

Andreas Waczkat

Hybridisierung im Madrigal: Beobachtungen an Claudio Monteverdis *Quinto, Sesto und Settimo Libro de Madrigali*

Das Madrigal ist ein illustrierter Vertreter jener Spezies von Gattungs- und Formbegriffen, die der Literatur- wie der Musikwissenschaft gemeinsam sind, ohne jedoch in beiden Disziplinen dasselbe Phänomen zu bezeichnen. Die Gemeinschaft ist in diesem Fall freilich schon in der Frühzeit der Gattungsgeschichte angelegt: Als Madrigal bezeichnet man sowohl eine Textgattung des *dolce stil novo*¹ wie auch eine Gattung der weltlichen Vokalmusik. Dass diese musikalische Gattung von der textlichen abhängig sei und ihr wesentliches Gattungsmerkmal darin bestehe, eine musikalische Ausarbeitung einer entsprechenden Textvorlage zu sein, entspricht jedoch nicht der historischen Semantik, der das neuzeitliche disziplinäre Denken fremd ist: »Madrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus«, heißt es zu Beginn des Trecento in einer vielzitierten Definition aus dem anonymen *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.² Man mag zugestehen, dass der Begriff *cantus* – nicht nur in diesem Fall – vieldeutig ist und *pluribus cantibus* ebenso Kompositionen für mehrere Einzelstimmen meinen kann wie die Anwendung des Prinzips der Textvertonung in vielen einzelnen Gesängen, doch zwei Aspekte bleiben davon unberührt: zum einen die generische Verbindung von Text und Musik im Madrigal, zum anderen die Abwesenheit spezifischer Gattungsmerkmale in der Definition.

Jüngere Forschungen sehen die Gattungsmerkmale des Madrigals zumindest teilweise in einer medialen Eingrenzung: Im Gegensatz zur getanzten *Ballata* und der einstimmig gesungenen *Canzone* ist das Madrigal dem mehrstimmigen Gesang

1 SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, S. 16.

2 BENEDETTI 1906/07. Vgl. dazu auch BAUMANN 1996, Sp. 1541f. und HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 212.

vorbehalten.³ Im Hinblick auf die erste Hochblüte des musikalischen Madrigals im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts lässt sich diese Sichtweise leicht nachvollziehen; die musikhistorische Forschung hat sich hier seit den 1930er-Jahren um die Erschließung des Repertoires von Komponisten wie etwa Francesco Landini bemüht⁴ und in diesem Zuge später auch das in verschiedenen Codices überlieferte Repertoire zusammenfassend untersucht.⁵ Der zunehmend ausdifferenzierte Blick hat allerdings auch deutlich gemacht, dass die so genannte Schwarze Mensuralnotation, in der diese Kompositionen verschriftlicht sind, komplexerer Schlüssel zur Übertragung in gegenwärtige Notenschrift bedarf als noch in der früheren Phase der Erforschung angenommen,⁶ freilich vor dem Hintergrund eines kontrovers diskutierten Verhältnisses von Oralität und Literalität in der Überlieferung des Repertoires einerseits⁷ und der mittelbar damit verknüpften Frage, inwieweit eine musikalische Notation die Komposition überhaupt repräsentiere, andererseits.⁸

Die generische Verbindung von Text und Musik im Trecento-Madrigal scheint bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts eine Wandlung durchlaufen zu haben. Während die lyrische Gattung im Quattrocento in den Hintergrund tritt,⁹ ist die musikalische Gattung nach dem Ende des Trecento im Grunde nicht mehr greifbar. Die anschließende Erneuerung des lyrischen Madrigals im ersten Drittel des Cinquecento aber schließt die sowohl theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit den Dichtungen des Trecento ein, die ab den 1520er-Jahren wieder in den Blick geratende musikalische Gattung lässt hingegen keine retrospektiven Aspekte erkennen.¹⁰ Ist komponierte Musik vor dem 17. Jahrhundert ohnehin grundsätzlich historisch wenig bis gar nicht referentiell, mag hier am Rande auch von Bedeutung sein, dass die Schwarze Mensuralnotation des Trecento im 16. Jahrhundert längst in Vergessenheit geraten war und nicht mehr entschlüsselt werden konnte. Die Wiederbelebung des musikalischen Madrigals geschieht vielmehr unter Assimilation von Kompositionstechniken anderer musikalischer Gattungen jener Zeit, und hier vornehmlich der Motette und

3 HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 207f.

4 ELLINWOOD 1936. Die nur schwer zugängliche Dissertation ist im Wesentlichen über eine Zusammenfassung in der Zeitschrift *The Musical Quarterly* desselben Jahres wie über einen Reprint von Ellinwoods Edition der Werke Landinis (New York 1970) zu erschließen.

