

## Das Lamento d'Olimpia "Voglio voglio morir" - eine Komposition Claudio Monteverdis?

Marianne Danckwardt

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Danckwardt, Marianne. 1984. "Das Lamento d'Olimpia 'Voglio voglio morir' - eine Komposition Claudio Monteverdis?" *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (3): 149–75.  
<https://doi.org/10.2307/930803>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

**Deutsches Urheberrecht**

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



# Das Lamento d'Olimpia „Voglio voglio morir“ – eine Komposition Claudio Monteverdis?

von

MARIANNE DANCKWARDT

In einer heute in der Londoner British Library unter der Signatur Add. 30491 aufbewahrten Handschrift aus dem Besitz Luigi Rossis finden sich einige von Rossi selbst eingefügte Monodien: neben einigen anonymen Stücken, einer Arie Jacobo Peris und dem Lamento d'Arianna Claudio Monteverdis ein Lamento *Voglio voglio morir*, das in der Handschrift Monteverdi zugeschrieben ist<sup>1</sup>. Wolfgang Osthoff ist der Meinung, daß man an der Autorschaft Monteverdis nicht zweifeln darf, „prestando fede all'attribuzione da parte di Luigi Rossi e soprattutto considerando l'atteggiamento caratteristico della musica stessa“<sup>2</sup>. Außerdem sieht Osthoff die Zuschreibung durch textliche und musikalische Ähnlichkeiten mit dem Lamento d'Arianna und durch Briefstellen, die aussagen, daß Monteverdi außer den uns bekannten noch weitere Lamenti geplant und teils auch komponiert haben dürfte, gestützt<sup>3</sup>.

Ich möchte im folgenden vier Gesichtspunkte anführen, die es mir unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß das Stück *Voglio voglio morir* eine Komposition Claudio Monteverdis ist.

## I

Zweifel an der Autorschaft Monteverdis entstehen zunächst einmal, weil das Lamento d'Olimpia kompositorisch geringere Qualität besitzt als das Lamento

<sup>1</sup> Siehe W. Osthoff, *Claudio Monteverdi: 12 composizioni vocali profane e sacre (inedite)*, Milano 1958, Einleitung Nr. 3. Das Lamento ist ediert auf S. 10 ff.

<sup>2</sup> Siehe *12 composizioni*, a.a.O., Einleitung Nr. 3. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London/Washington/Hong Kong 1980, Bd. XII, S. 531 behält diese Zuschreibung ebenso bei wie Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, S. 172 f. Nur L. Bianconi, *Il Seicento* (= Storia della Musica a cura della Società italiana di Musicologia IV), Turin 1982, S. 211 zweifelt die Zuschreibung an, ohne jedoch näher auf das Lamento einzugehen.

<sup>3</sup> Siehe *12 composizioni*, a.a.O., Einleitung Nr. 3.

d'Arianna. Dieser Qualitätsunterschied<sup>4</sup> zeigt sich sowohl an der Faktur der Gesangsstimme als auch an der des Generalbasses.

Im Lamento d'Arianna<sup>5</sup> ist die Gesangsstimme von der Tonhöhe her sehr beweglich, so daß sie den jeweiligen Affekt der Sprechenden genauestens wiederzugeben vermag. Sie verwendet sangbare Sprünge für zentrale Wörter (z. B. S. 161/3 „dura“, „gran“), unsangbare Sprünge für klagende Ausrufe (162/3 „o Dio“, 163/1/3 „oimè“), zielstrebige Gänge für zusammengehörigen, in einem Atemzug gesprochenen Text (162/4/1 „che mio ti vo' dir“) und rezitierende Tonwiederholungen für nachdrückliche Aufzählungen (z. B. 164/3/2, 164/5/1) oder für hastigeres Sprechen (z. B. 162/3/3, 162/4/1–2). Die Hochtöne dienen, indem sie aufeinander bezogen werden, häufig sowohl der Steigerung als auch der Zusammenfassung größerer Textabschnitte. Eine aufsteigende Linie der Spitzentöne verbindet z. B. sowohl die Eröffnungszeile (161/1 Fortsetzung des Anfangs a' b' in der chromatischen Linie h' c''<sup>6</sup> cis' d') als auch die letzte der Gegenüberstellungen „tu“ – „io“ (164/1/1–3 a' b' h' c' d'). Der Rhythmus der Gesangsstimme erwächst aus sinngliederndem und affektgeladenem Sprechen; trotzdem sind die Verse als Einheit gefaßt.

Im Lamento d'Olimpia werden, ohne daß inhaltliche oder affektive Ursachen dafür gefunden werden können, insbesondere in der zweiten Hälfte des ersten Teils (11/3/3–12/1, 12/2/2–12/5, 13/3/3–13/5) und der ersten Hälfte der beiden anderen Teile ausgedehnte Textstellen auf Tonrepetitionen gesprochen. Das Ausweichen zur Untersekund vor der letzten betonten Silbe eines Textabschnitts bestätigt nur den jeweiligen Rezitationston. Sind immerhin einige dieser Partien so angelegt, daß die Sprechhöhe sich steigert (11/3/3–5/1 c' d' und kurzes e', 12/3/1–12/4 c' d' e'), so treten im allgemeinen in diesem Stück die Hochtöne nicht zueinander in Beziehung, bleiben sogar gelegentlich über längere Strecken konstant (10/4/1–11/1/3 d'). Rhythmisch verschmelzen in der Gesangsstimme oft einzelne Sinnglieder mit der Umgebung (z. B. 10/4/2–3 „non poss'io dirti + Bireno mio“, 10/4/3–11/1/1 „se per non esser mio + le vele sciogli“, 11/2/1–2 „troppo guerra crudel + mi fanno al core“); trotz inhaltli-

<sup>4</sup> Die verwandten Partien bespreche ich an späterer Stelle (s. Abschnitt II).

<sup>5</sup> Veröffentlicht auf S. 443 ff. bei E. Vogel, *Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke*, VFMw III, 1887, S. 315–450 (nach der Handschrift Florenz) und hg. von G. F. Malipiero, Gesamtausgabe, Asolo 1926–1942 (im folgenden abgekürzt GA), Bd. 11, S. 161 ff. (nach dem Druck von Venedig 1623). Ich zitiere im folgenden Seite/System/ durch Strich abgeteilten Abschnitt (oft identisch mit Takt) nach der GA, gebe jedoch die Notenbeispiele nach der zuverlässigeren Edition von Vogel (Bei unmittelbarer Gegenüberstellung von zwei Notenbeispielen ist stets das zweite der Beispiele dem Monteverdischen Lamento d'Arianna entnommen). – Eine Besprechung der Komposition, insbesondere unter Gesichtspunkten der Tonartencharakteristik, findet sich bei U. Michels, *Das „Lamento d'Arianna“ von Claudio Monteverdi*, Analysen (= Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht; AfMw, Beiheft XXIII), Wiesbaden 1984.

<sup>6</sup> Das c' nur in der Handschrift Florenz.

cher oder syntaktischer Zäsuren werden auch mehrere Verse zusammengezogen (z. B. 10/4/3, 11/2/2, 12/1).

Erwähnenswert ist die unterschiedliche Behandlung von Chromatik in der Gesangsstimme der beiden Stücke<sup>7</sup>. Im Lamento d'Arianna ist, wie auch sonst bei Monteverdi, Chromatik nur sparsam eingesetzt, und nur einmal kommt sie als punktuell textausdeutendes Element vor (166/1/3 „misera“). Meist steht sie mit der textlichen und musikalischen Gliederung in engem Zusammenhang. In 161/1/4–5 (nur in der Handschrift Florenz) stellt der chromatische Gang der Gesangsstimme das Gegengewicht zum Baßgang dar und grenzt die Worte „lasciatemi“ gegen das auf f' e' d' zusammenfallende „morire“ ab. In 165/2/1–3 faßt der chromatische Quartgang die beiden voneinander abgesetzten Partizipien „invan piangendo/invan gridando aita“ zu einer Verseinheit zusammen. Der Chromatik im Lamento d'Olimpia hingegen fehlt gliedernde Kraft. Sofern sie nicht – im Sinne des späteren „passus duriusculus“ – als Symbol des Textinhalts erscheint (11/2/1 „ahi“, 17/1/2–3 „ohimè“), hat sie eher beiläufigen Charakter (12/3/1).

Der Baß des Arianna-Lamentos ist rhythmisch eigenständig und variabel und kann dadurch mit dem Gesang auf unterschiedliche Weise in Kontakt treten (Mitgehen des Basses z. B. in 161/2/4, Auffüllen der gehaltenen Töne der Gesangsstimme z. B. in 161/3/3, auffälliger Gegenrhythmus z. B. in 162/1/3–4 und 163/3/2–3). Sowohl die Sinn- als auch die Vergliederung der Sprache wird durch ein Nebeneinanderstellen von Baßabschnitten verschiedener Bewegungsrichtungen – Stütznoten, Pendelbewegungen, Gänge oder zusammenfassende Kadenz – mitvollzogen; großflächig gesehen werden einleuchtende tonale Beziehungen hergestellt. Am stärksten ausgeprägt ist solches Gliedern und In-Beziehung-Setzen in den ersten drei Teilen:

	<i>Text</i>	<i>Baßverlauf</i>
I. S. 161/1/1–2/1 und S. 161/3/4–4/1	Bitte um den Tod = 1 Vers	Pendeln A G A
S. 161/1/4–2/1 und S. 161/4/2–5	nachdrückliche Wiederholung dieser Bitte = 1 Vers	zielstrebigter Gang A–D und abschließende Kadenz
S. 161/2/2–3 und S. 161/2/4–5	Anrede der Mitmenschen + Nebensatz („che mi confortate“) = 1 Vers	öffnender Baßabstieg d B A + Stütztöne
S. 161/3/1–2	adverbiale Bestimmung des Nebensatzes („in così dura sorte“) = 1 Vers	Gang
S. 161/3/2–4	weitere adverbiale Bestimmung = 1 Vers	kadenziell zur Dominante von A führend, dadurch die Wiederholung der Anfangszeile erzwingend

<sup>7</sup> Im Lamento d'Olimpia wird Chromatik auch – im Gegensatz zum Lamento d'Arianna – im Baß verwendet: 11/1/3, 12/2/1, 15/3/2–4/3. Zur letzten der genannten Stellen s. S.174, Anm. 69.

