

Leopold
Claudio Monteverdi

Silke Leopold

Claudio Monteverdi

Biografie

Mit 19 Abbildungen

Reclam
Carus-Verlag Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart,
und Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 24.126

Satz und Druck: Reclam, Ditzingen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Kösel, Krugzell

Abb. S. 60 und 145: © akg-images

Printed in Germany 2017

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011093-5

ISBN 978-3-89948-283-6 (Carus)

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Einleitung 7

Cremona 21

Mantua 51

Venedig 145

Werkverzeichnis im Überblick 234

Bibliographie in Auswahl 240

Glossar 244

Werkregister 250

Personenregister 253

Einleitung

Vor fünfzig Jahren, als die musikalische Welt seinen 400. Geburtstag beging, war Claudio Monteverdi ein weitgehend unbekannter und bestenfalls in Spezialistenkreisen geschätzter Name. 1567 geboren und 1643 gestorben, als Fünfzehnjähriger mit seinen ersten gedruckten Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten und gut sechzig Jahre später mit seiner letzten Oper, hatte Monteverdi eine musikalische Epoche mitgestaltet, die bis heute als eine der zentralen Umbruchzeiten der Musikgeschichte angesehen wird – der Abschied von der vokalen Mehrstimmigkeit und die Morgendämmerung des Generalbasszeitalters, die Erfindung von Oper und Oratorium, von Kantate und Sonate, von spezifisch instrumentalen Idiomen, von neuen musikalischen Formkonzepten, der Übergang von der Modalität zu einer neuen Dur-Moll-Tonalität, von horizontal-melodischem zu vertikal-harmonischem Denken. Monteverdi hat viele dieser Entwicklungen vorangetrieben, und er hat mit seiner Wortschöpfung von der »*Seconda prattica*« das ebenso markante wie freilich auch zu Missverständnissen führende Schlagwort für den epochalen Wandel um 1600 geprägt. Dabei war Monteverdi alles andere als ein musikalischer Rebell. Das verbale Trommeln, die Musik neu erfunden zu haben, die Vokalpolyphonie mit ihrem Durcheinander der Stimmen auf den Scheiterhaufen der Geschichte geworfen und aus ihrer Asche den Phönix des akkordbegleiteten Sologesangs geboren zu haben, überließ er den florentinischen Musikern, allen voran Giulio Caccini. Nach Monteverdis Überzeugung sollte das Neue das Alte nicht ersetzen, sondern ergänzen; eine seiner ersten Amtshandlungen als Markuskapellmeister hatte darin bestanden, polyphone Messen aus dem vergangenen Jahrhundert anzukaufen, damit auch diese und nicht nur die neue konzertierende Musik im Markusdom erklingen konnte.

Und dennoch haben gerade Monteverdis musikalische Ideen, die kompositorischen wie auch die theoretischen, dazu beigetra-

gen, dass die Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine fundamental andere wurde als zuvor. Das betrifft zunächst konkrete kompositorische Errungenschaften, von denen manche bis heute in der Musik präsent sind, ohne dass sie als solche erkannt würden, darunter das als musikalische Signatur von Klage und Trauer allgegenwärtige absteigende Quartostinato, auch Lamentobass genannt, das auf Monteverdis *Lamento della Ninfa* (1638) zurückgeht, sowie jener »gehende Bass«, den Monteverdi in seiner Oper *L'Orfeo* als Klangchiffre für den Gang des Orpheus von der Unter- in die Oberwelt entwickelte und der als »walking bass« im Jazz und in der Popmusik neu erfunden wurde. Das betrifft aber vor allem die Frage, was Musik bewirken solle – erfreuen oder erschüttern? Wie ein roter Faden zieht sich die Bemerkung durch die Berichte über Aufführungen seiner Musik, dass das Publikum (oder zumindest dessen weiblicher Teil) vor Mitleid geweint hätte – oder beinahe. Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Verhaltenslehre der Zeit den Verlust der Selbstkontrolle in Gesellschaft nicht duldete. Der Hinweis, die Damen im Publikum hätten die Contenance verloren, hätte auch als Affront verstanden werden können; er sollte aber vor allem belegen, welche emotionale Wirkungsmacht die Musik zu entfalten imstande war. Empathie mit den Mitteln der Musik zu erzeugen, verstand Monteverdi als seine wichtigste Aufgabe, und er war sich darüber im Klaren, dass dies eine andere Musik erforderte als jene madrigalische Wortausdeutung, mit der er aufgewachsen war. Vielleicht ist das, jenseits aller Tonsatzfragen, sein wichtigster Beitrag zur Geschichte der Musik: Ihm ging es, beim Übergang von der Madrigalkunst zum musikalischen Drama, immer weniger um die Analogien zwischen Sprache und Musik, dafür aber immer mehr um die Darstellung der Affekte, der seelischen Befindlichkeiten dessen, der diesen Text sprach. Den Weg von der Textdarstellung zur musikalischen Menschendarstellung, der den Epochenwandel um 1600 in hohem Maße kennzeichnet, hat Monteverdi maßgeblich mitgestaltet. Die Idee, dem Menschen hinter seinen Worten

