1706 an, wenn er von den Oratorien fordert: «Ed ecco hormai costituito il buon essere de gl'Oratorii in un perfetto Melodramma spirituale, che tale per appunto giudico poter chiamarsi rettamente. Nè in questo dobbiamo punto allontanarci da i precetti Aristotelici, nel rappresentarlo dentro il termine di un giorno naturale, e con le tre parti à suoi luoghi, di Prothesi, Epitasi, e Catastrofe» (zit. nach Arnold Schering, «Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert», in: *SIMG* VIII (1906-1907), S. 54f.).

8 «[...] il cantante [...] canti con affetto, [...] che esprima bene le parole [...] & le accompagni con gesti, & motiui non solamente di mani, ma di passi ancora che sono aiuti molto efficaci à muouere l'affetto». Vorrede zit. nach der Ausgabe Rom 1600, Reprint: Farnborough 1967.

9 «Il passar da vno affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuoue grandemente. Quando si è cantato vn poco à solo, è bene far cantar i Chori, & variare spesso i tuoni; e che canti hora Soprano, hora Basso, hora Contralto, hora Tenore; & che l'Arie, e le Musiche non sijno simili, ma variate con molte proportioni [...]».

10 «Che il Mondo uaneggiando ne inganna, e la Vita lusingando n'occide. Et che in effetto qualunque contra gl'insulti dell'inimiche tentationi uirilmente in terra combatte, eterne, e gloriose corone acquista nel Cielo». Zit. nach dem *Proemio*. *Avveduto, e Prudentio giouanetti*, ebd.

11 Vgl. Silke Leopold, Art. «Emilio de' Cavalieri. Rappresentatione di anima et di corpo», in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München 1986.

IV. Zur Vertonung Cavalieris

Wie Mannis Text, so ist auch Cavalieris Komposition im Grunde *nicht dramatisch* — im Gegensatz zur Florentiner Opernentwicklung. Musikalische Mittel, die auch der Steigerung der dramatischen Spannung dienen könnten, werden hier anders genutzt.

So hat zwar die erste Echoszene des 2. Aktes (Scena V) eine den Handlungsablauf steuernde Funktion, weil *Corpo* hier noch unschlüssig ist und erst die vom Echo herbeigetragenen Antworten seine Entscheidung herbeiführen. Die zweite Echoszene (Scena IX) dagegen nutzt lediglich den akklamatorischen Effekt des Echos. Sie initiiert ein großangelegtes Finale des Aktes, nachdem die beiden Verführer, *Mondo* und *Vita mondana*, dank des warnenden Eingreifens des vom Himmel gesandten Schutzengels als solche erkannt sind. Unzweifelhaft folgt hier die durch Dopplung erzeugte Verstärkung der bekennenden Aussagen auch einer didaktischen Intention und dem Impetus, zur Andacht zu bewegen.

Der 3. Akt enthält drei jeweils parallel aufgebaute Abschnitte, bei denen *Consiglio* und *Intelletto* die *Anime dannate* und die *Anime beate* befragen. Der Bühnenraum wird erweitert: dreimal tut sich der Höllenschlund auf und dreimal richtet sich der Blick auf den geöffneten Himmel.¹²

Musikalisch kontrastierend werden die beiden Sphären vorgestellt: syllabische Vertonung für die Hölle, melismatische für das Elysium. Verschwundene Betonung, fehlende Kadenzen, Rezitation auf ein und demselben Klang für die Sphäre der *Anime dannate*; Verzerrungen wie *trillo* und *groppolo*, Textwiederholungen oder reguläre Kadenzbildungen für die Sphäre der *Anime beate*. Die dritte Höllen- und Himmelsszene kulminiert dann im ersten Achtsilbler des Stücks (Nr. 90: *Tenga ogn'vn, tenga nel core*) und führt weiter in die großangelegte Schlußsteigerung des abschließenden *Ballo*.

Auch hieraus vermag die lehrhafte und zur Andacht anregende Funktion des Werks deutlich zu werden. Die Höllen- und Himmelsszenen des 3. Aktes haben keinerlei dramatische Funktion, da die Entscheidung der beiden Protagonisten *Anima* und *Corpo* bereits feststeht.