II. S. 162/1/1–3	Anrufen von Theseus = 1 Vers	Pendeln d cis d
S. 162/1/3–2/1	„si che mio ti vo' dir . .“ = 1 Vers	Quintschritte und abschließender Gang c B A
S. 162/2/1–3	„benchè t'involi . .“ = 1 Vers	Pendeln A Gis A, abschließende Ka- denz nach d
S. 162/2/3–3/1	Anrufen von Theseus = 1½ Verse	Pendeln wie S. 162/1/1–3
S. 162/3/2–4/1	Bitte um Umkehr = 1½ Verse	Stützklänge
S. 162/4/2–5/2	Vortragen der Gründe für diese Bitte = 4 Verse	in Vers 1,3 und 4 Pendeln zwischen e (d) cis (d) e, das letzte Mal mit angehängter Kadenz nach A
S. 162/5/3–163/1/1	Anrufen von Theseus = 1 Vers	Pendeln wie S. 162/1/1–3
S. 163/1/2–2/2	Hinweis auf das eigene Be- trübtsein = 3 Verse	Umkreisen von d (mit Obersekund im 1. Vers, Untersekund im 2. Vers); am Ende des 2. Verses auf- fälliger Kadenzsprung nach G;
S. 163/2/2–3/1	Hoffnung auf Rückkehr = 2 Verse	3. Vers über beibehaltenem Ton G Festigen des G-Bereichs durch den Dreiklang G H d (1. Vers) und Ka- denzsprung d G (2. Vers); Abschluß des 3. Verses durch unerwartete energische Kadenz nach d
S. 163/3/2–164/1/3 <sup>8</sup>	dreimalige Gegenüberstel- lung von Theseus' Glück = je 1½ Verse und Ariannas Unglück = ½ oder 1½ Verse	Gegenüberstellung von Stützkän- gen (erstmal auffälliges c am Be- ginn, anschließend Kadenz nach G) und Gängen (Offenbleiben auf e oder d bzw. zuletzt Kadenz nach d)
III. S. 164/2/1–3/2	Vorwürfe = 4 Verse	Halteton d; vor Abschluß des 2. und 4. Verses ein G eingeschoben
S. 164/3/2–5/1	drei gereimte anklagende Fragen = 4 Verse	Halteton d, vor dem Ende jeder Frage zu e auspendelnd
S. 164/5/1–3	Hinweis auf das Verlassen- sein und auf die Bedrohung durch wilde Tiere = 2 Verse	über cis wird e (als Dominante) er- reicht; 2. Vers über Halteton
S. 165/1/1	Anrufen von Theseus = 1 Vers	Gang, zur Dominante von d führend
S. 165/1/1–2	weitere anklagende Frage = 1 Vers	unerwartetes F (nach dem c aus 163/3/2 ff. also eine weitere Quint abwärts <sup>9</sup> ); Gang nach d
S. 165/2/1–4	Objekt der Frage mit Attri- buten = 2 Verse	Stützklänge unter der Chromatik des Gesangs; 2. Vers abschließende Kadenz nach G
S. 165/2/4–3/2	Relativsatz = 1 Vers	nach dem Ansteuern der Dominante A Gang und abschließende Kadenz nach d

<sup>8</sup> Diese Stelle wird ausführlich behandelt bei P. Epstein, *Dichtung und Musik in Monte-  
verdis „Lamento d'Arianna“*, ZfMw X, 1927/28, S. 216–222.

<sup>9</sup> S. 166/1/1–2 erfolgt dann die nächste Erweiterung um eine Quint: f B. Vgl. dazu S. 154.

Die einzelnen Teile haben folgende tonale Funktion:

- I. Zentrum d, nur einmal scheinbar nach A kadenzierend
- II. Zentrum d; in 162/5/2 erstmals der Zielton A erreicht; ab 163/2/1 Konfrontation eines neuen Zieltones, G, mit dem ursprünglichen Zentralton d
- III. d ist weiterhin Zentrum, wird aber durch vermeintliches Anzielen von A und Ankadenzieren von G stärker in Frage gestellt.
- Im IV. Teil erfolgt dann – parallel zum Außer-sich-Geraten von Arianna – die völlige Lösung vom d-Bereich. Erst durch das Anrufen von Theseus in 166/2/2–4 wird d wieder zum Zentrum.

Im Lamento d'Olimpia ist der Baß rhythmisch indifferent; Wechselwirkungen zum Gesang sind daher kaum möglich. Eine textbezogene Baßformung wie im Lamento d'Arianna findet sich nur während der ersten fünf Textzeilen: Zeile 1 und 5 sind aus einem Pendeln (d) cis d und einer Kadenz nach d zusammengesetzt, Zeile 2 besteht aus einem Pendeln A d A, Zeile 4 aus einem Gang H c B A. Die nächsten vier Textzeilen sind durch sehr lange, mehrere Verse und Sinnabschnitte verbindende, also die Sprachgliederung nicht nachvollziehende Haltetöne gestützt; das Verlassen dieser Haltetöne (10/4/2 und 11/1/2) ist nicht sprachlich bedingt, sondern erfolgt eher zufällig. Die Bitte Olimpias um Rückkehr Birenos (11/1/3–2/1) wird ebenso wie die Textzeilen „troppo guerra crudel mi fanno al core/tema sdegno stupor. . .“ (11/2/1–3/1) von einem Gang des Basses begleitet, der aber wiederum nicht auf die Sprachstruktur Bezug nimmt. So wird etwa die durch Versgliederung und sprachliche Gestaltung bedingte Einheit von „tema sdegno stupor, doglia et amore“ überhaupt nicht berücksichtigt. Ab 11/3/3 stagniert die ContinuoBegleitung erneut auf langen, mehrere Verse umfassenden Klangflächen, zunächst auf f (bis 12/3/1) – unterbrochen nur von einigen zusammen mit der Sprache gliedernden Abwärtsgängen zum d in 11/5/1, 12/1/1, 12/3/1 und einer unruhigeren Bewegung in 12/1–2/2 –, später auf d (12/3/2–4), auf e (12/5/1–2) und schließlich auf A (13/4/2–5/1). Auch der zwischen a, e und h pendelnde Baß aus 13/1/2–2/3 läßt keine auf den Text bezogene Gruppierung erkennen, und in 13/3/3–4/1 sind Verszäsuren zwar durch einen Klangwechsel, aber nicht durch einen Wechsel der Baßhaltung gekennzeichnet. Mit Ausnahme von 15/1–3/1, wo durch das zweimalige Setzen von d a b a im Baß je zwei sprachlich zusammengehörige Verse zusammengefaßt werden, weisen auch der zweite und dritte Teil des Lamentos keine haltungsmäßig gegeneinander abgesetzten, auf Spracheinheiten bezogenen Baßabschnitte auf. Wichtige Textzäsuren werden nur selten klanglich mitvollzogen: Außer den Kadenzen des fünfzeiligen Einleitungsteiles und den die drei Teile abschließenden Kadenzen finden sich nur noch fünf vollständige Kadenzen<sup>10</sup>. Tonal schreitet der erste

<sup>10</sup> Monteverdi hingegen bringt bei etwa gleicher Länge des Stückes außer den Kadenzen am Ende der ersten und fünften Textzeile und am Ende der einzelnen Teile noch acht weitere Kadenzen, die mit wichtigen Textzäsuren in Verbindung stehen.

Teil des Lamentos eine große Anzahl von Zentraltönen ab (d–g–A–f–d–A–f–d, von denen allerdings nur d und A durch Kadenzen gefestigt werden). Der zweite Teil ist zu Beginn und auf S. 15 auf d zentriert, weicht aber dazwischen zu längerem G (14/2) und a (14/3) aus. Die anfängliche Zentrierung des letzten Teiles auf c könnte Olimpias Rachegedanken auffällig vom übrigen Text abheben, wenn nicht der C-Klang schon in 14/4/2–5/1 als markanter Anfangsklang gesetzt worden wäre. Auch das Ausweichen nach f und B in 17/1/2 (s. dazu S. 152, Anm. 9) verliert seine Prägnanz durch das Vorkommen der gleichen Wendung bereits in 13/3/3 und 14/5/2.

## II

Das Lamento d'Olimpia hat – wie bereits erwähnt – eine Reihe von textlichen und musikalischen Gemeinsamkeiten mit dem Lamento d'Arianna<sup>11</sup>. Sie sind allerdings der Art, daß man das Lamento d'Olimpia stellenweise geradezu als ein Plagiat der berühmten Arianna-Komposition Monteverdis bezeichnen muß<sup>12</sup>. Eine ähnliche Beziehung zwischen zwei Stücken findet sich im gesamten übrigen Werk Monteverdis nicht, was darauf schließen läßt, daß mit dem Lamento d'Olimpia ein fremder Komponist Monteverdis Lamento nachzuahmen versucht hat.