5 BAUMANN 1998, Sp. 781–788; HUCK 2005, S. 74–122.

6 HUCK 2001.

7 ARLT 1992.

8 MÖLLER 1997. Die Frage berührt nicht allein technische Aspekte von Funktionen und Möglichkeiten der Verschriftlichung von Klang, sondern auch grundsätzliche Entscheidungen, inwieweit der praktischen Ausführung einer Komposition ein Anteil an ihrem Werkcharakter zugesprochen wird.

9 HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 216; SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, S. 27–30.

10 HAAR 1996, Sp. 1544.

der französischen Chanson.¹¹ Insbesondere mit der polyphonen Motette teilt das Madrigal dabei ein wesentliches Merkmal: In beiden Gattungen bestimmen grundsätzlich der Text und seine Deklamation die linear, d. h. ohne Wiederholungen mit struktureller Funktion gedachte musikalische Form. Im Fall der Motette ist dieses Prinzip ihrer Funktion untergeordnet, denn vertont werden hier geistliche Prosatexte häufig biblischen Ursprungs, die in gottesdienstlichen Feiern den Ort und die Bestimmung übernehmen, die diesen Texten entweder als Lesetexten oder als einstimmigen liturgischen Gesängen zugeordnet sind. In der Vertonung formal unbestimmter Prosatexte aber haben Komponisten offenbar taugliche Methoden entwickelt, auch die Madrigale neueren Typs in Musik zu bringen, deren wesentliches Gattungsmerkmal gerade ihre weitreichende formale Freiheit ist.¹² Wie in der Motette jener Zeit ein Prosatext in einzelne Satzglieder unterteilt wird, die dann abschnittsweise komponiert und gereiht werden, erfahren die Satzglieder einer Dichtung im Madrigal eine vergleichbare Aufmerksamkeit, wobei der beachtete semantische Zusammenhang solcher Satzglieder von der lyrischen Form völlig unabhängig sein kann.

Im Gegensatz zur Literatur werden Gattungsmerkmale des Madrigals in der Musik aber theoretisch nicht reflektiert. Heuristisch kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der in der Forschung bemerkte Widerspruch zwischen Eingrenzung und Entgrenzung in der historischen literarischen Theorie des Madrigals¹³ auch im Hinblick auf die musikalische Komposition erkenntnisleitend einsetzbar ist und damit die Frage nach der Hybridisierung im Madrigal überhaupt erst erlaubt. Die formale Offenheit der lyrischen Form des Madrigals, so sei es danach als Hypothese formuliert, erlaubt es einer ebenso offenen musikalischen Form, sich für Kompositionsprinzipien anderer Gattungen zu öffnen oder auch die gefundenen Kompositionstechniken des Madrigals auf andere Textgattungen wie etwa das Sonett zu übertragen. Unter der Prämisse, dass sich das musikalische Madrigal auch als eingegrenzte Gattung und nicht lediglich als entgrenzte Summe kompositorischer Möglichkeiten verstehen lässt, wäre damit die Fähigkeit zur Hybridisierung an sich letztlich schon ein wesentliches Gattungsmerkmal.

Ungeachtet des Fehlens einer zeitgenössischen Gattungstheorie herrscht im Verlauf des 16. Jahrhunderts weitestgehende Einigkeit im Hinblick auf die Benennung entsprechender Kompositionen, die als Sammlungen von Madrigalen in durchnummerierten Büchern im Druck publiziert werden. Häufig erfolgt die Zusammenstellung

¹¹ Ebd., Sp. 1547.

¹² HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 209f.

¹³ Ebd., S. 209.

nach Anzahl der Stimmen, wobei die jeweiligen Bücher dann separat nummeriert werden. So hat beispielsweise Andrea Gabrieli, Organist an San Marco in Venedig, zwischen 1566 und 1589 sieben solcher Madrigalbücher im Druck publiziert: *Il primo libro di madrigali a cinque voci* von 1566 folgte 1570 *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, bevor 1574 *Il primo libro [sic] de madrigali a sei voci* und 1575 der *Libro primo de madrigali a tre voci* herauskamen. 1580 kam ein zweites Buch sechsstimmiger, 1589 ein drittes Buch fünfstimmiger Madrigale hinzu; im selben Jahr rundete dann noch eine nicht nummerierte Sammlung von *Madrigali et ricercari a quattro voci* die Publikationen ab. Die Zahl der Einzelkompositionen italienischer Madrigale summiert sich allein im 16. Jahrhundert leicht auf eine fünfstellige Zahl, doch wurde das Repertoire schon vergleichsweise früh bibliographisch erschlossen: 1892 hat Emil Vogel seine *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700* vorgelegt,¹⁴ die François Lesure und Claudio Sartori 1977 um Register aller Einzelkompositionen sowie aller beteiligten Personen ergänzt haben.¹⁵

