Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 29 (1977)

Artikel: Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer

Autor: Keller, Peter

Kapitel: 8: Italianische Art

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858856

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

8. Italianische Art

8.1. Monodischer Stil

„Es wird der Mahlerey- und Musicverständige Leser leichtlich ermessen / dass jenes [= die Malerei] in so geringen Raum nicht wol erkantlicher hat können fürgewiesen werden; Diese aber nach Italianischer Art also gesetzt / dass ohne selber Kundigung der Kunstmässige Nachdruk dieser Lieder nicht zu vernemen"(248).

„Die Verse hab ich darum Gesetzweis verfasset / damit man die Music darzu so viel leichter auswendig lernen / und alles deutlich und wol vernemlich / nach der Italiäner Art singen könte; Doch möchte man eben diese Verse nach Art der Muteten setzen"(249).

Für den Gesangsvortrag wird also „italianische Art" festgesetzt. Strophenlied und durchkomponierte Form treten nebeneinander auf, wie Cassandra bemerkt: „Wil man wenig Noten haben / so kan es / als ein Lied / von vier Reimzeilen zu den anderen gesungen werden / oder durch und durch Erzehlungsweis in die Music gesetzet werden"(250). Als Marginalie setzt Harsdörffer „in genere recitativo" dazu. Strophenlied und durchkomponierte Arie seien im folgenden an typischen Beispielen einer näheren Betrachtung unterzogen.

Staden vertont den überwiegenden Teil des Textes in der Form des continuobegleiteten Sololiedes (251). Damit führt er Vorarbeiten seines Vaters weiter. Johann Staden versuchte sich etwa gleichzeitig mit Nauwach, dessen *Arie Passegiate* im Besitz der Nürnberger Ratsmusik waren, und wohl in deren Kenntnis – in Sololiedern in deutscher Sprache, mit B. c.-Begleitung, wobei nur geistliche Texte verwendet wurden. Sein Schüler Erasmus Kindermann wiederum kennt den Sologesang vorerst nur in Dialogen und immer mit mehrstimmiger instrumentaler Begleitung, wobei immer geistliche Texte zugrundegelegt werden. Mit Strophenliedern tritt Kindermann erst 1643 hervor, ebenso mit der Vertonung weltlicher Texte. S. Th. Staden betritt also in Nürnberg Neuland mit seinen Sololiedern weltlicher und geistlicher Art, die er den Gsp. vom II. Band an einfügt. Darum schreibt er 1642 noch dazu: Oberstimme allein zu singen (252). Zu den Liedern der *Welt Eitelkeit* gibt er die Anmerkung: „Diese [die Musik] aber nach italianische Art also gesetzt / dass ohne selber Kundigung der kunstmässige Nachdruk dieser Lieder nicht zu vernemen"(253).

248 III, 203.
249 V, 307.
250 IV, 45.
251 S. o. 51.
252 II, 375.
253 III, 203.

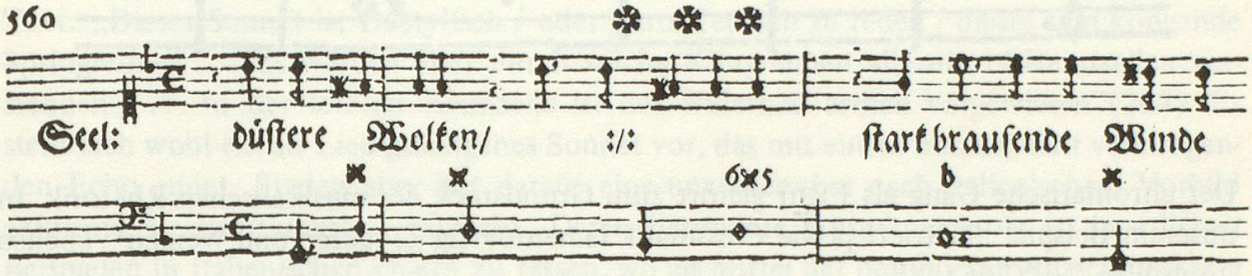
Ehrelobs Lied im 2. Akt (254) zeigt den Typus A B B. Schmucklos läuft die Melodie in Achteln über gehaltenen Akkorden. Doch mit der Wiederholung des zweiten Teils der Melodie zu neuem Text zeigt sich bereits das Abgleiten ins Strophenlied. Eine parallele Stelle finden wir im Sonnett der Hertzigild (255). Hier komponiert Staden ebenfalls den ersten Teil durch, um bald darauf in die Anlage eines Liedes zu fallen, indem er einzelne Melodiengruppen, mit neuem Text unterlegt, wiederholt (256). Die Arie des Künsteling im 2. Akt (257) zeigt hingegen eine Änderung der Notierung. Wurden für Ehrelob die beiden A-Teile der Strophe untereinander angeordnet, so sind sie bei Künstelings Arie hintereinander ausgeschrieben. Das hat seinen bestimmten Grund: Eine Abkehr von der Liedform, die sich darin zeigt, dass Staden ganz leicht, aber eindrücklich variiert. So beginnt er mit einer „Mora" auf „Schau", die in der Wiederholung über dem Wort „Die" fehlt.