musikalisch eine Statur und ein Gesicht zu geben, stammte, auch das ist charakteristisch für sein Wirken, nicht von ihm, sondern war schon vorher in den Kreisen derer, die sich über eine Wiederbelebung der antiken Tragödie Gedanken machten, diskutiert worden. Keiner von denen, die sich an diesem akademischen Experiment beteiligten, wäre freilich in der Lage gewesen, praktische Lösungen aufzuzeigen, wie eine solche Musik beschaffen sein müsste, eine moderne Musik zu wagen, die nicht primär dem Blick nach hinten, sondern dem in eine musikalische Zukunft diene. Es sind weniger die theoretischen Überlegungen als vielmehr die kompositorischen Resultate dieser Gedankenspiele, die Monteverdi zum Motor der musikalischen Epochenwende um 1600 machten.

Der geographische Umkreis, in dem sich Monteverdi bewegte, war eher klein. Cremona, Mantua, Venedig: Die drei Stationen seines Lebens liegen nicht weit voneinander entfernt: Von Cremona nach Mantua sind es gerade einmal 65, von Mantua nach Venedig rund 160 Kilometer. Etwas anderes als die Poebene hat Monteverdi in seinem langen Leben nur selten zu Gesicht bekommen. Außer ein paar Reisen nach Mailand und Verona, Bologna und Parma, einer nach Rom und nur zwei, im Gefolge seines Herzogs, über die Grenzen Italiens hinaus nach Ungarn (1595) und nach Spa (1599) blieb Monteverdi der Region verbunden, in die er hineingeboren war. Freilich dürfen wir dabei nicht außer Acht lassen, dass die drei Standorte, an denen Monteverdi jeweils mehrere Jahrzehnte verbrachte, politisch und gesellschaftlich Welten voneinander trennten: Cremona, die Bischofsstadt an der Peripherie; Mantua, die Residenz eines Herzogtums und eines Fürsten, der mit dem Hochadel aus halb Europa verwandt war; Venedig, Handelsmetropole und Zentrum einer patrizischen Republik. Und wir müssen auch bedenken, dass die Position des Markuskapellmeisters in Venedig zu den interessantesten und lukrativsten in ganz Italien gehörte. Was also hätte Monteverdi von dort fortlocken können? Dem Angebot des polnischen Königs,

ihn in Warschau zu beschäftigen, zog Monteverdi Venedig vor. Bedenkt man, dass ein Komponist wie Orlando di Lasso, aus Mons in den spanischen Niederlanden gebürtig, in Palermo, Neapel und Rom, in London und Antwerpen sein Glück als Musiker suchte, bevor er in der Münchner Hofkapelle Karriere machte, bedenkt man weiterhin, dass Monteverdis jüngerer Zeitgenosse Heinrich Schütz, geboren im thüringischen Köstritz, in Kassel, Venedig, Dresden und Kopenhagen tätig war, so wird deutlich, wie eng Monteverdis Radius im Vergleich zu sehr vielen Musikern seiner Zeit war, für die ein Dasein als Migrant zum Alltag gehörte.

Dass Monteverdi im Lande blieb, hinderte seine Musik freilich nicht daran, ihrerseits auf Wanderschaft zu gehen. Nachdrucke von Monteverdis Madrigalveröffentlichungen finden sich schon früh auch außerhalb Italiens, in Nürnberg oder Antwerpen, Kopenhagen oder Straßburg. Nun gehörten Madrigale insgesamt zu den wichtigsten musikalischen Exportartikeln Italiens in den Norden; der mit weitem Abstand erfolgreichste Madrigalkomponist außerhalb Italiens war Luca Marenzio. Bemerkenswert ist aber vor allem, wie sich Monteverdis Musik im protestantischen Norden Deutschlands einnistete und wie aus seinen weltlichen Madrigalen geistliche Gesänge wurden. Ambrosius Profe etwa, Schullehrer und Organist in Breslau, veröffentlichte in den 1640er Jahren mehrere Sammlungen mit Titeln wie *Erster Theil Geistlicher Concerten*, in denen er zahlreiche Madrigale Monteverdis mit religiösen Texten in lateinischer und deutscher Sprache unterlegte. Und der Hamburger Kirchenmusiker Matthias Weckmann fertigte sich 1647 gar eigene Abschriften aus Monteverdis *Selva morale e spirituale* (1641) an, wohl um sie im Gottesdienst aufzuführen. Mit den Psalmtexten gab es dabei keine Probleme; das marianische »Salve Regina« aber konnte in der lutherischen Kirche nicht gesungen werden. Also änderte Weckmann den Text zu »Salve mi Jesu« und passte ihn auch im weiteren Verlauf an die Gegebenheiten an; so konnte der konfessionelle Graben mit Musik überwunden werden.



