

Peter Sühning

Ein erster Versuch, das historische Instrumentarium in Monteverdis *L'Orfeo* zu verstehen

Gustav Jacobsthal, Straßburg 1903

Monteverdis erste, vor 400 Jahren uraufgeführte Oper *L'Orfeo* ist gerade Jahr weltweit oft zu hören. Die Fortschritte beim Herstellen einer werkgetreuen oder angemessenen Darbietung dieser Oper waren im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts enorm, sodaß man sich heute relativ sicher fühlt in der Auswahl der Instrumente. Wer aber kennt den vermutlich ersten Rekonstruktionsversuch des Orchesters, das Monteverdi für seine *Favola in musica* eingesetzt wissen wollte? Und wer kann sich vorstellen, daß dieser Versuch schon vor über einhundert Jahren stattfand und auch heute noch aktuelle Fragen aufwirft?

Bekannt ist, daß zu Anfang des Jahres 1904 Vincent d'Indy es unternahm, mit einem Orchester, das einer der Ohrenzeugen, der junge Musikhistoriker Romain Rolland, als „faszinierend“ bezeichnete, an der 1896 gegründeten *Schola Cantorum* zu Paris konzertant aufzuführen. Dieser erste Versuch in modernen Zeiten, Monteverdis *Favola in musica* wiederzubeleben, kann als das genaue Gegenteil einer Bemühung um historische Authentizität, nämlich als vorsätzliche Bearbeitung angesehen werden, die zudem nur eine Auswahl des Originals wiedergab. Rolland allerdings sprach in seiner zeitgleichen Rezension der Aufführung davon, d'Indy habe Monteverdis *Orfeo* zu der Schönheit verholfen, die er einst hatte und von plumpen Restaurationen befreit, die ihn verunstaltet hätten. Der einzige damals im Umlauf befindliche Restaurationsversuch war der von Robert Eitner im Band IX der „Publikationen Aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke“, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1881. Diese Partitur war in der Tat fehlerhaft und unvollständig. Dennoch ist es kaum vorstellbar, daß d'Indy auf die von Monteverdi publizierte Originalpartitur, Venedig 1609, zurückgegangen ist. Und wenn, dann nur, um mit ihr noch freier umzugehen und eine eigene Auswahl aus ihr zu treffen.

In keiner seiner Partituren hat Monteverdi eine so ins Detail gehende, anweisende Beschreibung des von ihm gewünschten Instrumentariums gegeben wie in der Drucklegung seines *L'Orfeo*. Dies hing natürlich auch damit zusammen, daß er am Hof von Mantua praktizierender Musiker, Viola-Spieler und Gesangslehrer war. D'Indy benutzte für seine Aufführung ein modernes Orchester, das sich wie folgt zusammensetzte: Zwei Piccoloflöten, zwei Oboen, zwei Trompeten, fünf Posaunen, eine Laute, eine Harfe, ein Cembalo, ein (vermutlich chorisch besetztes) Streicherquartett, eine Orgel. Dies mag sogar als ein ganz plausibler Versuch gelten, das Monteverdische Orchester mit modernen Mitteln nachzuahmen, ohne sich über die alten Instrumente und deren Klang überhaupt Gedanken machen zu müssen. Die instrumentengeschichtliche Forschung und der Aufbau von Sammlungen alter, nicht modernisierter Instrumente waren erst in ihren Kinderschuhen und hatten noch nicht zu unmittelbar praktisch verwertbaren Resultaten geführt. Dennoch konnte bereits nach dem 1. Weltkrieg mit ersten Versuchen, nicht modernisierte Versionen der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks darzubieten, begonnen werden, so dilettantisch sie auch in unseren Augen heute gewesen sein mögen. Sicher stellen die Forschungen und praktischen Präsentationen, die Curt Sachs in Berlin unternahm, die entscheidende historische Zäsur dar. Aber auch Gustav Jacobsthals Überlegungen gehören in die Frühgeschichte der historisierenden Aufführungspraxis.