Ganz durchkomponiert, wenn auch melodisch noch am deutschen Sololied orientiert, ist die Nachtigallenarie der Sinnigunda (258). Die Szenenanmerkung dazu lautet: „Seelewig sitzet an dem Flusse / Sinnigunda singet im herbeygehen diese Klingreimen über das Gesang einer Nachtigale"(259). Vespasian bemerkt denn auch dazu: „Hör doch, wie künstlich bunt"(260) und verweist auf den mit einem Vögelchen verzierten Anfangsbuchstaben des Textes. Hier versucht Staden einen Nachtigallengesang zu beschreiben, der rein laut- und tonmalerisch die Nachtigall imitieren soll (261). Gleich zu Beginn setzt er über das Wort „flügelschnell" eine ausgedehnte Passage in Sechzehnteln; sonst nirgends in der ganzen Oper vorkommend, wird eine ähnliche Passage gleich noch zweimal verwendet: einmal als Trillerfigur zu den Worten „So säusselt, So säusselt ihr Gesang", wo Staden die Wörter „So säusselt" eingeschoben hat (Nr. 17), das andere Mal zu „Wie künstlich bunt ihr Stimmelein" als ausgedehnte Koloratur. Die drei Stellen stehen vereinzelt in der ganzen Arie. Dazwischen eilt die Musik munter fort, deklamiert schön dem Text nach. Nur der Text „Hör doch" wird wiederholt (Nr. 18) und mit einer Anapher versehen, die zudem rhythmisch aber verändert ist. Daran schliesst sich die Stelle mit dem Choralzitat zum Textwort „Todenlied" an, worauf bereits hingewiesen wurde (262).

Der Text der Arie bringt aber wieder neue Gedanken und Wörter, die Staden zur Verarbeitung locken. Zum Text „Wie der Trompetenschall" verharrt Staden über fünf ausgedehnte Takte im reinen C-Dur Dreiklang. Deutlicher liesse sich die Trompete kaum darstellen. Figuren finden sich sehr wenige: nur je eine Anapher auf „Säuseln" und „hör doch", beides von Staden eingeschobene Textstellen. Auf „fast jedes Tongebänd"[= Rei-

254 2. Akt, 3. Szene.
255 2. Akt, 6. Szene.
256 Ähnliche Melodieabschnittswiederholung kennt auch Cavalieri, cf. *Haas Barock*, 34.
257 2. Akt, 3. Szene.
258 S. o. 71.
259 IV, 129.
260 IV, 131.
261 S. o. 31–32.
262 IV, 112.

marten] setzt er eine grosse Epizeuxis, in der tatsächlich fast jeder Ton, entsprechend „jedem Tongebänd" vorkommt. Dazu erweitert er den Harsdörfferschen Text (Nr. 19). Die Verzweiflungsarie der Seelewig am Ende des 2. Aktes zeigt Stadens Bemühungen um eine dramatische Form. Hier lautet die Szenenanmerkung: „Sinnigunda entläuft. Hertzigilda und Gwissulda gehen ihr nach. Seelewig will unter den Bäumen schlafen, wird aber von einem Wetter erschrecket". Mit einer Anapher über dem wiederholten Text „düstere Wolken" beginnt die Arie. Das Wort „düstere" wird mit einem „saltus duriusculus", einem verminderten Quartsprung b-fis, hervorgehoben; das aufkommende Gewitter ist durch die Wiederholungen und den ungewöhnlichen Sprung zur Genüge als schrecklich gekennzeichnet. Den gleichen Sprung b-fis setzt Monteverdi im 2. Akt des *Orfeo* zu den Textworten „tu sei morta" ein, und über dem Textwort „oihmè" steht in Agazzaris *Eumelio* ebenfalls ein „saltus duriusculus" fis-b. Auch Schütz verwendet den verminderten Quartsprung im Zusammenhang mit dem Ausdruck des Fürchtens.