V. Zur Affektkonzeption

Undramatisch ist Cavalieris Werk auch im Blick auf seine Affektkonzeption. *Affetti* sind bei Cavalieri — anders als etwa bei Monteverdi — nicht an Personen, sondern entpersonalisiert an die sie auslösenden Phänomene gekoppelt und erhalten dadurch eine scheinbar objektive Geltung. Mit Hölle und Verdammnis verbinden sich — unabhängig von der Person — Furcht und Schrecken, mit tugendhaftem Verhalten dagegen Freude und Begeisterung. Diese Wahrnehmung der Empfindungen und Gefühle ist in engem Zusammenhang mit der Tatsache zu sehen, daß in der *Rappresentatione* die Agierenden (*Interlocutori*) keine Individuen sind, sondern Allegorien. Während für Monteverdi beispielsweise der Zusammenhang zwischen der Darstellung der Affekte und der Realitätsebene der Handlung im Laufe seines Schaffens immer wichtiger wird, ist diese Verbindung für Cavalieri nicht unmittelbar zwingend.

Sieht man einmal davon ab, daß die (Handlung) *dialogisch*, also mit Hilfe eines *dramatischen* Stilmittels expliziert wird, so trifft von den Leitbegriffen dieses Symposiums auf das vorliegende Werk Cavalieris am ehesten der Begriff des *Epischen* zu. Ist es doch gerade die Blickrichtung des Zuschauers, die beispielsweise durch die Visionen von Himmel und Hölle angesprochen wird. «Verdeutlichen, Zeigen, Anschaulich-machen», nach Emil Staiger Charakteristika der epischen Sprache¹³, gehören zu den Anliegen der *Rappresentatione*. Diese Sicht des Werks unterstützen die Ausführungen Guidottis, die eine bewußt angestrebte Synthese der geistlichen Ebene (d.h. der Welt der geistlichen Übungen des Filippo Neri) und der weltlichen Ebene (d.h. der von den Musikern in Florenz ausgehenden dramatischen Impulse) suggerieren. Guidotti beschreibt nämlich Funktion und Absicht der *Rappresentatione*, indem er sie von den drei *Pastorali* Cavalieris abgrenzt, die nicht gedruckt wurden und auch nicht erhalten sind. Das Ziel der *Rappresentatione* sei ein weltliches *und* ein religiöses Vergnügen, das dazu geeignet sei, auch zur Andacht zu bewegen.¹⁴

In seiner Gesamtanlage scheint das Werk am ehesten ein zu andächtiger Betrachtung motivierendes Lehrstück zu sein, das sich zwar *dramatischer* Stilmittel bedient (z.B. durch seine Dialogstruktur), das in seinen ausmalenden Partien aber eher als *episch* einzustufen ist.

VI. Zur Stellung des Werks

Zweifellos hat Cavalieri die radikalen Implikationen einer konsequenten Affektdarstellung im Dienste musikalischer Dramatik nicht verwirklicht oder vielleicht auch nicht verwirklichen wollen. Seine *Rappresentatione* ist

12 Parallel aufgebaute Abschnitte des 3. Aktes: Scena II-III (Nr. 68-72); Scena IV-V (Nr. 73-77); Scena VI-VII (Nr. 78-83).

13 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich und Freiburg 1968, S. 93.

14 «[...] non porrò frà quelle [le tre *Pastorali*] la *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* fatta il passato Febbraro in Roma nell'Oratorio della Vallicella, con tanto concorso, applauso, e manifesta pruova, quanto questo stile sia atto à muouer' anco à deuotione: perche di questa hò fatta elezione, che sia la prima di tutte in istampa, acciò che il Secolare, & il Religioso ne possan godere». Widmung an Kardinal Aldobrandini, Rom, 3. September 1600.

jedenfalls wohl als bewußte Antithese zu den ersten Opernversuchen in Florenz zu werten. Dies mag sowohl persönliche Gründe haben (insbesondere Cavalieris feindliche Haltung gegenüber Peri und besonders gegenüber Caccini) als auch auf die Umstände zurückzuführen sein, unter denen die *Rappresentazione* in Neris *Oratorio* aufgeführt wurde — nämlich gerade zur Karnevalszeit, wo man insbesondere die jungen Leute durch geistliche Spiele von Vergnügungen profaner Art abzubringen hoffte. Bereits die Zeitgenossen haben die *Rappresentazione* in der Tradition und in der Funktion solcher Spiele gesehen.¹⁵