Hier soll nun sein bisher unbekannter und auch unerwarteter Versuch vorgestellt werden, zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen einer akademischen Vorlesung zur Frühgeschichte der Oper das komplette Instrumentarium Monteverdis für seinen *Orfeo* anhand der gedruckten Originalpartitur, Venedig 1609, zu rekonstruieren. Dieses mit nur geringfügigen Fehlern behaftete Unternehmen zeigt die enormen Möglichkeiten und Grenzen einer ernsthaften historischen Forschung zu diesem Zeitpunkt, mit der ihr Vertreter schon damals auch eine Verbindung zwischen Instrumentaldisposition und Kompositionstechnik ziehen konnte. Der Straßburger Ordinarius für „Theorie und Geschichte der Musik“, Gustav Jacobsthal, kam Anfang des Jahres 1903, also nur ein Jahr vor d’Indys Pariser Aufführung, ausführlich auf Monteverdis *L’Orfeo* zu sprechen und widmete dessen Instrumentarium sowie seiner kompositorischen Verwendung größte Aufmerksamkeit und langwierige Besprechungen, die demnächst im Rahmen eines von der DFG geförderten Editionsprojekts publiziert werden sollen. Die Funktion, die die ausgesprochen reiche Instrumentenauswahl erfüllen sollte, stellt Jacobsthal unter das Motto: „Mit den Instrumenten den Ausdruck der Seelenbewegung erhöhen – eine Aufgabe, der sich kein anderer vor Monteverdi gestellt hat“ Außerdem erkennt er sehr wohl, daß es der musikdramaturgische Zweck dieses Instrumentenaufgebots war, die im Stück beschworene Macht der Musik unter Beweis zu stellen. Nie wieder wird später in Venedig Monteverdi so viel Geld zur Verfügung stehen wie in Mantua, um ein solches Konzept zu realisieren.

Hier kann vorab nur über die rein instrumentengeschichtliche und instrumententechnische Seite von Jacobsthals Vorlesungsskizzen, die in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek deponiert sind, berichtet werden. Jacobsthal konnte sich außer auf die Originalpartitur Monteverdis nur auf die Anfänge der deutschen und französischen Operngeschichts- und Instrumenten-Geschichtsschreibung stützen. Das waren außer Romain Rollands Arbeit von 1895 über die Geschichte der Oper vor Lully und Scarlatti, Emil Vogels Monographie über Monteverdi (1887), Hermann Kretzschmars Artikel über Monteverdis *Poppea* (1894) und über die venezianische Oper (1892) und die Darstellung der italienischen Oper von Hugo Goldschmidt (1901). An instrumentengeschichtlichen Werken standen ihm nur Julius Rühlmanns Geschichte der Bogeninstrumente von 1882, Henri Lavoix’ *Histoire de l’instrumentation* von 1878 und einige Lexikonartikel von Riemann und v. Dommer zur Verfügung. Kennzeichnend für die Arbeitsweise Jacobsthals ist aber vor allem sein Rückgriff auf den zweiten, instrumentenkundlichen Teil des *Syntagma musicum* von Michael Praetorius.

Während Oskar Fleischer in Berlin mit dem Aufbau und der Leitung der ersten Königlichen Instrumentensammlung begann und bald darauf Curt Sachs mit seinen bahnbrechenden Forschungen einsetzte, versuchte Gustav Jacobsthal in Straßburg sich ein Bild von der Geschichte, der Technik und dem Klang der von Monteverdi aufgeführten und eingesetzten Instrumente zu verschaffen und es seinen Höhern zu vermitteln. Er bezog sich in seinen Seitenangaben direkt auf den venezianischen Erstdruck des *L’Orfeo* aus dem Jahre 1609, den Jacobsthal aus dem Nachlaß von Otto Jahn für die Bibliothek des Straßburger Akademischen Gesangvereins anschaffen ließ. Heute stehen zwei faksimilierte Nachdrucke aus dem Jahre 1998 zu Verfügung, so daß ich hier auf ihn verweisen kann.