Ein grosser Septsprung führt von der zweiten Zeile zur dritten, die wieder eine Wortwiederholung enthält. Die Wiederholung der dritten Zeile erhält diesmal eine andere Figur: anstatt der Anapher findet hier eine leicht figurierte Epizeuxis ihren Platz. Der grosse Septsprung weitet sich zum Oktavsprung im Ausruf „Schone mein, schone, schone." Gleichzeitig mit diesem Aufwärtssprung, der den verzweifelten Schrei untermalt, verdichtet sich der Rhythmus vom punktierten Achtel zu zwei Achteln zwischen Vierteln. Hier sind die beiden beherrschenden Rhythmen der ganzen Arie eng beieinander: der punktierte Rhythmus und der Doppelschlag zwischen Vierteln.

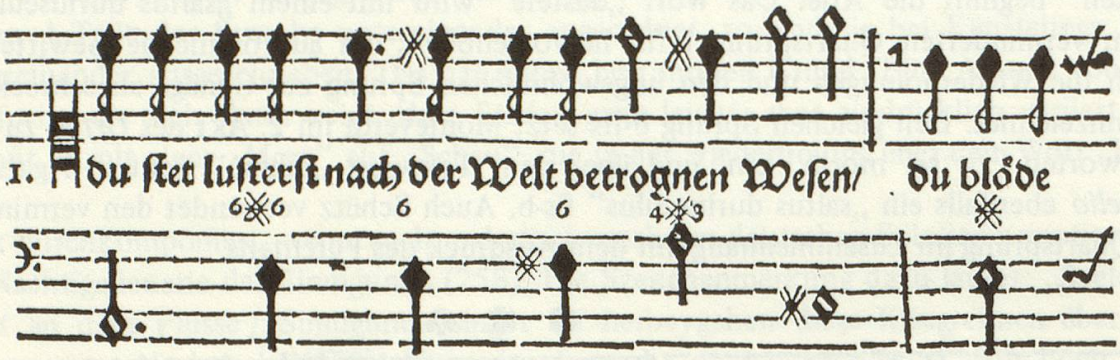
Das einzige Mal in der ganzen Oper erweitert Staden hier den sonst sehr einfach gehaltenen Rahmen der Tonartbereiche. Zwei Tonartenwechsel folgen sich sehr nahe aufeinander (263). Das erste Mal geht Staden unvermittelt von A- nach F-Dur (264), das ihm als Dominante nach B-Dur dient, welches nur knapp angespielt, nicht aber tonartlich gefestigt wird. Davon geht er weiter zur Subdominante Es-Dur und springt dann unvermittelt nach G-Dur, das als Moll-Dur weitergeführt wird. Diese Akkordfrage steht in der ganzen Partitur einzig da.

Zwei chromatische Gänge bilden den Schluss der Arie mit den Worten: „Das Echo schallet

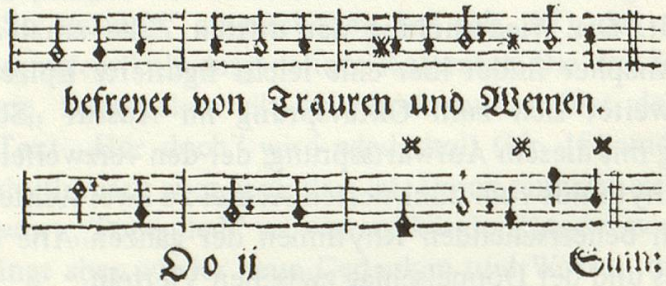
263 Ich verwende hier und im folgenden die Termini „Tonart", „Moll–Dur", „Dominante" und „Subdominante", vermeide jedoch Stufenbezeichnungen. Damit lässt sich wohl das Denken in Akkordgruppen, das A. Herbst für diese Zeit (*musica practica*, Nürnberg, 1642) formuliert, am ehesten fassen. Cf. *Dahlhaus, Tonalität*, besonders 101 ff. und 109.