Die belehrende Funktion läßt es dann allerdings nicht zu, daß individuelle Persönlichkeiten im Zentrum einer (Handlung) stehen, sondern will viel eher ein generelles (Aufgehobensein) in der göttlichen Ordnung suggerieren, eine Tendenz, der die Beobachtung entspricht, daß *Corpo* und *Anima* im 3. Akt gar nicht mehr einzeln auftreten, sondern sich nur noch am allgemeinen Lobpreis der Chöre und Ensembles beteiligen.

Die musikalische Realisierung dieses Prozesses der Annäherung von *Corpo* und *Anima* zeigt im besonderen Maße die kompositorische Meisterschaft Cavalieris und die sensible Nachzeichnung des Mannischen Textes. Wie die Annäherung zwischen den beiden Protagonisten musikalisch realisiert wird, vermag exemplarisch die vierte Szene des 1. Aktes zu zeigen.

Sie enthält den ersten Dialog zwischen *Corpo* und *Anima* und geht ihrerseits auf eine Dialoglaude zurück. Diese (Keimzelle) des ganzen Stücks besteht aus 11 Abschnitten, von denen 9 Abschnitte dreizeilige Strophen enthalten, die alle aus Siebensilblern bestehen und bei denen die 2. und 3. Zeile miteinander durch Paarreim verbunden sind. *Corpo* und *Anima* treten in diesen dreizeiligen Strophen jeweils abwechselnd auf. Die beiden letzten Abschnitte, die Abschnitte 13 und 14, sind dagegen anders gestaltet: Nr. 13 (*Anima*) verbindet zwei Strophen der alten Dialoglaude; Nr. 14, ein Abschnitt des *Corpo*, hat rezitativischen Text, der aus Siebensilblern mit Paarreim (und zwei Elfsilblern) besteht.¹⁶ Mit dem Schlußabschnitt Nr. 14 gehen Cavalieri und sein Textdichter Agostino Manni deutlich über die von der Dialoglaude vorgegebene Strophenform hinaus.

1. Akt, 4. Szene, Dialog *Anima* — *Corpo*

Abschnitt	Textanfang	Versart und Rhythmus	Tonart
Nr. 4: <i>Corpo</i>	<i>Anima mia...</i>	7Silbler, troch.-dakt.	2. Modus (<i>g-re</i>)
Nr. 5: <i>Anima</i>	<i>Vorrei riposo</i>	7Silbler, jamb.	8. Modus (<i>g-ut</i>)
Nr. 6: <i>Corpo</i>	<i>Ecco i miei sensi</i>	7Silbler, troch.-dakt.	2. Modus (<i>g-re</i>)
Nr. 7: <i>Anima</i>	<i>Non vò più ber</i>	7Silbler, jamb.	8. Modus (<i>g-ut</i>)
Nr. 8: <i>Corpo</i>	<i>Prendi gli honor</i>	7Silbler, troch.-dakt.	2. Modus (<i>g-re</i>)
Nr. 9: <i>Anima</i>	<i>Nò nò, ch'io sò</i>	7Silbler, jamb.	8. Modus (<i>g-ut</i>)
Nr. 10: <i>Corpo</i>	<i>Alma d'ogn'altra</i>	7Silbler, troch.-dakt.	2. Modus (<i>g-re</i>)
Nr. 11: <i>Anima</i>	<i>Già non mi feci</i>	7Silbler, jamb.	8. Modus (<i>g-ut</i>)
Nr. 12: <i>Corpo</i>	<i>Lasso! che di noi</i>	7Silbler, troch.-dakt.	2. Modus (<i>g-re</i>)
Nr. 13: <i>Anima</i>	<i>Questo nò</i>	7Silbler 11Silbler	8. Modus (<i>g-ut</i>)
Nr. 14: <i>Corpo</i>	<i>Ahi! chi mi dà...</i>	7Silbler 11Silbler rezitativischer Text (Paarreim)	2. Modus (<i>g-re</i>) wird verlassen, <i>Corpo</i> wendet sich nach <i>g-ut</i>

In der vierten Szene des 1. Aktes sind *Corpo* und *Anima* sowohl textlich als auch musikalisch unterschiedlich gekennzeichnet. *Corpos* Strophen sind, was den Rhythmus anbelangt, trochäisch-daktylisch, die von *Anima* dagegen jambisch. Diese unterschiedliche Charakterisierung der beiden Allegorien in rhythmischer Hinsicht ist bereits in der im Jahr 1577 entstandenen Dialoglaude präsent. Sie ist auch für Cavalieris Vertonung kennzeichnend.