Ein von Jacobsthal unternommener Vergleich mit der Rolle der Instrumente in den Monteverdis *Orfeo* vorangehenden *Euridice*-Opern Peris und Caccinis sowie mit da Gaglianos *Dafne* führt ihn gleich am Anfang seiner Analysen des *L’Orfeo* zu der Feststellung:

„Der Umstand, dass in der Partitur von Monteverdis Orfeus die Instrumente von einer ganz anderen Bedeutung erscheinen, bedeutet auch, dass Monteverdi sie in viel bedeutenderer Art hat sprechen und bei der Gesamtwirkung hat functioniren lassen. Es ist die erste Oper, die mit solchem Apparat, wie wir ihn gleich kennen lernen werden, arbeitet – und wie ich gleich

hinzufügen will, für lange Zeit auch die einzige. Weder sein Combattimento, noch der Ballo delle integrate haben ein solches Orchester, noch die Incoronazione di Poppea.“

Jacobsthal charakterisiert Monteverdis Orchester zunächst pauschal:

„Monteverdi schöpft aus dem Vollen. Er beschäftigt ein Orchester, das auch wir nach unseren Begriffen für recht stattlich halten würden. Das zeigt schon ein Blick auf das Verzeichniss der angewendeten Instrumente, das er vor der Partitur, neben dem Personalverzeichniss mitgetheilt hat, das übrigens nicht einmal ganz vollständig ist.“

Dann aber listet er es analog zu Monteverdis Mitteilung im Einzelnen auf, und zwar gleich mit den Zusätzen und Abweichungen, die es im Verlauf der Partitur erfährt:

„2 Gravicembani, 2 Contrabassi de Viola, 10 Viole da braccio, 1 Arpa doppia (in der Partitur kommen zwei vor, siehe S. 58 und S. 88 steht: Arpe), 2 Violini piccoli alla Francese (S. 28 auch 2 Violini ordinarii und S. 52 2 Violini), 2 Chitaroni (in der Partitur S. 32 werden drei verlangt), 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regale (in der Partitur S. 88 steht Regali), 2 Cornetti, 1 Flautino alla Vigesima seconda (in der Partitur S. 30 sind 2 Flautini vorgeschrieben), 1 Clarino u. 3 Trombe sordine (in der Partitur S. 70 sind fünf vorgeschrieben).“

Es folgen einige Bemerkungen zu einzelnen Instrumenten, die ich hier wiedergebe und, wenn nötig, kommentiere:

„1) Organo di legno ist ein natürlich kleineres Orgelwerk mit (weichen) (Flöten)stimmen [man müßte wohl Kammerorgel mit Holzpfeifen sagen] im Gegensatz zum

2) Regale, eine kleine Orgel mit Zungenstimmen, die durchdringender wirken [die Bezeichnung Orgel müßte wohl mit Tasteninstrument ersetzt werden].

3) Cornett ist ein früher vielgebrauchtes Holzblasinstrument, das aber den Charakter von Blechblasinstrumenten hat, in hoher Lage, mit deutschem Namen heisst es: Zinken, mit lat. Namen: Lituus, unter diesem Namen vereinzelt noch von Joh. Seb. Bach gebraucht. (Im Orfeo sind 2 Cornetti in der grossen Arie des Orfeus im III. Akt, S. 56, angewandt – in der Überschrift als schweigend erwähnt, S. 88.)

4) Flautino alla Vigesima seconda. Das ist eine sehr hoch liegende Flöte. Die Bezeichnung alla vigesima seconda (= 22) bezieht sich auf diese Lage; es ist damit das c als tiefster Ton des Instruments gemeint, das der 22. Ton ist über einem als normaler Ausgangston geltenden C (entweder das kl. 8füßige C – dann wäre der tiefste Ton das [dreigestrichene] c und das wäre eine unglaublich hohe Stimmung, eine Octave über unserer Pickoloflöte, oder das große C (16füßig), dann wäre das [zweigestrichene] c der tiefste Ton. Im Orfeo ist sie vorgeschrieben S. 10/11 für den Ballett-Chor Lasciate i monti.

5) Clarino ist eine hochliegende Trompete.

6) Die Trombe (Trompeten) können wie mit Dämpfer (sordino) geblasen werden. Sie klingen mit Dämpfer um einen Ganzton tiefer. Bei ihrer Benutzung muss man also um einen Ton höher transponieren, damit die aufgezeichnete Tonhöhe herauskommt. Darauf bezieht sich die Vorschrift zu dem ersten Instrumentalstück (Toccata). [Sordiniert klingen die Trombe ein Ganzton höher, die anderen Instrumente müssen transponieren.]

– S. IV der Partitur, wo also (volendo sonar le trombe con le sordine) frei gelassen wird, ob mit oder ohne Sordinen.