264 Den umgekehrten Wechsel, nämlich von F nach A, verwendet Monteverdi in seinem Doppelmadrigal „Non si lavav' ancor" (1590), cf. *Heuss, Monteverdi*, besonders 104.

wieder meinem Weh, ach, ach, Weh, ach Weh", die von Staden in diese Form gebracht worden sind und das Versmass völlig sprengen. Die chromatische Fortschreitung als Schluss einer Szene hat Staden an bereits ebenso wichtiger Stelle verwendet, nämlich in der Arie des Künsteling im zweiten Akt. Über den Text „Welche befreiet von Trauren und Weinen" setzt Staden eine chromatische Tonleiter im Umfang der Quarte a-d, wozu wohl das Lied des Totengerippes in der *Welt Eitelkeit* die Vorstufe war (265).



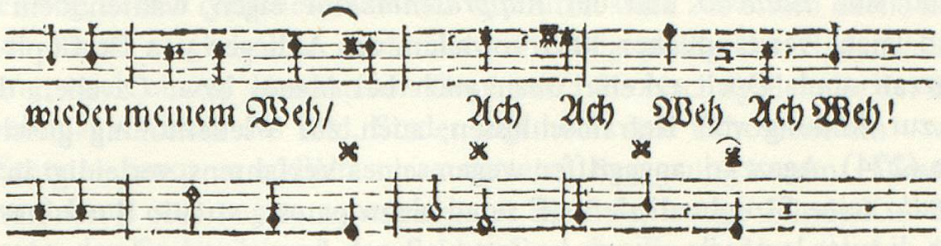
Der chromatische Gang als Figur gehört zum Grundstock der musikalischen Rhetorik. In unserem Beispiel illustriert ja die Chromatik lamentoartig „Trauren und Weinen", ebenso „Ach Weh . . ."(266).



Die Chromatik erfährt indessen eine unterschiedliche Behandlung. Sie steht in Künstelings Arie im einfachen Rahmen von g-moll mit Dominantschluss. Seelewigs Arie erfährt eine sehr viel gewagtere Harmonisierung. Staden geht von c-moll über D- nach A-Dur, dann von B-Dur aus in eine Kadenz in G-Dur. Es ist anzunehmen, dass er bei dieser Harmonisierung von der Chromatik der Singstimme ausging. Eine weitere Beobachtung lässt sich machen: Den ersten „passus duriusculus", die erste chromatische Folge, haben wir im Sinne einer Figur interpretieren können. Die Wörter „Befreien von Trauren und Weinen" haben den Anstoss zu einer Figuranwendung gegeben. In Seelewigs Arienschluss scheint nun die

265 III, 236.
266 IV, 531.

Chromatik über den Wert einer Figur hinauszugehen. Eine echt monodische Diskontinuität der Deklamation zum Zwecke der unmittelbaren Sinnfälligkeit ist angestrebt worden (267).



Die Arie, die Seelewigs Verzweiflung schildert, ist von Staden offensichtlich mit besonderer Sorgfalt gestaltet worden. Der Komposition hat sich der Text beugen müssen, der in reine Prosa verwandelt worden ist. So schreibt Harsdörffer noch im Kommentar zum Text: „Dieses Sonnet ist Dactylisch / oder gantz Teutsch zu reden / dieses sind klingende Springreimen . . . Es werden aber durch solche Klingreimen allezeit 14 Reimzeilen verstanden / . . . In der letzten Reimzeile ist der Widerhall artlich vorgewiesen"(268). Er stellt sich wohl ein als Lied gesungenes Sonnet vor, das mit einem immer mehr verklingenden Echo endet. Staden aber hat daraus eine unverkennbar nach italienischem Vorbild geformte Verzweiflungsarie gemacht. Deren besondere Ausschmückung ist in etlichen Beispielen in italienischen Opern zu fassen, wo als Mittel der besonderen Ausschmückung immer wieder dieselben Topoi zur Anwendung kommen: Echo, chromatische Gänge, „saltus duriusculi", Wortwiederholungen. Sie finden sich etwa im *Orfeo* (269) von Monteverdi, in Giacobbis *Aurora ingannata* (270) und im *Eumelio* (271) von Agazzari.