Den beiden allegorischen Figuren *Anima* und *Corpo* werden überdies in den ersten 9 Strophen unterschiedliche Tonarten zugeordnet. Die Partie des *Corpo* ist — sieht man einmal von Nr. 14 ab — auf *g-re* fundiert und

15 Vgl. Paolo Aringhi, *Vitae*: «Anch'esso [Agostino Manni] introdusse di far tall' hora rappresentare da giovanetti nell' oratorio alcuna divota attione con particolare consolatione e frutto di chi l' udiva e perché ha forza la musica di eccitar gli animi a divotione, s' adoprò che si facesse alcun dialogo spirituale da giovanetti musici in stile recitativo [...] E quindi anche il santo padre [Filippo Neri], per tener lodevolmente impiegata la gioventù e per vedere il frutto che ne risultava, si compiacqua che si facessero si fatte rappresentazioni [...] Né è qui da tralasciare che fra gli altri componimenti spirituali che fece esso e dopo furono rappresentati in pubblico, fu quello detto il *Dialogo dell' Anima e Corpo*, il quale, l' anno del Giubileo 1600, si rappresentò in musica nell' oratorio piccolo». Zit. nach Morelli, *Il Tempio Armonico*, S. 83.

16 Eine wesentliche und folgenreiche Besonderheit des Mannischen Textes ist sein durchgängiger Reim, der auch in den «rezitativischen» Abschnitten erhalten bleibt. In Striggio/Monte verdis *Orfeo* dagegen sind gerade die dramatischen Rezitative ohne Reim, z.B. der Auftritt der *Messagiera* im 2. Akt *Ahi caso acerbo*.

steht im 2. Modus («per b-molle» transponiert). Demgegenüber ist die Partie der *Anima* auf *g-ut* fundiert. Ihre Tonart ist schwieriger zu bestimmen: für die Partien der *Anima* ist wohl ein 8. Modus anzunehmen.¹⁷

Bezeichnend ist nun, daß *Corpo* im Abschnitt Nr. 14 — also in dem Augenblick, in dem er sich der Einsicht *Animas* zuwendet — «seine» Tonart, den auf *g-re* fundierten 2. Modus, verläßt und sich dabei zugleich einer auf *g-ut* fundierten Tonart zuwendet. Die Bestimmung dieser Tonart ist schwierig, es könnte sich aber — entsprechend der modalen Bestimmung der *Anima*-Partie — ebenfalls um einen 8. Modus handeln.

Dabei darf nicht verschwiegen werden, daß eine Bestimmung der Tonarten im generalbaßbegleiteten Sologeesang grundsätzlich schwierig und problematisch ist, da sich hier kirchentonale Elemente mit dur- und mollartigen Klängen verbinden.¹⁸ Für die Dialogszene des 1. Aktes erscheint es jedoch angebracht, auf die unterschiedliche modale Zuordnung hinzuweisen. Dieser Wechsel der Tonarten impliziert eine dramatische Komponente, zugleich kommt ihm eine dramaturgische Funktion zu, wenn bereits am Schluß der vierten Szene sowohl textlich als auch musikalisch ein Konsens zwischen *Anima* und *Corpo* erzielt wird, der — als Voraussetzung einer leiblichen Auferstehung — das eigentliche «Lernziel» dieses Stückes zusammenfaßt.