Die inhaltlichen Übereinstimmungen der beiden Texte sind auffallend groß; sowohl dem Verfasser des Arianna-Lamentos, Ottavio Rinuccini, als auch dem des Olimpia-Lamentos dürfte die Olimpiaklage aus Ariosts *Orlando furioso* (10/27–33)<sup>13</sup> als inhaltliches Vorbild gedient haben<sup>14</sup>. Doch reichen die textlichen Gemeinsamkeiten über das Inhaltliche hinaus. So ist die Intensität der Gefühle – etwa das krasse Nebeneinander von Rachewünschen und Reue, das dem Text

<sup>11</sup> Siehe dazu auch S. 262 ff. bei W. Osthoff, *Monteverdi-Funde*, AfMw XIV, 1957, S. 253–280. Kurz erwähnt wird die Ähnlichkeit der beiden Stücke bei Leopold, a.a.O., S. 172 f. und Bianconi, a.a.O., S. 211.

<sup>12</sup> Selbstverständlich verwende ich den Begriff „Plagiat“ nicht im urheber- und strafrechtlichen Sinne. Die damalige Zeit war sowohl in der Dichtung (man denke nur an die Madrigaldichtung des 16. Jhs.) als auch in der Musik für diesen heute vorrangigen Aspekt unempfindlich. Das Ausgehen von fremdem Material war für den Musiker früherer Zeiten stets legitim und zudem oft äußerst fruchtbar (s. z. B. Cantus-firmus-Kompositionen, früheste Motetten, Parodiemessen, Intavolierungen, Konzertbearbeitungen von Bach, Variationen über fremde Themen, Transkriptionen von Liszt, Pulcinella-Suite von Strawinsky). – W. Osthoff, *12 composizioni*, a.a.O., Einleitung Nr. 3 benutzt den Begriff „plagio“ im Hinblick auf den Text des Lamento d'Olimpia.

<sup>13</sup> 1567 von Stefano Rossetto als Madrigal vertont.

<sup>14</sup> Zur Herkunft des Arianna-Textes s. auch L. Bianconi, a.a.O., S. 216 f. und Michels, a.a.O. Rinuccinis Text basiert außerdem möglicherweise inhaltlich auf der Klage Ariannas, um Bacchus aus Ovids *Fasti* (III/471–506).

Ariosts fremd ist – beiden Klagegesängen gemeinsam. Die ersten sieben Zeilen des Lamento d'Olimpia sind in Verslänge, Reimanordnung, formaler Anordnung und Wortsetzung dem Arianna-Text nachgebildet<sup>15</sup>:

*Lamento d'Arianna*

Lasciatemi morire!  
E chi volete voi che mi conforte  
in così dura sorte,  
in così gran martire?  
Lasciatemi morire.  
O Teseo, o Teseo mio,  
sì, che mio ti vo'dir, che mio pur sei

*Lamento d'Olimpia*

Voglio voglio morire  
Van'è'l conforto tuo van'ogni aita  
il martir con la vita  
vedrai così finire  
Voglio voglio morire.  
O Bireno o Bireno  
Ahi non poss'io dirti Bireno mio

Andere Stellen folgen dem Vorbild in der Wortwahl oder im Reihen von Aufzählungen:

- |                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 9 Volgiti, Teseo mio                                                                                                                                                                                        | 10 torna torna o Bireno                                                                                                                          |
| 14 cibo di fere dispietate e crude                                                                                                                                                                          | 17 ove habbian l'empie fere a divorarmi                                                                                                          |
| 14 cibo di fere dispietate e crude                                                                                                                                                                          | 62 Perchè sia cibo alfin d'orride fere                                                                                                           |
| 17 se tu sapessi                                                                                                                                                                                            | 29 o se vedessi                                                                                                                                  |
| 30 Dove, dov'è la fede<br>che tanto mi giuravi?<br>Così nell'alta sede<br>tu mi ripon degl'avi?<br>Son queste le corone<br>onde m'adorni il crine?<br>Questi gli scettri sono,<br>queste le gemme e gl'ori? | 53 così Bireno mio<br>così tu mi riponi<br>nella mia Reggia ò Dio<br>così tu m'incoroni degl'Avi miei<br>nell'onorata sede<br>ò fede ò pura fede |
| 47 O nembi, o turbi, o venti,<br>sommergetelo voi dentr'a quell'onde!                                                                                                                                       | 66 e tu del vasto e procelloso Regno<br>superbo domator che no'l sommergi<br>Eolo che non commovi i venti alteri                                 |
| 56 non son quell'io che i fèri detti sciolse;<br>parlò l'affanno mio, parlò il dolore,<br>parlò la lingua, sì, ma non già il cuore.                                                                         | 78 perch'altro il cor altro la lingua suona.                                                                                                     |

Da Monteverdi im allgemeinen für seine Kompositionen nur qualitativ hochstehende Texte verwendet und Plagiate meidet – eine Ausnahme ist der Pianto

<sup>15</sup> Erwähnen möchte ich, daß schon zwei Kompositionen des 16. Jhs. mit der ersten Textzeile des Arianna-Lamentos eröffnet werden: ein Madrigal von Prè Maria Riccio 1544 (wiedergegeben bei Antonfrancesco Doni, *Dialogo della Musica*, Venedig 1544, hg. von G. F. Malipiero, = Collana di musiche veneziane inedite e rare VII, Vienna/Londra/Milano 1965, S. 25 ff.) und ein Madrigal von Pietro Vinci 1571 (veröffentlicht bei F. Mompellio, *Pietro Vinci. Madrigalista siciliano*, Milano 1937, S. 125 ff.). Ein dreistimmiges Stück aus den *Madrigali... per cantare, et sonare A uno e doi, e tre Soprani...* von Luzzasco Luzzaschi 1602 (s. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton/New Jersey 1971, Bd. II, Faks. vor S. 709) beginnt: „Occhi del pianto mio cagione e del mio duro empio martire. *Lasciatemi vi prego homai morire*“. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Textzeile um einen in der Madrigaldichtung häufigen Topos.



della Madonna<sup>16</sup>, der aber nachträglich dem Lamento d'Arianna eingepaßt wurde und vielleicht als später Nachfolger der geistlichen Umtextierungen Monteverdischer Madrigale durch Aquilino Coppini und andere zu sehen ist<sup>17</sup> –, kann man vermuten, daß er einen Text wie „Voglio voglio morir“ als Kompositionsgrundlage nicht geschätzt hätte.

Betrachten wir nun die musikalischen Gemeinsamkeiten beider Lamenti. Wiederum ist es der Anfang, der die größte Ähnlichkeit aufweist. Die Schlüsse der Rahmenzeilen 1 und 5 aus dem Olimpia-Lamento sind der berühmten Anfangszeile



des Arianna-Lamentos engstens nachempfunden:



greift mit seinem melodischen Ausholen zum b' und dem Sprung ins f'e' über G A des Basses auf den Anfang:



mit dem Spitzenton d'' und der Schlußwendung f' e' d' über G A d auf den Schluß dieser Zeile zurück. Aber auch der große Sprung in die Terz des Zielakkordes

<sup>16</sup> GA 15, S. 757 ff.

<sup>17</sup> Siehe auch Leopold, a.a.O., S. 207 ff. Vogel, S. 403 sieht in der Wiederaufführung der Oper *Arianna* im Winter 1639/40 in Venedig den Anlaß für diese geistliche Kontrafaktur. – Bianconi, a.a.O., S. 210 erwähnt außerdem zwei italienischsprachige, „Lamento della Maddalena“ genannte Umtextierungen des Arianna-Lamentos aus den vierziger Jahren.

o Bi-re-no s'udis-si ohi-mè s'udis-si il

Se tu sa-pes-si, oi-mè! co-me s'affan-na

auf „o(h)imè“ bei ähnlichem grammatikalisch-inhaltlichem Kontext, die melodisch und rhythmisch nahezu identische Vertonung

co-sì Bi-re- no mi- o co-sì tu mi ri- po- ni nellamia Reggia

Co-sì ne l'alta se- de Tu mi ri- pon degl'A- vi?

der mit „Cosi“ beginnenden, innerhalb eines ähnlichen Textblockes stehenden Zeile (Arianna-Lamento Zeile 32, Olimpia-Lamento Zeile 53) und die ähnliche klangliche Abfolge

il di-sle-a-le a me crudo Bi-re- no Ma troppo spargo ohi-mè

de le membra in mon-de Em- piete le vora- gini profonde, Che par- lo

beim Umschlagen von Wut in Reue belegen die musikalische Abhängigkeit des Lamento d'Olimpia vom Lamento d'Arianna.

Wieso nun bezeichne ich dieses Übernehmen von musikalischen Einzelwendungen als plagiatartig und sehe darin einen Beweis gegen die Autorschaft

Monteverdis? Greift nicht auch Monteverdi selbst auf eigene frühere Kompositionen zurück, etwa im *Domine ad adjuvandum* der *Marienvesper*<sup>18</sup> von 1610 auf die *Orfeo-Toccata*<sup>19</sup> von 1607, und werden nicht auch in späterer Musik häufig genug melodisch prägnante Wendungen in mehreren Werken verwendet, z. B. die Wendung



von W. A. Mozart im Credo der *Missa brevis F-dur* KV 192 = 186 f von 1774, im Sanctus der *Messe C-dur* KV 257 von 1776 und im letzten Satz der *Jupitersinfonie*?