8.2. Römische Oper

Im weiteren zeigt die Seelewig manche Merkmale, die ihre Abhängigkeit von italienischen Vorbildern noch genauer umschreiben lassen. Sie weist in manchen Zügen Eigenheiten der römischen Oper der Jahrhundertwende auf. Das sei am Vergleich mit der *Rappresentazione* und dem *Eumelio* nachgewiesen (272).

Die Textanlage der *Rappresentazione* und des *Eumelio* lassen gleiche Typika im Aufbau feststellen (273). Vor allem zeigt sich eine starke Bindung an die Jesuitenkollegien in Rom, mit denen Agazzari und Cavalieri sehr eng verbunden waren; der Librettist der

267 s. o. 33.
268 IV, 113/114.
269 2. Akt, 5. Szene.
270 2. Akt, 1. Szene.
271 2. Akt, 4. Szene.
272 S. o. 43 und 71.
273 S. o. 70–71.

Rappresentazione, Agostino Manni, und die Dichter des *Eumelio*, De Cupis und Tirletti, waren selbst Jesuiten.
Einen starken Ausbau der Chorszene finden wir bei Cavalieri. Prolog und belehrender Hintergrund sind *Eumelio* und der *Rappresentazione* eigen, währenddem Strophengedichte und leicht verständlicher Text vor allem das Anliegen von De Cupis und Tirletti bzw. Agazzari sind. Doch erkennt man auch bei Manni bzw. Cavalieri deutlich eine Tendenz zur Bildung von Refrainschlüssen, auch zur Wiederholung gleicher Melodieabschnitte (274). Agazzari, angegriffen wegen seines Verfahrens, verteidigt in der Vorrede zum *Eumelio* seine Strophenlieder: „E se ad alcun paresse stranio il non haver io variato tutte l'arie di tutte le parole, questo ho fatto, e per la brevità, e per la maggior commodità di chi altrove la volesse recitare, ed anco per non haver io trovato ragione alcuna perché si debbi variar sempre l'arie d'un stesso personaggio, non mutando egli le rime, eccetuata però l'occasione della diversità de motivi, & affetto. Soviemmi anchora, che non credo che gl'antichi Musici nelle commedie & tragedie loro facesser questo, ne che Omero cantando il suo poema nella Lira cambiasse sempre diverse arie, ma per non esser troppo lungo lasso l'altre ragioni che potrei addurre"(275).
Auffallend ist die Ähnlichkeit der von Agazzari vorgebrachten Argumente mit denen Harsdörffers. Spricht Agazzari von der „brevità del tempo", so weist Harsdörffer verschiedentlich auf die der knapp bemessene Zeit hin; dann schreibt er auch immer wieder, seine Stücke seien nur eine Anleitung, ein Muster, wie man ein solches Stück aufführen könne (276); wie auch Agazzari bemerkt: „di chi altrove volesse recitare".
Aus der gemeinsamen Basis – dem Jesuitendrama – ergeben sich ähnliche Merkmale auch für die römische Oper. Diese ist gekennzeichnet durch breit angelegte Prologe, Ersatz des Rezitativs durch kleine Arien und Arietten, aufwendige Szenerie, verbunden mit der Einführung von Einlagen verschiedener Art, und den Ausbau der Chorpartien. Alle diese Merkmale trägt auch die *Seelewig*. Der Prolog allerdings besteht nur aus einem Strophenlied ohne Chor, wie er seit den zwanziger Jahren üblich war. Die Abkehr vom Rezitativ findet sich schon kurz nach 1600, z. B. im *Eumelio;* vom „tedio del recitativo" spricht auch Mazzochi im Nachwort zum *Adone* und ersetzt das Rezitativ durch Arietten und „mezz'arie"(277), d. h. durch kleine ariose Partien, wie sie Staden für Seelewigs Rolle durchwegs, für andere Rollen gelegentlich einsetzt. Dadurch kommt ein gewisses statisches Moment in den Ablauf der Handlung; ein Moment, das durch die Vorliebe für den Wechsel von ernsten und heiteren Szenen – der durchaus zur römischen Oper gehört – kräftiger spürbar wird.
Eine solche Vernachlässigung des dramatischen Zuges zugunsten der grösseren Breite des Spektrums zeigt auch *Seelewig;* schon die drei grossen Arien (278) zeigen die ganze Breite der Anlage, insbesondere aber die Szenenabfolge des letzten Aktes, die als Beispiel dienen