– Die in der Toccata (S. IV) den Systemen übergeschriebenen: Quinta c', Alto e basso (Alterbass zu deutsch), Volgano oder Vulgano, sowie der Basso über dem untersten System sind drei Arten (hinsichtlich der Höhenlage) der Tromben, wohl die 3 Tromben, die in dem Instrumentenverzeichniss an letzter Stelle genannt sind. Siehe hiezu Praetorius Syntagma III,

Auszüge daraus in Monatshefte für Musikgeschichte 1878 (10), S. 33 ff. und S. 49 ff.; über die ebengenannten Namen, S 51: danach hält der Volgano stets die Quinte über dem Bass, was übrigens für diese Toccata zutrifft. (Siehe auch das Syntagma, Bd. II (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 13).

– S. 76, S 2 das Un tono più alto: Bezieht sich das auf den Gebrauch von Sordinen? [Nein, es bezieht sich auf das Transponieren der anderen Instrumente.]

7) Die Streichinstrumente: Hier erscheinen Viola da braccio und Violino. Das sind etwa nicht unsere Bratsche und unsere Violine in ihrem Verhältniss zueinander von tieferem und höherem Saiteninstrument, sodass etwa 10 Bratschen gegen 2 Violinen auftreten. [Tatsächlich heißt es in Monteverdis Instrumenten-Verzeichnis auf S. III: Dieci Viole da braccio und Duoi Violini piccoli.] Viola ist der Name für eine ganze Klasse von Instrumenten: Es sind Saiteninstrumente verschiedener Grösse und Tonhöhe – je in der Höhe des Diskants, Alts, Tenors und Basses. – Und alle diese da braccio, also im Arm zu halten – auch die tiefen Instrumente für die Tenor- und Basslage. Dazu kommen Instrumente derselben Klasse, die zwischen den Beinen gehalten werden – das sind solche da gamba (natürlich nur tiefliegende Instrumente).

Diese Viola-Instrumente haben eine bestimmte Bauart, die sich von der unserer Violininstrumente (der Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabass, die ja alle dieselbe Bauart haben) unterscheidet. Und eben wegen dieser Bauart haben sie Mängel – sowohl in der Tonbildung wie in der Spielart. Und eben deswegen werden sie mit der Zeit umgebildet in die Form der Violinen, um in beiden Beziehungen günstigeres zu erlangen. Und wie es nun Violen für alle Lagen gab, so baute man nun auch Violinen für alle Stimmlagen und benannte sie auch für alle Lagen unter Umständen mit diesem Namen, so daß also z. B. auch ein Bassinstrument dieser Bauart als Violino bezeichnet werden kann.

Zuerst gebrauchte man noch beide Arten von Instrumenten neben einander. Allmählich wurden die Viola-Instrumente von den Violininstrumenten zurückgedrängt und schliesslich ganz verlassen.

Die Übergangszeit, und zwar solcher Gestalt, dass die Violen-Instrumente noch überwiegen, zeigt sich in Monteverdis Orfeo in dem Gebrauch, den er von den vielen Violen und von den nur wenigen Violinen macht.“

Das epochemachende „Handbuch der Musikinstrumentenkunde“ von Curt Sachs erschien nach jahrelangen Vorstudien erst 1919. In ihm wird Jacobsthals These über die Familie der Viole da braccio zwar bestätigt, aber im unmittelbaren Übergang zur Violine als deren direkte Vorstufe gesehen, um sie von der Bauweise der Familie der Viole da gamba abzugrenzen, und sie ist mit dem Zusatz versehen, daß der Kern der Da-braccio-Familie die Viola in der Altlage war. Während Jacobsthal noch einen historischen Unterschied in Bauart und Klangfarbe zwischen der Violen- und der Violinen-Familie behauptet, ohne dafür Quellen anzugeben, und auch am gezielten charakteristischen Einsatz z. B. im großen Gesang des Orfeo zu Beginn des 3. Aktes zu exemplifizieren sucht, spricht Sachs bereits von den Viole da braccio als von „unserer Violine mit ihren Geschwistern“ (Curt Sachs, S. 186), weist aber auf einen seit 1500 währenden revolutionären Prozeß hin, während dem „Lira, Viola da gamba und Viola da braccio nicht anders zu fassen (sind), denn als Kristallisationen aus einem wirren Gemenge von Geigen Fiedeln und Lauten“ (Sachs, S. 200). Auch Nikolaus Harnoncourt bestätigt die eigentümliche historische Stellung der Violenfamilie als unmittelbare Vorläufer der heutigen Geigen, vernachlässigt aber auch von Jacobsthal noch betonte Differenzen zwischen Vor- und Endform zugunsten ihres gemeinsamen Unterschieds zur Gambenfamilie. (Vgl. N. Harnoncourt, Viola da Brazzo und Viola da Gamba, in: Musik als Klangrede, S. 133-141). Harnoncourt führt auch andernorts aus, daß in dem reichhaltigen Streicherensemble Monteverdis für seinen L’Orfeo auch gewöhnliche Geigen, Bratschen und