Claudio Monteverdi, Porträt von Bernardo Strozzi, um 1630

Von keinem Komponisten seiner Zeit sind so viele persönliche Dokumente erhalten wie von Monteverdi, rund 130 Briefe und etwa ebenso viele Dokumente über ihn. Reicht das, um ihm als Person nahezukommen? Um seine Musik besser zu verstehen? Die meisten erhaltenen Briefe stammen aus Zeiten, aus denen wir wenig Musik kennen, und sie handeln in der Mehrzahl von Kompositionen, die sich nicht erhalten haben oder vielleicht nie-

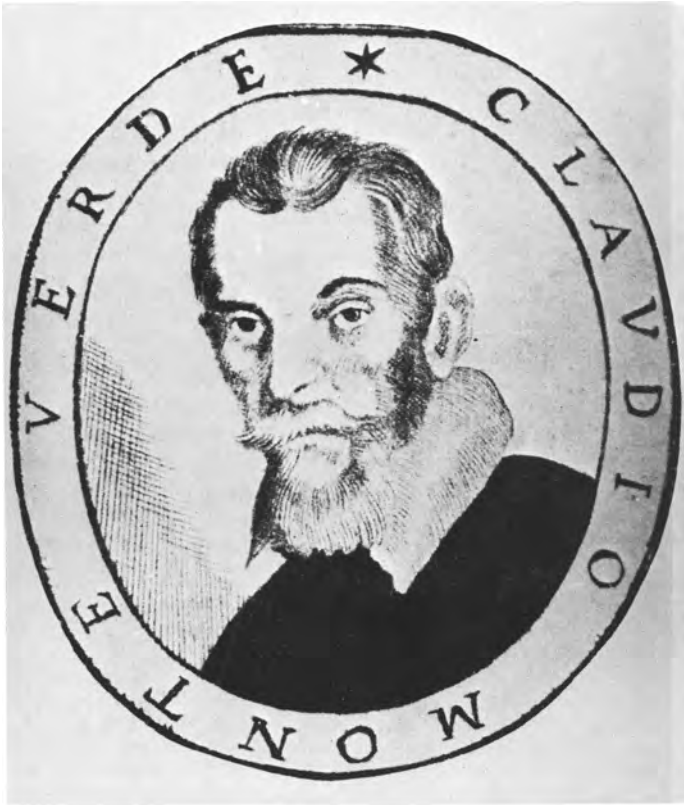
mals niedergeschrieben wurden. Die überwältigende Zahl der Briefe ist an Empfänger des Mantuaner Hofes gerichtet, nicht etwa, weil Monteverdi am häufigsten nach Mantua schrieb, sondern weil die Briefe dort am sorgfältigsten aufbewahrt wurden. Monteverdis briefliches Nachdenken über die musikalische Ausgestaltung von Theaterstücken aller Art erlaubt es uns, ihm beim Komponieren ein wenig über die Schulter zu schauen. Wirklich erklären lässt sich seine Musik dadurch nicht. Wir kennen nicht einen Brief Monteverdis an seinen Bruder Giulio Cesare, seit sich die Wege der beiden 1612 getrennt hatten, nicht einen an seinen Vater, der erst starb, als Monteverdi 50 Jahre alt war, nicht einen an seine beiden Söhne, um die er sich doch so hingebungsvoll kümmerte. Und doch erlauben Monteverdis Briefe einen Versuch, der Persönlichkeit des Komponisten ein paar Geheimnisse abzuringen – mit aller Vorsicht und der Bereitschaft, zwischen den Zeilen zu lesen. Vordergründig ging es in Monteverdis Briefen so häufig um Geld, dass man eine gewisse Raffgier mutmaßen könnte. Doch gemacht: Monteverdi war sich seines Wertes sicher bewusst, und er kannte seinen Preis; doch ist von Geld in seinen Briefen immer dann die Rede, wenn er einfordert, was ihm zusteht und verweigert wird. Fast bekommt man den Eindruck, dass es ihm mehr um Gerechtigkeit und Wertschätzung zu tun war als um das Geld selbst. Neun von zehn Mal, so schreibt Monteverdi am 10. September 1627, hätte sich in der Staatskasse kein Geld gefunden, wenn er seine Außenstände hätte abholen wollen. Diese Unzuverlässigkeit brachte ihn auch dann noch auf, als der weltliche Besitz ohnedies immer weniger wichtig wurde. Noch in seinen letzten Lebensmonaten und in einer Position, die ihm einen behaglichen Lebensabend garantierte, kämpfte er für die Anerkennung und Auszahlung einer Pension, die ihm 35 Jahre zuvor zugesagt worden war.