Unter den überlieferten Lamentokompositionen Monteverdis – den Klagegesängen Orfeos *Tu sei morta* und *Questi i campi di Tracia*<sup>20</sup>, dem Lamento d'Arianna, dem Lamento della Ninfa<sup>21</sup>, der Penelope-Szene *Di misera regina*<sup>22</sup> und den beiden Ottavia-Szenen *Disprezzata Regina* und *A Dio Roma*<sup>23</sup> – gibt es überhaupt keine musikalischen Entlehnungen; jedes Lamento hat sein ganz eigenes Gesicht. Wenn aber Monteverdi musikalische Anleihen bei sich selbst macht, dann mit dem Ergebnis einer fruchtbaren Synthese. So erweist sich etwa die Verwendung der *Orfeo-Toccata* in der *Marienvesper* als eine geniale Kopplung von Fanfare und Psalmrezitation. Die Stelle „(Ahi) lasso“, die in den Madrigalen *Ahi come a un vago sol* und *Cruda Amarilli* (5. Madrigalbuch)<sup>24</sup> im Tenor gleiches Aussehen hat<sup>25</sup>, gewinnt in *Cruda Amarilli* ganz andere Bedeutung durch den frei hinzutretenden dissonanten Einsatz des Cantus auf a' f'. Auch das sechsstimmige *Beatus vir*<sup>26</sup> von 1640 ist trotz der Übernahme des Basses und des dritten Ritornells aus dem Madrigal *Chiome d'ore* (7. Madrigalbuch)<sup>27</sup> ein eigenständiges Stück, da seine Vokalstimmen sich wesentlich von denen des Vorbilds unterscheiden. Umgekehrt sind die Bearbeitungen des Arianna-Lamentos für andere Besetzung – als Madrigal<sup>28</sup>, 1610 als Auftragswerk entstanden und 1614 erschienen – und für einen anderen Rahmen – mit lateinischem geistlichem Text als Pianto della Madonna (1640) – der Ausgangskomposition so ähnlich, daß man nur von verschiedenen Versionen ein und desselben Stücks, nicht aber von Plagiaten sprechen kann<sup>29</sup>.

<sup>18</sup> GA 14, S. 123 ff.

<sup>19</sup> GA 11, S. 1 f.

<sup>20</sup> GA 11, S. 62 ff. und 138 ff.

<sup>21</sup> GA 8, S. 288 ff.

<sup>22</sup> GA 12, S. 14 ff.

<sup>23</sup> GA 13, S. 62 ff. und 138 ff.

<sup>24</sup> GA 5, S. 1 und 65.

<sup>25</sup> H. Redlich, *Claudio Monteverdi. Ein formengeschichtlicher Versuch. Bd. I: Das Madrigalwerk*, Berlin o. J., S. 105 und 117 f. spricht bei dieser Stelle von einer Entlehnung.

<sup>26</sup> GA 15, S. 368 ff.

<sup>27</sup> GA 7, S. 176 ff.

<sup>28</sup> GA 6, S. 1 ff.

<sup>29</sup> Etwas anders liegt der Fall bei den musikalisch identischen Hymnensätzen *Iste confessor* (GA 15, S. 622) – *Ut queant laxis* (GA 15, S. 629) und *Sanctorum meritis II* (GA 15, S. 610)

In Kompositionen der Wiener Klassiker steht die einzelne Wendung in einem so komplexen Zusammenhang – an dem einerseits die Partitur mit ihren verschiedenen Schichten, andererseits das Satzgeschehen, also ein die Vielfalt in eine bestimmte Richtung lenkender und damit Einheit herstellender musikalischer Vorgang, beteiligt ist –, daß sie unwichtig wird für das kompositorische Ergebnis.

Der Plagiatcharakter des Olimpia-Lamentos dürfte nicht zuletzt durch die Faktur des Arianna-Lamentos verursacht sein. Das Arianna-Lamento besteht aus nur zwei gleichzeitig erklingenden Schichten: dem Gesang und dem durch den Baß gegebenen klanglichen Ablauf (der aber sowohl tonlich als auch gliederungsmäßig nicht unabhängig vom Gesang ist). Das Übernehmen von Gesang und Baß einer Stelle in das monodische Lamento d'Olimpia umfaßt daher stets das Ganze der entsprechenden Stelle; ein anderes Beleuchten – etwa durch neuhinzutretende Stimmen – ist nicht möglich. Musikalisch zentral ist für das Lamento d'Arianna das musikalische Nachvollziehen spontanen, affektgetragenen Sprechens, was der einzelnen Gesangswendung große Autonomie verleiht. Daher ist die Übernahme einer einzelnen Wendung in das Lamento d'Olimpia nicht Übernahme von unbedeutendem, erst der Bearbeitung bedürftigem Material, sondern Entlehnung von Wesentlichem, Fertigem. Zudem bleiben die einzelnen entlehnten Wendungen im Lamento d'Olimpia isoliert, ohne neuen größeren Zusammenhang, da zusammenfassende Momente, wie sie das Lamento d'Arianna aufweist – scharfe Kadenzgliederung, tonale Planung, gelegentliche Wiederholungen, Beziehungen zwischen Hochtönen usw. –, weitgehend fehlen.

### III

Das im vorigen Abschnitt angeführte Argument gegen die Urheberschaft Monteverdis – der für Monteverdi ganz untypische plagiatartige Charakter des Lamento d'Olimpia – wird von einem anderen Sachverhalt gestützt: daß es neben dem Lamento d'Olimpia noch eine Reihe anderer italienischsprachiger – meist als Opernszene gestalteter<sup>30</sup> oder seltener auch madrigalischer – Lamenti gibt, die Monteverdis Lamento d'Arianna nachahmen und plagiatartige Züge annehmen. Die ungeheure Wirkung, die die Arianna-Komposition auf die damalige Musikwelt ausübte<sup>31</sup>, zeigt sich hieran deutlich.

– *Iste confessor* (GA 15, S. 618) – *Deus tuorum militum* (GA 15, S. 614). Die Austauschbarkeit von Hymnentexten und -melodien auch im einstimmigen Bereich veranlaßt Monteverdi hier sogar, vor dem mehrstimmigen Satz (z. B. bei *Sanctorum meritis*) zu vermerken: „Si può Cantare anco altri Himni dello stesso Metro.“

<sup>30</sup> Geistliche monodische Klagegesänge beziehe ich mit ein.

<sup>31</sup> Berichte über die zu Tränen gerührten Zuhörer geben Marco da Gagliano und Aquilino Coppini – zu beiden s. S. 352 bei Vogel, a.a.O. – und Federico Follino – s. S. 99 bei A. Solerti,

Einige dieser Kompositionen basieren auf dem Arianna-Text Rinuccinis: ein Madrigal von Giulio Cesare Antonelli<sup>32</sup> (1611/12) und Monodien von Severo Bonini<sup>33</sup> (1619) und Francesco Costa<sup>34</sup> (1626) auf dem gesamten Text, Madrigale von Claudio Pari<sup>35</sup> (1619) und Antonio Il Verso<sup>36</sup> (1619) auf dessen erstem Teil<sup>37</sup>. Claudio Pari gestaltet in den weiteren elf Teilen seines Madrigals die Arianna-klage um, indem er auf die Stanzenform abababcc der Ariostschen Olimpiaklage zurückgreift und einige inhaltliche Besonderheiten – das Erwähnen von Zeit („hier sera“) in Teil 2 und Ort („in quest'isola nel letto“) in Teil 8 und das Rückerinnern an den Kerker statt an das Labyrinth in Teil 5 – von Ariost übernimmt. Auch mit der geringeren Intensität der Affekte orientiert Pari sich an Ariost; durch den Verzicht auf Wut und Reue nimmt die Dichtung eher madrigalischen Charakter an. Pellegrino Possenti verwendet für seine monodische Komposition<sup>38</sup> von 1623 eine Arianna-Nachdichtung von Giambattista Marino, die sich über weite Strecken sowohl inhaltlich als auch sprachlich auffällig von Rinuccinis Vorlage abhebt, an einigen Stellen aber doch den Bezug zum Rinuccinischen Arianna-Text nicht leugnen kann: S. 53 „che per te solo lascio la patria e'l Padre“ (vgl. Rinuccini Zeile 12), S. 53/54 dreimalige ausführliche Gegenüberstellung „io“ – „tu“ (Zeilen 22–29), S. 56 „son questi l'Himenei queste son le promesse i giuramenti questi“ (Zeilen 34–37), S. 59 „Theseo mio . . . torna dhe torna indietro“ (Zeilen 9–11), S. 64/65 plötzliches Umschlagen in Reue „Lassa lassa che parlo?“ (Zeile 52). – An andere Personen gebundene Lamento-

*Gli albori del melodramma*, Bd. I, Milano/Palermo/Napoli 1904, Nachdruck Hildesheim 1969, und S. 27 bei W. Osthoff, *Dokumente zur Italienischen Oper von 1600 bis 1706*, Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jh., hg. von H. Becker (= Musikwissenschaftliche Arbeiten XXVII), Kassel 1981, S. 11–67. Severo Boninis Bemerkung aus der *Prima parte de' Discorsi e Regole sovra la musica*, daß kein Haus, das Cembalo oder Theorbe besitzt, ohne das Lamento d'Arianna sei, ist wiedergegeben bei A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, S. 139, Giovanni Battista Donis Bemerkung aus dem 9. Kapitel des *Trattato della Musica Scenica*, daß das Lamento d'Arianna „forse la più bella composizione che sia stata fatta a'tempi nostri in questo genere“ sei, bei Solerti, *Le origini*, a.a.O., S. 213.

<sup>32</sup> Teile dieses Madrigals sind veröffentlicht bei G. Barblan, *Un ignoto „Lamento d'Arianna“ mantovano*, Rivista Italiana di Musicologia II, 1967, S. 217–228.

<sup>33</sup> Druck: Oxford, Bodleian Library, Pr. Mus. 448. Teile davon veröffentlicht bei L. Galleni Luisi, *Il „Lamento d'Arianna“ di Severo Bonini (1613)*, Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo Venezia/Mantova/Cremona 1968, hg. von R. Monterosso, S. 573–582.

<sup>34</sup> Druck: Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale, Z 23.

<sup>35</sup> Hg. von P. E. Carapezza, *Claudio Pari, Borgognone. Il lamento d'Arianna*. . . (= Musiche Rinascimentali Siciliane I), Roma 1970.