Celli enthalten gewesen seien und setzt in Parenthese: „Monteverdi nennt [auch] das Cello ‚Viola da Brazzo‘, um die Zugehörigkeit zur Geigenfamilie zu unterstreichen, im Gegensatz zu den Gamben“ (N. Harnoncourt, Instrumentation und Bearbeitung von ‚L’Orfeo‘, in: ders.: Der musikalische Dialog, S. 174). Auch Jacobsthal scheint davon ausgegangen zu sein, daß sich unter den 10 *Viola da braccio* auch „Bassi da braccio“ befunden haben, die, obwohl zur Bauart der *Dabraccio*-Familie gehörig, aber wohl eher nicht am Arm, sondern „da gamba“ zu spielen waren – im Gegensatz zu den von Monteverdi genannten „bassi da gamba“.

Da auch in den Partien, die Monteverdi mit „con tutti gli stromenti“ vorschreibt, nicht etwa zehn oder mehr Streicherstimmen vorkommen, ist davon auszugehen, daß die Streichergruppe der *Dabraccio*-Familie entweder doppelt besetzt war oder auch zweichörig auftrat. Auf diesen Umstand hat schon Thomas Synofzik hingewiesen. Im Programmheft für das Kölner Monteverdi-Festival 1993 schrieb er: „Man hat oft in Monteverdis *Orfeo* den Beginn eines orchestralen Musizierens im heutigen Sinne einer Mehrfachbesetzung der Streicher gesehen. Wahrscheinlicher ist jedoch eine Zweiteilung, eine zweichörige Aufstellung dieser doppelten Streichergruppe. In den Besetzungsangaben wird nämlich an drei Stellen darauf hingewiesen, daß die Begleitung von einem besonderen Ort aus erfolgte: ‚*fu sonato di dentro*‘ – es wurde also von innen musiziert. Offenbar wurden aus den zehn *Violen* zwei Chöre gebildet, die von verschiedenen Positionen aus spielten.“

Eine weitere Bemerkung Jacobsthals betrifft „– *Die Violini piccoli alla francese*. [Es] sind ganz kleine Violinen in sehr hoher Tonlage, die in Frankreich zu Hause waren, sogenannte *Pochettes* (Tascheninstrumente), wie die Tanzmeister in der Tasche mit sich führten.“

Hier liegt ein Irrtum Jacobsthals vor, denn die *Violini piccoli* sind weder in der Bauart noch im Klang mit den *Pochettes* verwandt. *Violini piccoli* waren tatsächlich nur kleine Violinen in einer höheren Lage, deren Zusatz *alla francese* nur damit zusammenhängt. Hierzu gibt Sachs folgende nicht ganz stimmige Version: „Es ist bekannt, daß Monteverdi im ‚Orfeo‘ von 1607 neben den *Violini ordinarij* auch *Violini piccoli alla francese* vorschreibt; seit Rühlmann [Die Geschichte der Bogeninstrumente, Braunschweig 1882, S. 65] deutet man jene als gewöhnliche Violinen im modernen Sinn und diese als französische Tanzmeistergeigen. Von vornherein leuchtet nicht ganz ein, daß ein für praktische Zwecke geschaffenes Instrument, bevor es irgendwo belegt ist, im Orchester [einer Oper] auftreten soll – in Gemeinschaft mit Geigen, denen es klanglich weiter nachsteht. [Es] liegt aber auch gar kein Anlaß zu dieser Annahme vor. Der ‚Violino ordinario‘ ist ein Altinstrument, also die Bratsche, der ‚Violino piccolo‘ ein Sopran, also die Violine, und diese Gleichung ist um so sicherer, als nach den verschiedenen Partiturvermerken Monteverdis Quintett aus zwei *Violini piccoli*, zwei *Violini ordinarij da braccio* und einem *Basso de Viola da braccio* bestand, Altstimmen also überhaupt nicht gehabt hätte, wenn die *Violini ordinarij* moderne Violinen gewesen wären.“ (Sachs, S. 201)