Ein weiteres häufiges Thema in seinen Briefen sind die zahlreichen Krankheiten, die ihn im Laufe seines Lebens befielen. War Monteverdi, ungeachtet des hohen Alters, das er erreichte,

ein Mann, der seinen eigenen Körper bezwingen musste, um seine Werke zu vollbringen? Auch hier ist Vorsicht geboten. Von Krankheiten ist in seinen Briefen immer dann die Rede, wenn er einen Kompositionsauftrag nicht annehmen, eine Reise nicht antreten kann – oder vielleicht nicht will? Migräne, Rheuma, Magenverstimmungen bis hin zu Vergiftungserscheinungen scheinen auch dort als willkommene Begründung herhalten zu müssen, wo ein klares Nein aus taktischen Gründen unangebracht erscheint.

Und schließlich fällt auf, dass Monteverdi sich sein Leben lang, ob zu Recht oder zu Unrecht, von Feinden umzingelt sah. Schon in der Widmung seiner ersten Veröffentlichung ist von bösen Zungen die Rede; in der Widmung der geistlichen Publikation von 1610, die auch die *Marienvesper* enthält, gar von Verleumdungen, die nun ein Ende haben mögen, und die Vermutung, ein Opfer von Intrigen zu sein, findet sich immer wieder in seinen Briefen. Dass solche Mutmaßungen nicht ganz aus der Luft gegriffen waren, dokumentiert eine Anzeige, die, zehn Jahre nach seinem Amtsantritt als Markuskapellmeister in Venedig, anonym bei den Prokuratoren eingereicht wurde: Monteverdi habe Hochverrat begangen und einmal öffentlich geäußert, er zöge den (kaiserlichen) Adler dem (venezianischen) Löwen vor, ein andermal aber, der spanische König möge die Herrschaft über die Serenissima bekommen. Außerdem berichtete die Anzeige in aller Ausführlichkeit von unflätigen Beschimpfungen der weltlichen und geistlichen Autoritäten aus Monteverdis Mund, sowie – *horribile dictu* – von wiederkehrenden Flüchen im Namen des Herrn und der Jungfrau Maria. Wahr oder nicht – die Anzeige wurde nicht weiter verfolgt; offenbar hielten die Prokuratoren sie für wenig vertrauenswürdig.

Ungeachtet solcher Ausfälle, die, wenn sie denn wahr wären, auf einen gewissen Jähzorn schließen lassen könnten, scheint Monteverdis hervorstechendste Charaktereigenschaft eher die Bedächtigkeit gewesen zu sein, und nichts hasste er mehr als an-



Claudio Monteverdi, Titelblatt der *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo signor Claudio Monteverde*, 1644

getrieben und unter Zeitdruck gesetzt zu werden. Klagen darüber ziehen sich wie ein roter Faden durch seine Korrespondenz. Kein Ereignis grub sich traumatischer in seine Erinnerung ein als die Hochzeitsfeierlichkeiten für den mantuanischen Thronfolger im Mai 1608, die ihn an den Rand der totalen Erschöpfung gebracht hatten. Immer wieder kam er in seinen Briefen darauf zurück, bestand darauf, für Kompositionsaufträge genügend Zeit zu be-

kommen, ließ Projekte einfach liegen, wenn er sich gedrängt fühlte. Er wisse, dass man schnell komponieren könne, aber gut und schnell zusammen sei ein Ding der Unmöglichkeit, schrieb er in einem Brief vom 1. Mai 1627.