Um die Wende zum 17. Jahrhundert hin erfährt das Madrigal allerdings eine Neubewertung. Ablesbar ist das geradezu idealtypisch im Schaffen Claudio Monteverdis, der in den musikalischen Traditionen des 16. Jahrhunderts eher konservativ ausgebildet worden ist, im 17. Jahrhundert aber in der ersten Reihe jener Komponisten (und auch einiger Komponistinnen) einen Platz hat, die in der Musik für den Epochenwandel von der Renaissance hin zum Barock stehen.¹⁶ Noch als Schüler des Cremonenser Domkapellmeisters Marc'Antonio Ingegneri beginnt Monteverdi mit der Publikation von zwei Madrigalbüchern, die, stilistisch völlig auf der Höhe ihrer Zeit, der Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts entsprechen. Auch das dritte und vierte Madrigalbuch, erschienen in einer Zeit, da Monteverdi zunächst als Violaspieler, später als Kapellmeister am Hof der Gonzaga in Mantua tätig war, heben sich nicht nachhaltig davon ab. Umso deutlicher ragt das fünfte Madrigalbuch hervor, um das sich wegen seiner Modernität ein heftiger Streit rankt, obwohl Vieles an diesen fünfstimmigen Madrigalen gar nicht so modern erscheinen könnte. Das sechste und das siebente Madrigalbuch indes, erschienen, nachdem Monteverdi seine Lebensstellung als Kapellmeister an San Marco in Venedig erreicht hatte, weisen schon in ihren Titeln auf bestimmte kompositorische Neuigkeiten hin, bevor mit gewissem zeitlichem Abstand das achte und das postum gedruckte neunte Madrigalbuch in einer Zeit erscheinen, in der das musikalisch Neue längst von der Qualität hin zur Quantität gefunden hatte. Der Übersicht halber seien die Sammlungen nebst ihren

14 VOGEL 1892.

15 VOGEL 1977.

16 LEOPOLD 1982, S. 7.

mitunter zahlreichen Auflagen hier noch einmal zusammengestellt; der Druckort ist, sofern nicht anders angegeben, immer Venedig:

| |
|--|
| <i>Madrigali a cinque voci [...] libro primo</i> , 1587, ² 1607, ³ 1621 |
| <i>Il secondo libro de madrigali a cinque voci</i> , 1590, ² 1607, ³ 1621 |
| <i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci</i> , 1592, ² 1594, ³ 1600, ⁴ 1604, ⁵ 1607, ⁶ 1611, Antwerpen ⁷ 1615, ⁸ 1621 |
| <i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci</i> , 1603, ² 1605, ³ 1607, ⁴ 1611, ⁵ 1615, Antwerpen ⁶ 1615, ⁷ 1622, ⁸ 1644 |
| <i>Il quinto libro de madrigali a cinque voci [...] col basso continuo [...] fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito</i> , 1605, ² 1606, ³ 1608, ⁴ 1610, ⁵ 1611, ⁶ 1613, ⁷ 1615, Antwerpen ⁸ 1615, ⁹ 1620, Antwerpen ¹⁰ 1643 |
| <i>Il sesto libro de madrigali a cinque voci con uno Dialogo a Sette con il suo Basso continuo</i> , 1614, ² 1615, ³ 1620, ⁴ 1639 |
| <i>Concerto: settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. & Sei Voci, Con altri generi de Canti</i> , 1619, ² 1622, ³ 1623, ⁴ 1628, ⁵ 1641 |
| <i>Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, [...] libro ottavo</i> , 1638 [mit 1–8 Stimmen, obligaten Instrumenten und Basso continuo] |
| <i>Madrigali e canzonette a due e tre voci, [...] Libro nono</i> , 1651 |

Tabelle: Claudio Monteverdis im Druck erschienene Madrigalbücher

Gemessen an der Zahl der Auflagen haben das dritte, vierte und fünfte Madrigalbuch wohl die größte Reichweite in ihrer Zeit erzielt. Wenn hier jedoch das fünfte, sechste und siebente Madrigalbuch in den Blick genommen werden sollen, so ist das der Fragestellung geschuldet, inwieweit die schon in den Drucktiteln genannten neuen musikalischen Merkmale für eine weitere Entgrenzung der Gattungsmerkmale des

Madrigals und für die Möglichkeit einer Hybridisierung der Gattung stehen. Diese neuen Merkmale sind der *Basso continuo* im fünften, die Ergänzung der Gattung des *Dialogo* im sechsten und die Überschreibung der gesamten Sammlung als *Concerto* im siebenten Madrigalbuch.