Die *Violini ordinarij* kommen aber nicht in Monteverdis der Oper vorangestellten Instrumentenverzeichnis vor, sondern nur in zusätzlichen Hinweisen zu einzelnen Gesängen oder Ritornellen. Außerdem muß man berücksichtigen, daß in dem Korpus der zehn *Viola da braccio* sehr wohl Alt-Violen vertreten waren. Es ist wohl davon auszugehen, daß zwischen den Sopraninstrumenten aus der Familie der *Viola da braccio* und deren Einsatz während der Orchestersinfonien sowie den *Violini ordinarij* und deren Einsatz während spezieller Gesänge und deren zugehörigen Ritornellen ein Unterschied zu machen ist, so daß die Zusammensetzung von „Monteverdis Quintett“ während der Akte und Szenen der Oper *L’Orfeo* zu wechseln scheint. Monteverdi selbst gibt z. B. für seinen *Combattimento* im Vorwort eine Beschreibung eines seiner Quintetts, die Jacobsthals Auffassung über die Familie der *Viola da braccio* zu entsprechen scheint: „Die Instrumente, d. h. vier *Viola da braccio*, Sopran, Alt, Tenor und Baß sowie ein Kontrabaß, der mit dem Cembalo zusammengeht ...“. Hier hätte die *Bass-Viola da braccio* noch keine Generalbass-Funktion,

sondern erst die Violine. Sachs macht eine weitere Anmerkung: „Im Aprilheft der Zeitschr. f. Musikwissenschaft I (1919) hat A. Moser zur Frage des *Violino piccolo* erneut Stellung genommen. Er hält ihn für das später Quartgeige genannte Instrument und sieht den Part im ‚Orfeo‘ als Notierung in der Unteroktave an. Dagegen spricht aber doch die Sinnlosigkeit dieser Notierung. Die Tatsache, daß an den beiden Stellen, wo die Partitur ausdrücklich hier die kleinen, dort die gewöhnlichen Geigen verlangt, die obere Umfangsgrenze der kleineren unter der der größeren Instrumente zurückbleibt, kann dafür m. E. nicht ins Feld geführt werden. Im Gegenteil: gerade daß der Komponist die Besetzung angibt und es nicht, wie sonst selbstverständlich, den Ausführenden überläßt, die höhere Stelle den Piccoli und die tiefere den Ordinarii zuzuteilen, scheint zu beweisen, daß es ihm nicht auf den Umfang, sondern auf die Klangfarbe ankam.“ (Sachs, ebd.)

Jacobsthal beschließt seine Detailbemerkungen und gibt erste zusammenfassende Hinweise über den charakteristischen Einsatz der Instrumente in Rahmen der musikalischen Dramaturgie.

„Zwei andere gewöhnliche Violinen, die aber in Monteverdis Verzeichniss nicht genannt sind, werden in der Partitur gleichwohl gefordert (S. 28: 2 Violini ordinarij).“

Die Verwendung der Instrumente:

Wie und wofür wurde diese stattliche Anzahl von Instrumenten von Monteverdi nun verwandt?

Sowohl für die Begleitung der Gesänge, und zwar der Solo- wie Chorgesänge und für vollständige Instrumentalsätze.

Neben a) einer geringen Anzahl von Stücken, bei denen jedem Instrument sein ihm zukommendes Liniensystem zugewiesen ist, ist bei den meisten Stücken b) entweder nur mitgeteilt, welche Instrumente mitzuwirken haben, ohne dass die Zugehörigkeit der Notenliniensysteme zu den betreffenden Instrumenten bezeichnet ist, oder aber auch, diese Angabe, welche Instrumente zu spielen haben, ist sogar unterlassen.