Und der Mensch Monteverdi? Die Gefühle des jungen Ehemanns, der seine Angetraute nur wenige Tage nach der Hochzeit bei Hof zurücklassen muss, weil er seinen Dienstherrn auf einer langen Reise zu begleiten hat? Der seine Frau nach nur acht Jahren Ehe begraben muss? Der einen Haushalt mit zwei Kleinkindern organisieren muss, während er vor Arbeit kaum zum Atmen kommt? Der seinen langjährigen und wichtigsten Freund und möglicherweise auch seinen Bruder an die Pest verliert? Monteverdi verrät uns darüber nichts. Immerhin aber wissen wir, womit er sich bisweilen in seiner Freizeit beschäftigte. Eine Gruppe von Briefen an einen Mantuaner Hofbeamten erzählt uns von seinem Hang zur Alchimie und seinen Versuchen, Goldmünzen in kochendem Blei zu pulverisieren und mit Quecksilber zu experimentieren. Dieses Hobby war wohl stadtbekannt; zumindest wird Monteverdi in einem der Gedichte, die zu seinem Gedenken verfasst wurden, als »Gran Professore della Chimica« (großer Kenner der Chemie) gepriesen. So ganz scheint er dieser Materie aber dann doch nicht getraut zu haben: mit einem Augenzwinkern berichtete er am 28. März 1616, er werde jetzt ein »Ich-weiß-nicht-was« ansetzen, um daraus ein »Ich-weiß-nicht-was« herzustellen, das ein »Ich-weiß-nicht-was« erklären könne. Sarkasmus und Ironie gehörten immer wieder zu Monteverdis argumentativen Strategien.

Der Mensch Monteverdi, über den wir scheinbar so viel wissen, verbirgt sich auch in seinen Briefen freilich zumeist hinter der Fassade höfischer Konventionen, zu denen auch gehörte, Ranghöheren mit einer gewissen Subordination zu begegnen und auch Kritisches so zu formulieren, dass es wie Ehrerbietung daherkam. Monteverdi war ein Meister solcher Formulierungen, und seine Sätze wurden umso komplexer, je heikler das, was ge-

sagt werden musste, war. Es ist ein Geschenk der Archivgeschichte, dass wir wenigstens ein paar Briefe kennen, in denen Monteverdi die Maske des Hofmanns fallen lässt und Klartext schreibt – sei es aus Empörung oder sei es im Vertrauen darauf, dass diese Äußerungen bei dem Empfänger des Briefes gut aufgehoben sind.

Die Versuchung ist groß, bei einem Defizit an biografischen Informationen in der Musik nach Hinweisen auf die Person ihres Schöpfers zu suchen. Die Musikgeschichtsschreibung hat davon, nicht nur in Zusammenhang mit Monteverdi, ausgiebig Gebrauch gemacht – so als könne in Tönen nur abgebildet werden, was der Komponist selbst erfahren habe. In die Komposition des *Lamento d'Arianna* sei, so eine gängige Ansicht, die Trauer über den Tod von Monteverdis Frau Claudia wenige Monate zuvor eingeflossen. Würde man dieses Argument konsequent weiterdenken, so bedürften nicht nur die zahlreichen erotisch-frivolen Madrigale aus Monteverdis Feder einer Erklärung, sondern vor allem auch *L'incoronazione di Poppea*, seine letzte Oper, in der der 75-Jährige dem Ehebruch und den Wonnen der körperlichen Liebe huldigt. Monteverdis Musik verrät uns viel über seine kompositorischen Reflexionen, einiges über seine Weltsicht, aber wenig bis nichts über seine Wesensart. Dennoch bleibt uns Nachgeborenen nicht viel anderes, als uns über die Werke, die wir kennen und studieren können, der Person eines Komponisten zu nähern, der die Musikgeschichte verändert hat. Denn es ist ja die Musik, derentwegen wir uns für den Komponisten interessieren, eine Musik, die auch heute noch verstören und trösten, unterhalten und erschüttern kann.

Anders als die meisten seiner Zeitgenossen geriet Monteverdi nie ganz in Vergessenheit. Die Erinnerung an den Schöpfer des *Lamento d'Arianna* hielt sich, und sei es nur vom Hörensagen, über die Jahrhunderte hinweg in Schriften wie Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650), Claude-François Ménestriers *Des représentations en musique anciennes et modernes* (1681), Ste-