274 cf. *Haas Barock*, 34.
275 Vorrede.
276 S. o. 48–49.
277 Vgl. hierzu R. Steiner, Vi sono molt' altre mezz'arie. Fs. O. Strunk, Princeton, 1968, 241–258.
278 S. o. 73 ff.

soll: Zuerst wird die Beratung der Hirten mit Trügewalt gezeigt, der – komisch genug – immer sein polterndes Leitmotiv absingt (279). Die nächste Szene bringt noch nicht den erwarteten zweiten Versuch der Hirten, Seelewig zu erobern, sondern ein Strophenlied der Seelewig, dessen lyrischer, frommer Grundton stark zur ersten Szene kontrastiert. Die folgende Szene zeigt immer noch nicht die Begegnung der Hirten mit Seelewig, sondern bringt noch einmal einen neuen Gegensatz: die Nachtigallenarie der Sinnigunda. Und noch einmal wechselt das Bild. Staden legt noch eine Echoszene ein – wieder eine komische Szene – bevor es endlich zur erwarteten Begegnung kommt. Diese nun rückt Heiterkeit und Ernst aufs engste nebeneinander: Auf das lustige Blinde-Kuh-Spiel folgen die Bekehrung der Seelewig und der Schlusschor der Engel. Um richtige dramatische Spannung heraufzubeschwören, ist diese Begegnung viel zu knapp gehalten.
Weitere Kennzeichen der römischen Oper sind Einsatz und Verwendung des Chores. Die Chorpartien werden immer stärker ausgebaut und verselbständigt, wobei der Zusammenhang zum übrigen immer lockerer wird: der Chor reiht sich ebenso statisch ans Vorhergegangene an, wie eine Szene sich an die nächste anschliesst.
Drei Chöre setzt Staden je zu Ende jeden Aktes ein. Der Bezug zur Handlung ist nur im Echochor der Nymphen einzusehen; der Hirtenchor und der Chor der Engel könnten hingegen eigenständige Chorlieder sein. Allen dreien aber ist gemeinsam, dass sie die Funktion eines „fabula docet" übernehmen, wie es das liturgische Drama bevorzugt. „Der Chor . . . sol die Lehren / welche aus vorhergehender Geschichte zu ziehen / begreiffen / und in etlichen Reimsätzen mit einer oder mehr Stimmen deutlichst hören lassen"(280), schreibt Harsdörffer vor. Doch gerade als Kontrast dazu wird der Chor oft auch mehr und mehr zum Tanzlied, eine Entartung, die Doni sehr scharf gerügt hat (281). Auch in dieser Gestalt finden wir den Chor bei Staden; sein Hirtenlied im 2. Akt und ebenso der Schlusschor, der als „Reyentantz" aufgeführt werden kann, zeigen deutliche Spuren eines Tanzliedes (282).
Aus alledem geht hervor, dass die Bezüge zur *Rappresentazione* enger und vielgestaltiger sind als zum *Eumelio,* mit dem *Seelewig* jedoch die Echoverwendung und Einkleidung ins Schäfergewand gemeinsam hat. Mazzochi steht der *Seelewig* schon wieder ferner, obschon sein Stil zur Zeit des Harsdörfferschen Aufenthaltes in Rom Gültigkeit hatte; Harsdörffer hätte auch der römischen Oper der dreissiger Jahre wenig Verständnis entgegengebracht. Die zunehmende Erweiterung der komischen Teile und das Zurücktreten der geistlichen Musik hätte wohl seine Verärgerung hervorrufen müssen. Von den neuen Errungenschaften der Oper um Mazzochi, nämlich der Verarbeitung von mythologischen Stoffen, ausgebauter Ensembletechnik und Kontrast von homophonem und kontrapunktischem Satz, ist in der *Seelewig* nichts zu finden.

279 Die Verbindung von Komik und Bassstimme ist in der römischen Oper fast zum Topos geworden. Vgl. hierzu *Haas Barock,* 74.
280 *Trichter* II, 73/74, cf. auch *Mahling Opernchor,* 83 ff.
281 *Haas Barock,* 71.
282 IV, 155.