<sup>36</sup> Hg. von L. Bianconi, *Antonio il Verso. Madrigali a tre e a cinque voci* (= Musiche Rinascimentali Siciliane VIII), Firenze 1978, S. 84 f.

<sup>37</sup> Schon zu Monteverdis Zeit scheint demnach der erste Teil berühmter gewesen zu sein als die übrigen Teile. Anfang des 20. Jhs. wurde dann dieser erste Teil gar als das ganze Lamento ausgegeben (s. *The Oxford History of Music III: The Music of the Seventeenth Century*, hg. von C. H. H. Parry, Oxford 1902, S. 46 f.).

<sup>38</sup> Druck: Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale, BB 183.

texte gehen häufig von einer ähnlichen inhaltlichen Situation wie das Arianna-Lamento aus und lehnen sich in Affekten und Bildern, Wortwahl und syntaktischer Gestaltung an Rinuccinis Text an. Ein Text mit besonders auffälligen Parallelen ist die 1623 vom Komponisten Sigismondo d'India selbst gedichtete Didoklage<sup>39</sup>.

*Lamento d'Arianna*

6 O Teseo, o Teseo mio  
(und ähnlich Zeile 9, 10, 16, 40, 54)

45 Ahi, che non pur rispondi!  
Ahi, che più d'aspe è sordo a'miei  
lamenti!

11 Volgiti indietro a rimirar colei

42 Se tu sapessi, oimè, come s'affanna  
la misera Arianna

45 Ahi, che non pur rispondi!

30 Dove, dov'è la fede  
che tanto mi giuravi?  
Così nell'alta sede  
tu mi ripon degl'Avi?  
Son queste le corone  
onde m'adorni il crine?  
Questi gli scettri sono,  
queste le gemme e gl'ori?

*Lamento di Didone*

9 Enea mia vita  
(und ähnlich Zeile 19, 34)

17 Ahi ch'a le mie querele e gravi pene  
rispondon per pietà l'aura e l'arene

31 volgiti indietro vogli

34 ... Tu  
non vedi come incenerisce e langue  
la misera Didone

### 39 A chi non mi risponde

56 Quest'è l'honor quest'è la fè son  
le promesse ò mio foco queste

Erwähnenswert ist, daß d'Indias Dido in Abweichung von der Vergilschen, häufig vertonten<sup>40</sup> Vorlage (*Aeneis* 4/651–662), aber in Anlehnung an das Arianna-Lamento Rachegedanken hegt und unmittelbar darauf Reue zeigt (vgl. auch *Aeneis* 4/595)<sup>41</sup>. Sigismondo d'Indias Lamento d'Olimpia<sup>42</sup>, ebenfalls ein eigener Text, hat die Intensität und Breite der Affekte und das Umschlagen von Rachewünschen zu einem bereuenden Ausruf („Ma oime“) mit dem Arian-

<sup>39</sup> Aus *Le Musiche V.* Veröffentlicht bei J. J. Joyce Jr., *The Monodies of Sigismondo d'India*, Diss. Tulane University 1975, Ann Arbor 1975, S. 406–413. – Einige Textparallelen bringt auch Leopold, a.a.O., S. 175 f.

<sup>40</sup> Siehe die Aufstellung S. 88–94 bei H. Osthoff, *Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso*, AfMw XI, 1954, S. 85–102. Eine weitere Komposition mit Vergils Text findet sich in Alonso Mudarras *Tres libros de música en cifras para vihuela* 1546 (Monumentos de la Música Española VII, hg. von Emilio Pujol, Barcelona 1949, S. 105 ff.). Die ersten vier Zeilen der Klage tauchen auch am Ende der Motette *At trepida et coepit immanibus effera Dido* von Jacob Arcadelt (1556) auf (s. H. Osthoff, a. a. O., S. 98).

<sup>41</sup> Die spätere Dido-Nachdichtung von Nahum Tate (Textvorlage für Henry Purcells *Dido and Aeneas* von 1689, s. The Works of Henry Purcell, Bd. III, London 1889, S. 84 ff.) kennt diese Konstellation wiederum nicht mehr.

<sup>42</sup> Ebenfalls aus *Le Musiche* V. Druck: Oxford, Christ Church Library.

na-Lamento gemeinsam, steht aber mit vielen Einzelwendungen, z. B. dem Herbeiwünschen der „ultrice furia“, näher am Dido-Lamento d’Indias<sup>43</sup>.

Auch musikalisch sind die meisten der genannten Stücke vom Lamento d’Arianna abhängig. Die drei madrigalischen Lamenti – von Antonelli, Pari und Il Verso – lassen vor allem insofern Eigenständigkeit vermissen, als sie einer zu ihrer Zeit fast toten Gattung zugehören – der Gattung des a-cappella-Madrigals –, also nur noch als Nachahmung des Monteverdischen Arianna-Madrigals verstanden werden können. Im einzelnen jedoch zeigen sie nur wenige unmittelbare Anklänge. Paris Madrigal weist vor allem rhythmisch ähnliche Sprechformeln<sup>44</sup>



Tenore

Quinto

Basso

in così du-ra sor- te in così gran

in così du-ra sorte in così gran mar-ti- re

in così dura sor- te in così gran

in co-sì du- ra sor-te in co-sì gran mar-ti-re



und Il Versos Madrigal starke Dissonanzbildungen, insbesondere eine ähnliche Anfangsdissonanz

<sup>43</sup> Die übrigen Lamentotexte d’Indias – Lamento d’Orfeo und Lamento d’Apollo aus *Le Musiche* IV 1621, Lamento di Giasone aus *Le Musiche* V (Druck aller drei Lamenti: Oxford, Christ Church Library) – sind wohl wegen der inhaltlich andersartigen Situation – Orfeo und Apollo fühlen sich nicht betrogen, Jason beklagt den Tod seiner Kinder – anders gestaltet. Leopold, a. a. O., S. 175 betont jedoch das stets gleichbleibende dramatische Prinzip all dieser Texte.

<sup>44</sup> Weitere Ähnlichkeiten auch formaler und melodischer Art führt Carapezza, a. a. O., S. Xf. und XXIX ff. auf.

Canto

La- scia- te-

Quinto x x

Alto La- scia-

La-scia-te- mi

wie Monteverdis Lamento auf. Die beiden auf Rinuccinis Arianna-Text basierenden monodischen Lamenti sind Monteverdis Komposition wesentlich verwandter. Für Severo Boninis Komposition bringt Leila Galleni Luisi eine Reihe von Notenbeispielen, die dies belegen<sup>45</sup>. Ich möchte noch zwei besonders charakteristische plagiatartige Wendungen hinzufügen, die beide an textlich gleichen Stellen auftreten. Die Fragen Ariannas

Questi gli scettri so- no? Queste le gemm'e gio- ri?

Que-sti gli scet-tri so- no. Que-ste le gemme, e gio- ri?

erfolgen in beiden Kompositionen mit der gleichen Rhythmisierung und den gleichen Repetitionen der Gesangsstimme über einem ähnlich sekundweise auspendelnden Baß. Im Anruf Theseus'

Ah Te-se-o Ah Teseo mi- o

O Te-seo, o Teseo mi- o

Venedig: d cis d

<sup>45</sup> A.a.O. Galleni Luisis Aufsatz geht vor allem auf die gleiche formale Anlage beider Kompositionen und auf ihre verwandte rhythmische und harmonische Haltung ein. – Ein kurzer Hinweis auf Boninis Komposition auch bei Leopold, a.a.O., S. 165 f.



*Dreier*

Ma con l'au-re se-re-ne tu te ne vai fe-li-ce

an-cor la pro-raalli-to

Detailed description: This musical system is for a three-part setting. It features a treble and bass staff with a common key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Italian and are placed below the notes.

*Dreier*

Ma con l'au-re se-re-ne tu te ne vai fe-li-ce,

pro-raalli-to:

Detailed description: This musical system continues the three-part setting. It includes a treble and bass staff with a common key signature of one flat. The melody continues with similar rhythmic patterns. The lyrics are in Italian and are placed below the notes.

Queste son le co-ro-ne on-de m'ador-mil-ri-ne questi gli scettri so-no que-ste le gem-me e gli-o-ri

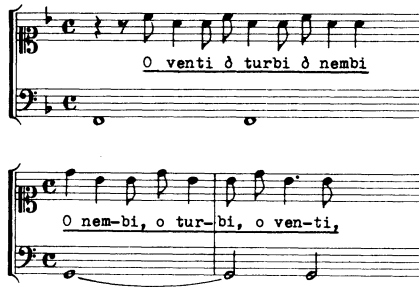
Detailed description: This musical system is for a two-part setting. It features a treble and bass staff with a common key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Italian and are placed below the notes.

Son queste le co-ro-ne On-de m'ador-mil-ri-ne? Que-ste le gem-me, e gli-o-ri?

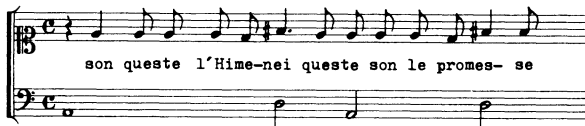
Venedig: e

Detailed description: This musical system is for a two-part setting. It features a treble and bass staff with a common key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Italian and are placed below the notes. The system ends with the word 'Venedig: e'.

ahmt Bonini Monteverdi durch ähnliche Rhythmisierung und zunächst gleiche, dann um eine Sekund nach unten versetzte Tonhöhe der Gesangsstimme nach; der Baß folgt im zweiten Anruf – entsprechend versetzt – der Venezianischen Fassung des Monteverdischen Lamentos. In Francesco Costas Lamento sind es drei Stellen, die deutlich an Monteverdi anknüpfen (siehe die Beispiele „ancor ...“ und „Queste ...“ auf S. 164 sowie das folgende Beispiel „O venti“):



An einer der wenigen textverwandten Stellen, bei der Reihung der anklagenden Fragen Ariannas, übernimmt auch Possenti Monteverdis Faktur:



Wie wenig beherrscht die Komposition Possentis ist, zeigt sich an dieser Stelle daran, daß Melodie- bzw. Rhythmusmodell und Sprachgliederung nicht miteinander korrespondieren.