fano Arteagas *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783) bis hin zu den ersten Darstellungen der Musikgeschichte mit wissenschaftlichem Anspruch, wie etwa Raphael Georg Kiesewetters *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* (1834). In seinem *L'esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774), einer Kontrapunktlehre mit ausführlichen Beispielen aus Geschichte und Gegenwart, diskutierte der Bologneser Musiktheoretiker Giovanni Battista Martini einige Kompositionen Monteverdis ausführlich und veröffentlichte die Partituren zweier Madrigale und des Agnus Dei aus der *Missa In illo tempore* vollständig. Diese drei Kompositionen sollten für lange Zeit die einzigen bleiben, die in einer Ausgabe verfügbar waren. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wuchs das Interesse an Monteverdi auf wissenschaftlicher wie auf praktischer Seite. Schon 1887, im dritten Jahrgang jener *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, die als Gründungsdokument der Musikwissenschaft gilt, veröffentlichte Emil Vogel seinen 135 Seiten langen Artikel über *Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke*, der bis heute vorbildlich ist und zwar um neue Dokumentenfunde erweitert wurde, aber kaum korrigiert werden musste. Als die Musikwissenschaft sich als universitäres Fach zu etablieren begann, suchte sie zunächst nach Forschungsgegenständen jenseits der musikalischen Praxis, um als philologische Disziplin wahrgenommen und nicht mit schnöder Musikkritik oder gar mit Anleitungen zum praktischen Musizieren verwechselt zu werden. Musik vor Bach – darüber waren sich Wissenschaftler wie Praktiker einig – gehörte nicht in den Konzertsaal und war deshalb ein willkommener Gegenstand der Forschung. Editionen solcher Musik, wie sie seit den 1880er Jahren zur Verfügung gestellt wurden, dienten nicht der Aufführung, sondern dem Studium von Werken, die als unaufführbar galten.

Dennoch gab es Orte, an denen man auch an der klanglichen

Realisierung Monteverdischer Musik arbeitete. Die Versuche, Monteverdi für die musikalische Praxis wiederzugewinnen, fanden aber vor allem in akademischen Kontexten statt. Vincent d'Indy war der Erste, der Monteverdis *L'Orfeo* 1904 in der Pariser Schola Cantorum aufführte, gekürzt und bearbeitet, weil er sich nicht in der Rolle des Archäologen sehen mochte, sondern in der des Künstlers. 1910 bereitete der italienische Komponist Giacomo Orefice, dem die Operngeschichte auch ein Werk mit dem Titel *Chopin* (1901) verdankt, *L'Orfeo* für eine Aufführung in Verona mit einem Orchesterklang auf, der, den Worten Adolf Sandbergers zufolge, viel von Schumann und etwas von Wagner, aber wenig von Monteverdi wusste. 1923 nahm sich schließlich Carl Orff der Oper an und veränderte sie bis zur Unkenntlichkeit. All das veranlasste Sandberger, Professor für Musikgeschichte an der Universität München, 1927 Monteverdis *L'Orfeo* im Faksimile zu veröffentlichen, um dem Werk seine Identität und seine Würde zurückzugeben.

Einen großen Schritt für die Wissenschaft wie für die musikalische Praxis bedeutete die Gesamtausgabe der Werke Monteverdis, die der italienische Komponist Gian Francesco Malipiero in den 1920er Jahren in Angriff nahm. Nach einem frühen Privatdruck des I. Madrigalbuches wurden die sechzehn Bände der Ausgabe zwischen 1926 und 1942 bei der Universal-Edition in Wien gedruckt, wo auch noch ein letzter Band 1968 erschien. Die Monteverdi-Renaissance wäre ohne diese Ausgabe nicht möglich gewesen. Und sie beflügelte auch die frühen Tonaufnahmen Monteverdischer Werke. Nadja Boulanger, Komponistin, Pianistin, Musikpädagogin, Dirigentin und die erste Frau, die 1938 das Boston Symphony Orchestra dirigierte, eine musikalische Institution, in deren Pariser Salon alles verkehrte, was in der musikalischen Welt Rang und Namen hatte, entdeckte in dieser Gesamtausgabe ihre Liebe zu Monteverdi und bemühte sich, zahlreiche Madrigale aufzuführen und sogar mitschneiden zu lassen. Die Tonaufnahmen sind aufregende Dokumente aus der Frühzeit

einer Interpretationsgeschichte, die von Historischer Aufführungspraxis wenig weiß und dennoch einen Ton trifft, der auch heute noch die Faszination von den Besonderheiten Monteverdischer Musik zu vermitteln vermag. Gleiches gilt für die vermutlich erste Einspielung des *Orfeo* 1939 mit Enrico de Franceschi in der Titelrolle. 1955 dann wagte sich August Wenzinger mit der neugegründeten Capella Coloniensis an eine Einspielung des *Orfeo* in historischer Spielweise; die Titelrolle sang Helmut Krebs, der bekannteste aller Evangelisten in Bachs Passionen; in der Rolle eines Hirten war ein junger, unbekannter Tenor namens Fritz Wunderlich zu hören. Mit Wenzingers *Orfeo* war der Grundstein für jene neue Beschäftigung mit Monteverdis Musik nach historischen Kriterien gelegt, die dann, nach dem 400. Geburtstag des Komponisten, zur Wiederentdeckung all seiner Musik und zu dem Monteverdi-Boom auf den Opernbühnen der Welt, in den Kirchen aller Konfessionen und in den Konzertsälen führte, der aus einem vergessenen Komponisten eine Stütze des aktuellen Musiklebens machte.