– Bei Sologesängen finden wir eine genaue Angabe der Instrumente (ad a) nur ausnahmsweise, öfter schon die Bezeichnungsweise ad b. Und ich will gleich hinzufügen: sowohl bei Sologesängen wie bei Chören treten häufig instrumentale Vorspiele und Zwischenspiele auf, von denen man einige ebenfalls als reine Instrumentalsätze bezeichnen kann.

Wie nun die Verwendung der Instrumente in den einzelnen Stücken war:

1) in den Stücken, bei denen zwar Instrumente genannt sind, ihre Zugehörigkeit zu den Notenliniensystemen aber nicht bezeichnet ist, lässt sich durch vielfachen Vergleich unter der Berücksichtigung, dass die einzelnen Instrumentenklassen in verschiedener Höhenlage vorhanden sind, und unter Vergleich solcher Stücke, die die Zugehörigkeit des Liniensystems zu den Instrumenten bezeichnen, wohl Schluss ziehen.

*2) Auch da, wo die Angabe über die mitwirkenden Instrumente fehlt, lässt sich aus Bemerkungen (*Qui taccionno* etc., siehe die Schlussymphonie des 4. Aktes, S. 87 der Partitur, die auch schon S. 82 erklingt) oder aus der Nennung der Instrumente gegenüber einer vorhergehenden Nichtangabe und den Vergleich aller Angaben über die Instrumente (sowohl der Art a wie b) mancherlei schliessen.*

So lückenhaft die Bezeichnungsweise also auch ist und uns sehr viele Fragen stellt, die noch unbeantwortet sind, so sehr viel mehr sagen sie doch aus als die Partituren der beiden früheren Euridice-Opern und Gaglianos Dafne verrathen. Diese sagen gar nichts aus – und nur an ein paar Stellen sind überhaupt für die Instrumente besondere Stimmen aufgezeichnet.

Und wie früher schon erwähnt, sie haben eben auch nicht so vieles und so bedeutsames in Bezug auf die Verwendung der Instrumente aufzuzeichnen wie Monteverdi in seinem Orfeo.

Können wir uns nun auch auf Detailuntersuchungen dieser lückenhaften Bezeichnungsweise bei Monteverdi hier nicht einlassen, so liegt doch noch genug am Tage, um zu sehen, dass seine Verwendung der Instrumente und seine Instrumentation etwas ganz einzigartiges ist, indem er damit wesentlich die dramatisch-psychologisch-musikalische Wirkung erhöhen will in einer absolut neuen Art.“

Jacobsthal argumentiert hier nicht nur als Historiker, sondern auch als Aufführungspraktiker, der als Leiter des Straßburger Akademischen Gesangvereins sich vielleicht selbst mit dem Gedanken an eine Aufführung des *Orfeo* von Monteverdi trug. Er war in Berlin während seiner Studienzeit in Komposition, Gesang, Dirigieren und Klavierspiel von Eduard Grell, Heinrich Bellermann und Karl Tausig unterrichtet worden und hatte sich für eine wissenschaftliche Laufbahn entschieden, ohne die Musizierpraxis völlig aufgeben zu wollen. Seine ausführlichen und positiven, den signalisierten historischen Fortschritt im Komponieren dramatischer Musik akzeptierenden Ausführungen dokumentieren auch, wie sich Jacobsthal durch selbständige Arbeit von den cäcilianischen Vorurteilen, zu denen er durch die Berliner Schule Grells erzogenen worden war und die stets mit einer Geringschätzung der Instrumente einherging, freimachen konnte. Jacobsthal vermerkt allerdings auch, daß Monteverdi diese reiche instrumentale Konzeption unter starker Beteiligung von Blasinstrumenten im *L'Orfeo* in seinen späteren venezianischen Opern durch eine mehr vokale und wieder auf streicherbesetzte Continuobegleitung ausgerichtete Konzeption ersetzte.