Auch wenn die Klagende eine andere Person als Arianna ist, tauchen musikalische Floskeln auf, die Monteverdis Komposition entnommen sind und wohl sofort von jedem Hörer der Monteverdizeit identifiziert werden konnten. In Claudio Saracinis Lamento della Madonna aus *Le Seconde Musiche*<sup>46</sup> finden sich solche Übernahmen trotz geistlichen Rahmens an textlich verwandten Stellen<sup>47</sup>:



<sup>46</sup> Faksimile-Nachdruck des Druckes von 1620 Siena 1933.

<sup>47</sup> Die ersten beiden der folgenden Notenbeispiele auch bei Leopold, a.a.O., S. 173 f. Die Pause vor „e piangendo“ im ersten Beispiel fehlt im Druck. Das Generalvorzeichen ♭ im zweiten Beispiel ergibt keinen Sinn. Vermutlich verliert es schon mit der vorausgehenden Kadenz seine Gültigkeit; es fehlt denn auch in den folgenden neun Systemen.

In van, pian-gen-do, in van gri-dan-do a- i- ta,  
 o Di- o  
 oh Di- o!  
las- sa  
 Lascia- te-mi mo- ri- re,

Der Anfang des Arianna-Lamentos, im letzten Beispiel nach einer abschließenden Kadenz einen neuen Textabschnitt einleitend, tritt in Sigismondo d’Indias Dido-Lamento, allerdings an textlich nicht verwandter Stelle, als Abschlußformel auf:

i- dol d’amo- re  
 Lascia- te-mi mo- ri- re, Lascia- te- mi mo- ri- re

Bei sprachlichen Reihungen

ahi do-lo-re ahi do-lo-re  
 Que-sti gli scet-triso- no. Que-ste le gemme, e gli o- ri?

Quest'è l'honor quest'è la fè son queste le promes-se

Son queste le co-ro-ne, On-de m'adorni il cri-ne? Que-sti gli scet-tri co-no.

Venedig: e

Que-ste le gemme, e gli-o-ri?

übernimmt d'India von Monteverdi die rezitierende Haltung der Gesangsstimme und das Pendeln des Basses; das Umschlagen von Wut in Reue

Sù sù spir-ti d'Averno venite o furie ultri-cia mille a mille ve-

*Wut* nite meco a vendicar oltraggio *Reue* Ma qual mi sento al petto

A B

O nemi, o tur-bi-o ven-ti, Sommer-gete-lo voidentr'a quell'on de Correte, orch'è balene, E

*Wut* *Reue*

de le membra immonde Em-piete le vora-gini profonde, Che par-lo

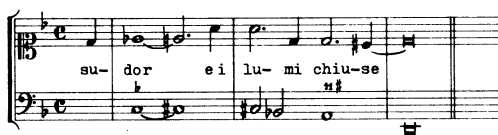
a B

vollzieht er ebenso wie Monteverdi durch einen Wechsel des Klangbereichs. Das Lamento d'Olimpia *Misera me* von d'India weist keine unmittelbaren Entlehnungen auf, wird aber von Wolfgang Osthoff ebenfalls zum Umkreis des Arianna-Lamentos gerechnet<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> 12 composizioni, a.a.O., Einleitung Nr. 3.

Der Versuch, die musikalischen Eigenarten des Lamento d'Arianna – die für das Jahr 1608 ungewohnt intensive Darstellung von affektgetragendem Sprechen, gleichzeitig aber auch das Zusammenbinden der einzelnen Sprachgesten zu einem geformten Ganzen – zu übernehmen, gelingt in keinem der genannten Lamenti. Allen erwähnten Kompositionen ist gemeinsam, daß sie als ganzes Stück weniger überzeugen als das Lamento d'Arianna und Monteverdis Intensität nur an einzelnen, meist plagiatartigen Stellen erreichen. So stellt sich die Frage, ob ein Werk wie das Lamento d'Arianna überhaupt fähig ist, zu gattungsmäßig verwandten Stücken anzuregen, also zu Stücken mit gewissen über Textgattung, Funktion und Besetzung hinausgehenden musikalischen Gemeinsamkeiten, gleichzeitig aber auch mit musikalischer Eigenständigkeit. Ich möchte diese Frage verneinen, weil das unmittelbare Nachvollziehen des im Affekt erfolgenden Sprechens als monodische Musik fast zwangsläufig zur Folge haben muß, daß ähnliche Sprachsituationen auch ähnliche musikalische Wendungen hervorrufen, daß textliche Nachahmungen auch zu einer großen musikalischen Abhängigkeit vom Vorbild führen. Nur größte kompositorische Begabung kann sich über diese Schwierigkeit, die allein schon in der Beschaffenheit des Lamento d'Arianna im besonderen und der monodischen Komposition im allgemeinen begründet liegt, hinwegsetzen: Nur Monteverdi selbst vermag Lamentotexte mehrere Male intensiv und doch in ganz unterschiedlicher Weise musikalisch zu gestalten.

Daß man auch damals diese Abhängigkeit vom Vorbild empfunden hat, wird durch zweierlei bestätigt: durch die Klage Giovanni Battista Donis im 44. Kapitel seines *Trattato della Musica Scenica* (1639) über den Stillstand der Musik seit den frühen Kompositionen Monteverdis<sup>49</sup> und durch den Versuch mancher Komponisten, mit Hilfe überspitzter, gekünstelter Harmonik und Melodik, also gleichsam durch Anleihen beim Madrigal des ausgehenden 16. Jahrhunderts, zwar große Intensität zu wahren, sich aber doch vom Monteverdischen Duktus zu lösen. Als ungewöhnlich fallen etwa die Klangverbindungen

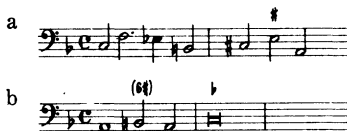


in Sigismondo d'Indias Armida-Lamento<sup>50</sup> von 1609 in Boninis Arianna-Lamento an der Textstelle „Volgiti Teseo ò Dio ò Dio“ (Beisp. S. 169a), in Johannes Hieronymus von Kapsbergers Lamento *Da questo petto*<sup>51</sup> (Beisp. S. 169b), und

<sup>49</sup> Siehe W. Osthoff, *Dokumente*, a.a.O., S. 48 ff.

<sup>50</sup> Veröffentlicht bei F. Mompellio, *Sigismondo d'India, musicista palermitano*, Milano 1956, S. 25 f.

<sup>51</sup> Wiedergegeben bei Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Faksimile-Nachdruck Hildesheim/New York 1970, S. 594 ff.



eine Kadenz V<sup>6</sup>-I in der fremden Tonart Cis-dur in Domenico Mazzochis Lamentum matris Euryalis<sup>52</sup> von 1638 auf. Melodisch versuchen starke Auszierungen wie etwa



in Saracinis Pianto della Madonna die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (Ähnliches z. B. in Saracinis Lamento *Udite lagrimosi spirti d'averno*<sup>53</sup>, in Mazzochis Lamento della Beata Vergine aus den *Musiche sacre e morali*<sup>54</sup> von 1640 und am Ende des Lamentos von Kapsberger). Eine Lamentogattung zu begründen vermögen auch diese wiederum nur punktuell einsetzbaren Wendungen nicht.

#### IV

Auf um so stärkeres kompositorisches Echo stößt eine Lamentokomposition Monteverdis, die fähig ist, wirklich zum Vorbild einer Gattung zu werden – das Lamento della Ninfa<sup>55</sup> von 1638. Die Gruppe von Kompositionen um dieses Lamento bestätigt das große Interesse, das generell Lamentotexten<sup>56</sup> und insbesondere Monteverdis Kompositionen solcher Texte entgegengebracht wurde, und zeigt zudem, wie stark die Zeitgenossen Monteverdis für ihre Kompositionen auf sein Vorbild angewiesen waren. Daß das Lamento d'Olimpia eine Komposition eines fremden Komponisten ist, der sich bei Monteverdi Anregungen holte, wird damit um so wahrscheinlicher.

<sup>52</sup> Faksimile-Nachdruck des lateinischsprachigen (hier nur ausnahmsweise herangezogenen) Lamentos hg. von N. Anfuso/A. Gianuario (= Collana di opere del XVI e XVII secolo VII), Firenze 1976.

<sup>53</sup> Ebenfalls aus *Le Seconde Musiche* 1620, a.a.O.

<sup>54</sup> Druck: Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale, AA 278.

<sup>55</sup> GA 8, S. 288 ff. Eine kurze Besprechung bei Leopold, a.a.O., S. 177 f.

<sup>56</sup> Schon die ersten, von Vincenzo Galilei komponierten „Monodien“ waren – gemäß der Gleichsetzung von „Monodie“ und „Klagegesang“ in der Antike (s. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von F. Blume, Bd. IX, Kassel 1961, Sp. 476) – Klagegesänge: die Klage des Ugolino aus Dantes *Inferno* der *Divina Commedia* und Klagen des Jeremias. Zur Verbreitung von Lamentotexten und Klagegesängen schon im 16. Jh. s. Leopold, a.a.O., S. 155 f.