Ein Wort noch zum Schluss. Erzählte Musik ist wie erzähltes Mittagessen – dieses bekannte Diktum Franz Grillparzers galt und gilt für jeden, der sich bemüht, Musik ohne Notenbeispiele, ohne Klangbeispiele durch schieres Beschreiben lebendig zu machen. Auch dieses Buch muss auf Klangbeispiele und auf Notenbeispiele verzichten. Vor fünfzig Jahren, als die Monteverdi-Renaissance begann, lag zwar das Werk des Komponisten in einer Gesamtausgabe der Noten vor, zu hören war freilich wenig. Inzwischen sind Einspielungen von Monteverdis Hauptwerken wie etwa der Opern oder der *Marienvesper* Legion, und in den Gesamteinspielungen der Madrigalbücher und der *Selva morale e spirituale* ist jedes einzelne Stück verfügbar. Und bei aller Skepsis gegenüber Segen und Fluch des Internets: Wir sind heute in der komfortablen Lage, die Ebene der Notenbeispiele und vor allem die der Klangbeispiele auslagern zu können. Heute lassen sich Monteverdi-Noten in den Originaldrucken wie auch in Editionen

in den einschlägigen Notenportalen wie Petrucci/IMSLP oder ChoralWiki/CPDL jederzeit abrufen, und auf YouTube ist nahezu alles, was Monteverdi je vertont hat, in professionellen und manchmal auch weniger professionellen, dafür umso entwaffnenderen Aufnahmen hochgeladen. Es gibt sogar didaktisch begabte Musikliebhaber, die eine Einspielung gemeinsam mit den Noten und einer eigenen musikalischen Analyse ins Netz stellen. Wer sich also näher über die erzählte und hier notwendigerweise nur rudimentär besprochene Musik Monteverdis informieren möchte, wer die Werke hören möchte, über die er gerade etwas gelesen hat, kann dies ohne Zeitverlust am Computer tun, oder eine der vielen wunderbaren Aufnahmen anhören, die die Plattenindustrie bereithält.

Cremona



Stadtansicht von Cremona, aus: *Thesaurus philopoliticus*
von Daniel Meisner und Eberhard Kiesner, Frankfurt a. M. 1624–26

Als Thomas Coryat, Schriftsteller und Gesellschafter im Hofstaat des britischen Thronfolgers Henry Frederick Stuart, im Jahre 1608 fünf Monate lang durch Europa, von London über Mailand nach Venedig, über Verona und Brixen nach Deutschland und zurück nach England, reiste, führte ihn sein Weg in Italien die Adda entlang auch nach Cremona. Es war Mitte Juni, die Sonne brannte, und die Luft an den Ufern des Flusses, der in der Nähe von Cremona in den Po mündet, war feucht und drückend. Coryat, der seine Erlebnisse 1611 als Reisebericht unter dem Titel *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels* veröffentlichte, fand zwei Dinge, die er zuvor noch nie gesehen hatte, unter diesen Umständen besonders erwähnenswert: Das eine waren Fächer aus Papier, mit denen man sich in der Hitze des Tages ein wenig Abkühlung zufächeln konnte, und das andere ein ausgefallenes Gerät namens »umbrella« (»kleiner Schatten«) aus einem hölzernen Gestänge und ledernen Segmenten, das man zusammenklappen und wie einen Baldachin über sich aufspannen konnte, um, besonders zu Pferde, vor der Sonne geschützt zu sein. Coryat, der das Wort »umbrella« in die englische Sprache einführte, konnte nicht ahnen, dass dieses praktische Utensil aus der Umgebung von Cremona einst zu einem Markenzeichen britischer Lebensart werden sollte. Cremona selbst fand Coryat sehr schön und elegant; er bewunderte die Zitadelle, die reichen Patrizierhäuser und den hohen Turm der Kathedrale. Er besuchte eine öffentliche Sitzung des Magistrats und aß gebratene, wundervoll gewürzte Frösche. Als er Cremona bald darauf Richtung Mantua verließ, staunte er über die schier endlosen und sechs Wochen vor der Zeit in seiner Heimat bereits erntereifen Weizenfelder, die seinen Weg säumten.