VII. Cavalieri im Kontext seiner Zeit

In Cavalieris *Rappresentatione* gehen zwei Welten eine harmonische Verbindung ein, die ursprünglich eine auseinanderstrebende Tendenz haben:

Auf der einen Seite steht die mittelalterlichen Traditionen verhaftete geistliche Welt der Oratorianer, in welcher der Mensch als ein Teil der göttlichen Ordnung gesehen wird. Damit er seinen rechten Platz in dieser Ordnung finden und einnehmen kann, weist ihm die Kirche den Weg. Dies geschieht außer durch Predigt durch eine Reihe zu Erbauung und Andacht dienender kirchlicher Veranstaltungen wie Mysterienspiele, allegorische Dialogspiele, Jesuitendrama und geistliche musikalische Dramen. Insgesamt hat sich bis 1600 eine reiche Kultur der Darstellung geistlicher Themen entwickelt, auf die Cavalieri zurückgreifen kann.

Auf der anderen Seite stehen die emanzipatorischen Bestrebungen des wiederentdeckten Individuums, die — zunächst an den Idealen der Antike orientiert — im Laufe der Zeit ihre eigene Dynamik entwickeln. Die musikalischen Überlegungen der Florentiner Camerata sind ganz von dieser Grundströmung der Renaissance-Bewegung durchdrungen. Der Zusammenhang zwischen menschlichen Gefühlen und ihrem angemessenen musikalischen Ausdruck wird zum wichtigen Thema der Musiker und Musiktheoretiker. Konsequenter wird Musik als Steigerung individuell-menschlicher Ausdrucksmittel verstanden. Anfänge einer «Syntax und Semantik» der Oper werden sichtbar. Die ersten Opern werden generiert und erprobt. Cavalieri war an diesen Entwicklungen — zumindest auf der Seite der Theorie — maßgeblich beteiligt.

Ausgerüstet mit den musikalischen Mitteln und Stilelementen der Florentiner Neuerer läßt er sich auf die geistlich-allegorische Dichtung ein, die ihm Manni, der Oratorianer-Priester, vorlegt. Cavalieri selbst ist davon überzeugt, daß er auf diesen Stoff die Resultate der neuen Entwicklung anwendet, und es entsteht daraus ein Werk, das zu seiner Zeit sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrief.

Aus der Perspektive des Theoretikers Giovanni Battista Doni, der in Monteverdis *Lamento d'Arianna* zwar «die vielleicht schönste Opernkomposition unserer Zeit sah» (vom musikdramatischen Standpunkt aus beurteilt), in der *Rappresentatione* aber lediglich eine «Mönchskomödie»¹⁹, war das Werk im Grunde, gemessen an den ersten Opernversuchen, ein Rückschritt. Was Doni vielleicht nicht bemerken konnte, war die viel weiter reichende Bedeutung der neuen musikalischen Mittel, welche die Oper allererst ermöglicht hatten. Die ästhetischen Umdeutungen, die diese Mittel durch Cavalieris Komposition erfuhren, erwiesen sich im Laufe der Zeit als legitim und produktiv. Nicht nur die ersten Opernkomponisten hatten Zukunftsweisendes geschaffen. Von Cavalieris *Rappresentatione* gingen wesentliche Impulse für die Entwicklung der Gattung Oratorium aus.²⁰

(Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

17 Für seine freundliche Auskunft in dieser Sache bin ich Herrn Prof. Bernhard Meier zu Dank verpflichtet.

18 Vgl. hierzu Bernhard Meier, «Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XVI (1992), S. 53-69.

19 «[...] il lamento dell'istessa Arianna, che è forse la più bella composizione, che sia stata fatta a' tempi nostri in questo genere». Zit. nach Giovanni Battista Doni, *Trattati di musica* II, hrsg. von Anton Francesco Gori, Florenz 1763, Reprint Bologna 1974, S. 25. «Convieni però sapere, che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne, che si fanno in stile, comunemente detto *Recitativo*; non essendo quelle altro, che ariette con molti artifizi, di ripetizioni, echi, e simili, che non hanno che fare niente con la buona, e vera Musica Teatrale, [...] cose tutte, che si potrebbero dare per legge ad una Commedia da Monache, o da Giovani studenti». Zit. nach ebd., S. 22.

20 Vgl. dazu von der Verf., «Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo*. Welttheater, Oper, Oratorium?», in: *Musikalisches Welttheater. Festschrift für Rolf Dammann zum 65. Geburtstag (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 3)*, hrsg. von Susanne Schaal, Thomas Seedorf und Gerhard Splitt, Laaber 1995, S. 21-41.