Wieso nun kann das Lamento della Ninfa, anders als das Lamento d'Arianna, zum Ausgangspunkt einer musikalischen Gattung werden, also zum Ausgangspunkt von Stücken, die trotz musikalischer Gemeinsamkeiten Eigenständigkeit bewahren können? Das Lamento della Ninfa ist wesentlich vielschichtiger als das Lamento d'Arianna; die Übernahme eines einzelnen musikalischen Strukturmerkmals, des ostinaten absteigenden Quartbasses, läßt genügend Freiheit, trotzdem Andersartiges, Neues zu schaffen. Im Lamento della Ninfa ist zunächst einmal schon übereinandergeschoben – also zu Zweischichtigkeit geworden –, was im Lamento d'Arianna im Nacheinander gegenübergestellt ist: Solosänger und Chor. Trotzdem behalten beide die ihnen in der griechischen Tragödie eigenen Funktionen: Der Solosänger trägt mit großer persönlicher Beteiligung vor<sup>57</sup>, der Chor kommentiert in distanzierter Haltung<sup>58</sup>, beschränkt sich auf wenige starre Floskeln. Mit Ausnahme der ersten beiden erläuternden Einwürfe finden sich im Chor nur der Ausruf  $\text{Ah} \left( \begin{smallmatrix} \text{H} \\ \text{H} \end{smallmatrix} \right) \circ$  und die jeweils mit zwei auftaktigen Semibreven beginnenden Wendungen

○ ○	$\text{H} \left( \begin{smallmatrix} \circ \\ \text{H} \end{smallmatrix} \right) \text{H}$
tan-to	gel (soffrir non può)
mi- se-	rel-(la)
più no	no.

Außerdem fällt dem Chor die Aufgabe des Gliederns zu. Die Abschnitte 2 bis 5 der insgesamt sechs Abschnitte beginnen mit einigen „miserella“-Einwürfen und führen mit plötzlichem „più no“ oder „più no no, tanto gel soffrir non può“ zu einer abschließenden Kadenz, deren Schlußklang stets mit dem ersten Ton einer neuen Ostinatoeinheit zusammenfällt (S. 290/2/1, 291/1/3, 291/3/3, 293/1/1). Der sechste Abschnitt bricht aus diesem System aus: Er kommt über das „miserella“ nicht hinaus und findet deshalb auch keinen Abschluß, sondern bleibt auf der Dominante offen. Der Sologesang gibt diesem Unterbau insofern nach, als er – von einer stärkeren Überlappung in 291/3/3–292/1/1 abgesehen – seinen Text sinnvoll auf die sechs Chorabschnitte verteilt:

- 1 Amor
- 2 Dov'è la fe che'l traditor giurò  
Fa che ritorni il mio amor com'ei pur fuo  
O tu m'ancidi ch'io non mi tormenti più

<sup>57</sup> Das Stück steht deshalb der Opernszene näher als dem Madrigal (s. auch Leopold, a.a.O., S. 180, s. hingegen Redlich, a.a.O., S. 209). Die Überschrift „Representativo“ (= dramatisch, belebt, leidenschaftlich – im Gegensatz zu „recitativo“ und „espressivo“), die Tempovorschrift „a tempo dell' affetto del animo, e non a quello de la mano“ und der Druck des Stückes als Partitur – Madrigale und auch die beiden das Lamento einrahmenden Chorstücke *Non havea Febo ancora* und *Si tra sdegnosi* sind in Stimmen gedruckt – bestätigen die Affinität zur Opernszene.

<sup>58</sup> Für den Chor ist zu Beginn des Stückes *Non havea Febo ancora* vorgeschrieben: „le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa“.

- |                                                                                                    |                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3 Non vo' più ch'ei sospiri<br>Se non lontan da me<br>No no che i martiri<br>Più non dirammi affè  | 5 Se ciglio ha più sereno<br>Cholei che'l mio non è<br>Già non rinchiude in seno<br>Amor si bella fè |
| 4 Perchè di lui mi struggo<br>Tutt'orgogliosa sta<br>Che si che si se'l fuggo<br>Ancor mi pregherà | 6 Ne mai si dolci baci<br>Da quella bocca havrà<br>Ne più soavi ah taci<br>Taci che troppo il sa.    |

Sonst aber läßt sich der Sologesang weder vom Chor noch von den Ostinatoeinheiten irritieren. Frei – nach dem ersten, vierten oder dritten Ostinatoton beginnend – setzt er sein „Amor“, und mit großem rhythmischem Reichtum hinsichtlich der Auftaktbildung und Gruppierung spricht er den ersten Textabschnitt:

o	o		o	o	H	
do-	ve		dov'	è	la	fè
			o	o	o	H
			che'l	tra-	di-	tor
			o			
	giu-		rò			
			o	o	H	o
			fa	che	ri-	tor- ni
			o	H	o	H
	com'		ei	pur	fuò	
			o	H	o	
			o			
	tu m'an-		H		o	
			ci-		di	
H			o	o	o	H
ch'i-	o		non	mi	tor-	men- ti

Die sprachliche Zäsur in „fa/che ritorni“ (289/2/1) bzw. „o/tu m'ancidi“ (289/2/4–3/1) schlägt sich in einer melodischen Trennung der ersten drei Töne – e' / h' h' – nieder, wogegen Textgruppen mit drei hinführenden Silben am Anfang wie z. B. „non mi tormenti“ meist mit drei repetierten Noten beginnen (289/3/2, 289/4 usw., 290/3/2, 291/2/3, 291/3/1, 291/3/4, 293/1/1, 293/2/1, 293/2/3). Davon hebt sich eine Stelle wie „perchè di lui mi struggo“ (291/1/3–2/2) mit den vielleicht vom Wort „struggere“ angeregten schwebenden synkopischen Verschiebungen oder eine Stelle wie

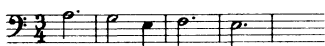
o		H	o
se		ci-	glio
o		o	
co-		lei	

(292/1/3 ff.) mit ihren jambischen Auftakten stark ab. Das dreimal wiederholte „colei“ (292/1/4 f.) erinnert, auch von der Tonfolge her, an das „Amor“ des Anfangs, nur daß dort das letzte „Amor“ – auf d' e' – zu rasch, gleichsam nervös drängend, folgte, wogegen hier die Worte „che'l mio non è“ verspätet



zum Hochtton e'' führen – als scheute die Klagende den Vergleich mit der Konkurrentin. Am Schluß des Stückes zwingt die Gesangsstimme durch ihr immer stärker gedehntes „taci“ auf e'' a' den Chor, auf der Dominante abzubrechen, zu schweigen.

Diese kurze Beschreibung einiger Stellen des Lamento della Ninfa soll zeigen, wie vielfältig die Beziehungen innerhalb der Komposition sind. Da der Quartostinato im Baß die Gesangsstimme von allen konstruktiven Aufgaben entlastet, bleibt ihr mehr Spielraum, Eigenes auszubilden, über die spontane Affektdarstellung hinaus eigenständig – also auch gegen den Baß – zu gliedern. Die Hinzufügung einer weiteren Schicht, des Chores, zu Gesang und Baß bewirkt, daß sich weitere Möglichkeiten für Bezugnahme und Formbildung auf-tun. Die Verlegung des Gattungsmerkmals in den Baß und die Variabilität der Besetzung schaffen also die Voraussetzung für eine echte musikalische Lamento-Gattung. Die meisten der auf einem Quartostinato aufgebauten Stücke haben tatsächlich eigenes Gesicht. Das Lamento des Apollo aus *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640) von Francesco Cavalli<sup>59</sup> etwa ist ein Strophengesang mit viermal von a aus angesetztem Ostinato am Anfang jeder Strophe; das Lamento aus Cavallis *Doriclea*<sup>60</sup> (1645), das den Quartbaß nur dreimal zu Beginn bringt, verwendet durchgehend obligate Streicher und erzielt dadurch einen sehr dichten, wenig gegliederten Satz; Efistones Arie aus Antonio Cestis *Alessandro vincitor di se stesso*<sup>61</sup> (1651) mit durchgehendem Ostinato wird von kurzen Violinzwischenpielen, die motivisch auf den Gesang bezogen sind, gegliedert; das Lamento des Alessandro aus Francesco Cavallis *Eliogabalo*<sup>62</sup> (1668), das auf einem von a oder c aus ansetzenden, leicht abgewandelten Ostinato basiert,



bringt zweimal vier rhythmisch sehr gegensatzreiche, abgerundete melodische Bögen der Gesangsstimme. Jedes der genannten Stücke hat also anderen Charakter und einen anderen formalen Aufbau. Auch der Baß kann modifiziert werden, sei es durch ein Ansetzen auf verschiedenen Tonhöhen, durch ein Verbinden mit nichtostinaten Baßwendungen oder durch ein Abweichen der

<sup>59</sup> Das Faksimile des Manuskripts der Oper hg. von H. M. Brown (= *The Italian Opera 1640–1770* Nr. I), New York/London 1978. Das Lamento auf f. 85v–87.

<sup>60</sup> Veröffentlicht auf S. 68 ff. bei E. Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper I. Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–1660*, Studien zur Musikwissenschaft I, 1913, S. 1–103.

<sup>61</sup> Veröffentlicht auf S. 30 ff. bei W. Osthoff, *Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso“*, Studien zur Musikwissenschaft XXIV, 1960, S. 13–43.