Schauen wir auf neuere Einspielungen von Monteverdis *L'Orfeo* im Rahmen der historisierenden Aufführungspraxis, so fällt auf, daß ganz erhebliche Abweichungen in der Gestaltung des Streicherkorpus dieser Oper vorkommen. Nur Gabriel Garrido und John Eliot Gardiner unterscheiden innerhalb der Viole-da-braccio-Gruppe zwischen den Violini und den Violini piccoli, indem sie von jeweils sechs Violini zwei piccoli einsetzen. Während Garrido zusätzlich nur 2 Violinen und damit insgesamt 8 Viole da braccio einsetzt, kommt allein Gardiner mit weiteren vier Violinen auf die von Monteverdi geforderte 10köpfige Gruppe von Viole-da-braccio-Spielern in unterschiedlicher Stimmlage. René Jacobs käme auf diese Zahl nur, wenn man (Harnoncourts Bemerkung folgend, Monteverdi habe auch das Cello zu den Da-Braccio-Instrumenten gezählt) zu seinen vier Violini und seinen vier Violinen auch seine beiden Celli in diese Gruppe zählte, wodurch sich die Zahl bei Gardiner auf zwölf und bei Garrido, der nur ein Cello benutzt, auf neun erhöhen würde. Philip Pickett setzt überhaupt nur zwei Violinspieler, die auch die *Violini piccoli* spielen, und zwei Violinen ein (und damit die geringstmögliche Anzahl von vier Streichinstrumenten aus der Dabraccio-Familie), erhöht aber die Zahl der Gamben, wie auch Garrido, auf drei. Auch Emmanuelle Haim sticht mit einer minimalistischen Besetzung von nur vier *Viole da braccio* (im Verhältnis von drei Violini zu einer Viole) hervor. Demnach wären nur Gardiner, Garrido und Jacobs in der Lage, mit dem von ihnen gewählten Streicherkorpus die unterschiedlichen Klangvorstellungen Monteverdis für einzelne Szenen seines *L'Orfeo* zu realisieren.

Benutzte Literatur:

- Monteverdi, Claudio, *L'Orfeo. Favola in musica*, Venedig 1609, Faksimile-Nachdrucke, a) hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Osthoff, Kassel 1998, b) hrsg. und eingeleitet von Elisabeth Schmierer, Laaber 1998.
- Jacobsthal, Gustav, *Geschichte der Oper*, Vorlesungsskizzen, Straßburg Winter 1902/03, in: Mus. Nachl. G. Jacobsthal, Signatur: B 14, Teile IV–V, Bl. 151–220.

- ders., *Erst Monteverdis L'Orfeo machte die junge Gattung der Oper entwicklungsfähig*, in: ders., *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte*. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien, hg. von P. Sühning, Hildesheim 2010.
- Sachs, Curt, *Handbuch der Instrumentenkunde*, Leipzig 1919, ²1930, Reprint Wiesbaden 1990.
- Harnoncourt, Nikolaus, *Viola da Brazzo und Viola da gamba. Eine Skizze zur Geschichte der Streichinstrumente*, in: ders., *Musik als Klangrede*, Kassel 1994, S. 133–141.
- ders., *Instrumentation und Bearbeitung von „L'Orfeo“*, in: ders., *Der musikalische Dialog*, Kassel 1994, S. 171–179.
- Whenham, John (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge 1986 (mit einer englischen Übersetzung der Rezension Rollands der L'Orfeo-Aufführung von d'Indy, Paris 1904).
- Wolff, Christoph, *Zur Frage der Instrumentation und des Instrumentalen in Monteverdis Opern*, in: Finscher, Ludwig (Hg.), *Claudio Monteverdi. Festschrift für Reinhold Hammerstein*, Laaber 1986, S. 250–269.
- Synofzik, Thomas, *CON TUTTI GLI STROMENTI. Klanggestaltung in Monteverdis Orfeo*, in: Programmheft des Monteverdi-Festivals Köln 1993, S. 24–28.
- Sühning, Peter, *Das enträtselte Mittelalter. Gustav Jacobsthal und seine Schicksale*, in: *CONCERTO* Nr. 152, April 2000, S. 16–22.
- ders., *Der Nachlaß Gustav Jacobsthals – ein Zimelium in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek. Eine Besichtigung*, in: *FORUM MUSIKBIBLIOTHEK* 2007/1, S. 17–27.

Erschienen in: *CONCERTO. Das Magazin für Alte Musik*, Köln, Nr. 219 (April/Mai 2008), S. 24–27.