Cremona fedelissima città

Im Konzert der oberitalienischen Städte spielte Cremona eher eine untergeordnete Rolle. Am linken Ufer des Po gelegen, gehörte die Stadt zum Herzogtum Mailand und war auf Gedeih und Verderb dem politischen Schicksal ausgeliefert, das aus dem Herzogtum im 16. Jahrhundert einen Spielball zwischen den Habsburgern und der französischen Krone machte. Schon im Mittelalter war die Lombardei mit ihrem flachen Land in der Poebene auf dem Weg zwischen Deutschland oder Frankreich und dem Kirchenstaat immer wieder Schauplatz verheerender Schlachten gewesen. Das hatte schon der deutsche Kaiser Friedrich Barbarossa 1176 in der Niederlage bei Legnano nordwestlich von Mailand schmerzlich erfahren müssen. Um das Herzogtum Mailand, dessen Herrscher aus der Familie Sforza gern einmal die politischen Seiten wechselten, stritten sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Frankreich und die Habsburger mit wechselndem Erfolg: Mal siegte der französische König Franz I. in der Schlacht von Marignano 1515, mal Kaiser Karl V. zehn Jahre später in der Schlacht von Pavia. Der Tod des letzten Sforza 1535 ließ die Begehrlichkeiten auf beiden Seiten wieder aufflammen. Auch diesmal siegte Karl V. und setzte seinen Sohn Philipp als Herzog von Mailand ein. Als der Kaiser 1555 abdankte und sein Erbe zwischen Philipp und seinem Bruder Ferdinand aufteilte, erhielt Ersterer neben der spanischen Krone auch das Herzogtum Mailand, das fortan für 150 Jahre in spanischer Hand blieb. Um ihre Herrschaft zu festigen, hielten sich Karl V. wie auch Philipp II. mehrfach in der Lombardei auf, übergaben die Regierungsgeschäfte jedoch an einen Statthalter, zumeist spanischer Herkunft. Sie bauten Mailand zu einer Militärbastion aus und bemühten sich, die Inquisition nach spanischem Vorbild zu intensivieren, wenn auch mit geringem Erfolg, weil die Mailänder dagegen rebellierten.

Von allen diesen Wechselfällen blieb Cremona nicht unberührt. Zwar geriet die Stadt selbst eher selten unter den Beschuss

der fremden Heere. Aber sie musste immer wieder Kontingente von Soldaten stellen, Einquartierungen zulassen und vor allem hohe Abgaben für die Ausrüstung der Heere zahlen. Das Umland von Cremona, das hatte schon Coryat bemerkt, war die Kornkammer der Lombardei und deshalb für die Verpflegung der Soldaten immens wichtig. Große Ereignisse wie die Hochzeit Philipps II. von Spanien mit Maria von Portugal im fernen Salamanca wurden auch in Cremona gefeiert; und wenn der Kaiser selbst die Stadt mit seiner Gegenwart beehrte, und sei es nur für einen Tag auf der Durchreise, war nichts zu teuer und zu aufwendig, dem Herrscher Ehre zu erweisen. *Cremona fedelissima città* (**Cremona allertreueste Stadt**) betitelte Antonio Campi sein 1585 publiziertes Buch über Geschichte und Gegenwart seiner Heimatstadt; da war Monteverdi 18 Jahre alt.

Der Frieden von Cateau-Cambrésis 1559, anlässlich dessen der französische König, nunmehr Franz' I. Sohn Heinrich II., definitiv auf Gebietsansprüche in Italien verzichtete, bedeutete ein Aufatmen für die geschundene Lombardei. Nicht dass die Herrschaft der Spanier leichter zu ertragen gewesen wäre als die der Franzosen – aber zumindest versprach dieser Friedensschluss ein Ende der Unsicherheit, wann der nächste Kampf um Mailand ausbrechen würde. Zu dieser politischen Konsolidierung gesellte sich ein lokales Ereignis, das für das Cremoneser Kulturleben entscheidend wichtig werden sollte. 1560 wurde mit Nicolò Sfrondati ein Mann zum Bischof von Cremona ernannt, der der Stadt neue Impulse geben und eine kulturelle Blütezeit heraufbeschwören sollte, die bis zu seiner Wahl zum Papst als Gregor XIV. im Jahre 1590 andauern sollte. Sfrondati entstammte einem alten Cremoneser Patriziergeschlecht und war mütterlicherseits mit der Mailänder Familie Visconti verwandt. Unter seiner Herrschaft blühte das Musikleben Cremonas auf; er förderte Marc'Antonio Ingegneri und machte ihn zum Kapellmeister der Kathedrale. Er unterstützte die Gründung einer Akademie mit dem Namen *Accademia degli Animosi*, in der sich Patrizier und Intellektuelle der