<sup>62</sup> Hg. von M. Zanon, *Venti Arie tratte dai drammi musicali di Francesco Cavalli*, Trieste 1908, S. 43 ff.

einzelnen Ostinatoeinheit von der Malagueñaquart. Vor allem der chromatische Quartbaß – oft durch eine abschließende Kadenz erweitert – erhält ziemlich rasch große Bedeutung für die ostinaten Lamentokompositionen. Die frühesten Lamenti mit chromatischem Quartbaß dürften von Francesco Cavalli stammen<sup>63</sup> – die Klagen der Cassandra und Ecuba aus *Didone*<sup>64</sup> (1641) und die Klage der Climene aus *Egisto*<sup>65</sup> (1643) –, das berühmteste Stück von Henry Purcell – die Didoklage (s. S. 161, Anm. 41). Purcells Lamento aus *The Fairy Queen*<sup>66</sup> (1692), das neben der chromatischen auch die Mollquart verwendet, belegt besonders deutlich die Existenz einer Gattungsvorstellung (und gleichzeitig die Beliebtheit der Lamentogattung), denn es gehört nicht in den Handlungsablauf des Schauspiels, sondern wird von Oberon mit den Worten „Sing me the plaint, that did so nobly move, when Laura mourn'd for her departed love“ zur Unterhaltung der Feenkönigin erbeten. Soll der Zuhörer die Komposition als Zitat eines angeblich bekannten Lamentos auffassen, so ist es notwendig, ihr ein musikalisches Merkmal zu geben, das sofort die Gattungszugehörigkeit erkennen läßt: den Quartbaß. Erst diese feste Kopplung von Lamentotext bzw. -situation und musikalischem Gattungsmerkmal ermöglicht dann auch textlose, instrumentale Lamentokompositionen wie etwa J. S. Bachs instrumentales *Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde* aus dem *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992<sup>67</sup> (1704). Im vokalen Bereich findet sich noch 1891 eine Klage mit ostinatem Quartbaß: das siebte Lied

<sup>63</sup> Einen früheren Beleg – Nicolò Fonteis *Pianto d'Erinna* von 1639 – bringt Leopold, a. a. O., S. 180 f. im Notenbeispiel. Die Beschränkung der Chromatik auf die letzten drei Töne der absteigenden Quart unterscheidet dieses Stück jedoch von den späteren Lamentokompositionen mit chromatischem Quartostinato. – W. Osthoff, *Monteverdistudien I: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte III), Tutzing 1960, S. 84 nennt als frühestes Stück das Crucifixus der 1641 entstandenen *Messe* von Monteverdi (GA 15, S. 178 ff.), doch ist hier die chromatische Quart ähnlich wie in den bei Osthoff S. 84 Anm. 37 genannten Stücken nur Imitationsmotiv.

<sup>64</sup> Veröffentlicht bei R. Haas, *Die Musik des Barock* (= Bücken Handbuch der Musikwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1929, S. 136.

<sup>65</sup> Veröffentlicht bei A. Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 270 ff.

<sup>66</sup> *The Works of Henry Purcell*, Bd. XII, London 1903, S. 150 ff.

<sup>67</sup> Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 10, Kassel/Basel/Tours/London 1976, S. 5 f. Selbstverständlich gibt es daneben auch – gemäß der instrumentalen Herkunft des Ostinatos (s. dazu W. Osthoff, *Monteverdistudien*, a. a. O., S. 78 ff.) – Instrumentalstücke mit ostinatem oder ostinatoähnlichem Quartbaß, denen Lamentocharakter kaum zugesprochen werden kann: s. z. B. die *Passacaille* aus Georg Muffatts *Florilegium secundum* von 1698 (DTÖ II, 2, Wien 1895, S. 112 ff.) mit unregelmäßig, aber häufig vorkommendem chromatischem Abwärtsgang des Basses von a nach e.

aus dem *Italienischen Liederbuch* von Hugo Wolf<sup>68</sup>. So begründet also Monteverdis *Lamento della Ninfa* eine über zweihundertfünfzigjährige Tradition<sup>69</sup>.

## V

Dem Ziel meines Aufsatzes, Claudio Monteverdi als möglichen Komponisten des *Lamento d'Olimpia* auszuschneiden, dienten vier von mir ausführlich dargelegte Argumente: 1. daß die musikalische Faktur des *Olimpia-Lamentos* weit weniger überzeugend ist als die des *Arianna-Lamentos*, 2. daß eine plagiartartige Verwandtschaft, wie sie zwischen vielen Stellen dieser beiden Kompositionen besteht, sonst nirgends in Monteverdis Werk zu finden ist, 3. daß umge-

<sup>68</sup> Die Malagueñaquart wird insgesamt fünfmal – von es bzw. fis aus – gesetzt. Die Aufhellung zur Durquart ges-f-es-des in T. 13/14 sehe ich im Zusammenhang mit der von W. Osthoff, *Monteverdistudien*, a.a.O., S. 87 für das 17. Jh. festgestellten Trennung der Sujets: Die Malagueñaquart oder chromatische Quart ist verbunden mit dem Bereich der Klage, die Durquart mit dem erotischen Bereich. In Hugo Wolfs Lied vollzieht der Text erst mit dem siebten Vers, also mit T. 13, die Wendung von einer ernsthaft vorgetragenen Klage zu einer an das „Du“ gerichteten, die verführerischen Augen besingenden Liebeserklärung.

<sup>69</sup> Dem *Lamento della Ninfa* kommt allerdings nur die erstmalige Verbindung von absteigendem Quartgang, Ostinatostruktur und *Lamento* zu. Getrennt finden sich die einzelnen Elemente schon früher. Auf ostinaten Quartgängen – aber eben anderem als *Lamentotext* – beruhen etwa *Il carro di Madonna Lucia* aus dem Jahr 1628 (wahrscheinlich von Francesco Manelli; s. *The New Grove Dictionary*, a.a.O., Bd. XI, S. 613), dessen Umarbeitung *La Luciana* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. W. 432; der Chor bei Haas, a.a.O., S. 132) und der Mittelteil „si dolci dolci vezzi“ aus Monteverdis *Altri canti d'Amor* (8. Madrigalbuch, GA 8, S. 5/2/3–6/3/5). Von einem Ostinato – aber eben keinem Quartostinato – gehen etwa das von W. Osthoff Monteverdi zugeschriebene *Lamento Voglio di vita uscir* von ca. 1630 (*12 composizioni*, a.a.O., S. 18 ff.) und Benedetto Ferraris gleichtextige Komposition von 1637 (veröffentlicht bei H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte II.2*, Leipzig 1922, S. 56 ff.) aus. Als Klagesymbol verwendete, vor allem chromatisch ausgefüllte Quartgänge – aber eben nicht ostinat wiederholt – begegnen etwa im 3. Madrigalbuch Monteverdis in *Là tra'l sangue* (GA 3, S. 53/3/2–54/3/3, einmal im Canto und zweimal im Basso) und im 8. Madrigalbuch in *Mentre vaga Angioletta* (GA 8, S. 247/3/4–248/3/1) (s. W. Osthoff, *Monteverdistudien*, a.a.O., S. 84 Anm. 37). Allerdings ist Vorsicht geboten bei der Deutung von einzelnen diatonischen oder chromatischen Quartabstiegen als Klagesymbol. Der Baßgang bei „dum fata deusque“ in Jean Moutons Motette *Dulces exuviae* (hg. von J. M. Shine, *The Motets and [sic!] Jean Mouton*, 3 Bde., Diss. New York University 1953, Ann Arbor 1971, Bd. I, S. 242), den H. Osthoff, a.a.O., S. 89 als „threnodisch zu verstehende Quartfolgen“ beschreibt, erstreckt sich über eine kleine Sept und enthält selbst bei Zerlegung der Sept in zwei durch den Ton f verhakete Quartetten nur Durquarten. Der von W. Osthoff, *Monteverdi-Funde*, a.a.O., S. 264 hervorgehobene chromatische Gang in *Voglio volgio morir* schließt nicht mit der Unterquart unter d (über A ist ein Sextakkord zu setzen!), sondern führt zum Gis weiter; die Ausdehnung über vier Verse und die mehr zufällige Rhythmisierung lassen den chromatischen Gang kaum als Zusammenhang hörbar werden. Auch in der Deutung des Kopfsatzes aus W. A. Mozarts Streichquartett d-moll KV 421 als Didoklage bei Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*. . . , Paris 1806, Bd. III, S. 109 ff. liegt wohl eine Überinterpretation eines Quartganges – des eröffnenden Abwärtsganges d c B A des Violoncellos – vor; sie beweist aber immerhin, daß die Tradition der threnodischen Quart auch zu Beginn des 19. Jhs. noch lebendig ist.

kehrt aber alle diejenigen zeitgenössischen Kompositionen, die sich an dem als Ausgangspunkt für eine musikalische Lamentogattung nicht geeigneten Lamento d'Arianna orientieren, ähnliche plagiatartige Züge aufweisen, und 4. daß sich noch einmal dreißig Jahre später eine Reihe von Komponisten ein Lamento Monteverdis zum Vorbild nimmt – diesmal allerdings ein zur Begründung einer Gattung geeignetes Lamento, das Lamento della Ninfa –, daß die Zeitgenossen also stets die kompositorische Anregung durch Monteverdi brauchten und suchten. Das Lamento d'Olimpia einem von Monteverdi abhängigen, unbedeutenden Komponisten zuzuordnen, liegt aus den genannten Gründen sehr nahe.

In der Londoner Handschrift ist das Lamento d'Arianna ohne Komponistennennung notiert<sup>70</sup>, das Lamento d'Olimpia hingegen – wie bereits erwähnt – Monteverdi zugeschrieben. Den Grund dafür mag man darin sehen, daß der Schreiber beider Stücke, Luigi Rossi, die Angabe des Komponisten beim Lamento d'Arianna für überflüssig erachtete – das Stück kannte man<sup>71</sup> –, das Lamento d'Olimpia aber irrtümlich – aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Lamento d'Arianna – für eine Komposition Monteverdis hielt. Möglicherweise hat aber auch ein Zeitgenosse Monteverdis – vielleicht Rossi selbst? – versucht, seine Komposition durch die Verwendung von Monteverdis Namen aufzuwerten.

<sup>70</sup> Siehe W. Osthoff, *12 composizioni*, a.a.O., Einleitung Nr. 3.

<sup>71</sup> Auch in der Florentiner Handschrift fehlt der Komponistennamenname – s. Vogel, a.a.O., S. 352.