In der einen oder anderen Weise sind diese Merkmale grundsätzliche Aspekte des Epochenwandels um 1600, dessen Assoziation mit den Epochenbegriffen Renaissance und Barock wohl unauflöslich ist, auch wenn die Problematik dieser Begriffe im Besonderen,¹⁷ die Fragwürdigkeit (nicht allein) dieser Epochenkonstruktion der Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen¹⁸ längst erkannt sind. Werner Braun hat diese grundsätzlichen Aspekte unter Vermeidung von Epochenbegriffen als *Stilwandel in der Musik um 1600* zusammengefasst.¹⁹ Die von Monteverdi in den Drucktiteln gegebenen Stichworte korrespondieren in Brauns Darstellung mit dem »Problem ›Generalbaß‹«²⁰ – der deutschen Entsprechung des italienischen *Basso continuo* – sowie mit dem »Strukturprinzip Konzertieren«;²¹ gewissermaßen in beidem aufgehoben ist die Monodie, die als solistischer Gesang auf einen *Basso continuo* als harmonische Stütze angewiesen ist, und die sich in ihrem Miteinander von Vokal- und Instrumentalstimme(n) auch als ein Konzertieren begreifen lässt. Die Monodie, hier verstanden als reiner *terminus technicus* für den solistischen Gesang, ist Teil des siebenstimmigen *Dialogo Presso un fume tranquillo* nach Giambattista Marino, in dem zum fünfstimmigen Vokalensemble die beiden Solostimmen von Filena und Eurillo hinzutreten, wo Marino den Personen in seiner Dichtung die wörtliche Rede zuschreibt.

Gemeinsam ist diesen neuen Merkmalen, dass sie als Kompositions- oder Musizierpraktiken in der Musik des 16. Jahrhunderts bereits angelegt sind, im Zuge des Stil- oder Epochenwandels aber erweiterte Bedeutungen erlangen. Deutlich wird dies im Titel des fünften Madrigalbuchs angesprochen, wenn es heißt, dass der *Basso continuo* insbesondere für die letzten sechs Madrigale der Sammlung gesetzt worden ist, bei den übrigen Madrigalen aber nach Gefallen gespielt – oder auch fortgelassen – werden kann. Der Blick in die Noten²² zeigt, was Monteverdi damit meint:

17 LEOPOLD 1994, Sp. 1235–1238.

18 BRAUN 1977, bes. S. 34–46. Speziell auf den Barock bezogen LEOPOLD 1994, Sp. 1238–1241.

19 BRAUN 1982.

20 Ebd., S. 72–80.

21 Ebd., S. 69–71.

22 Die maßgebliche kritische Gesamtausgabe der Madrigale Monteverdis hat Andrea Bornstein erarbeitet (Bologna 1998–2011). Sowohl die gedruckten Quellen als auch viele – freilich unterschiedlich autoritative – Ausgaben der Madrigale sind im International Music Score Library Project online unter www.imslp.org verfügbar.

In den letzten sechs der insgesamt dreizehn Madrigale dieser Sammlung überwiegen solche geringstimmig besetzten Abschnitte, die einen *Basso continuo* als harmonisches Fundament benötigen, während in den vollstimmig gesetzten sieben Madrigalen am Beginn die *Basso continuo*-Stimme lediglich den auskomponierten Satz verdoppelt. Gut zu sehen ist das an einer Gegenüberstellung des ersten Madrigals *Cruda Amarilli* (nach Giovanni Battista Guarini) mit *Amor se giusto sei* (ebenfalls nach Guarini). Im fünfstimmigen *Cruda Amarilli* repräsentieren die Vokalstimmen einen vollständigen harmonischen Satz:

Notenbeispiel 1a: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli*, hg. von Gian Francesco Malipiero, Wien [1927], T. [1–12].

Cruda Amarilli

(Andante)

The score consists of five vocal staves and a basso continuo staff. The vocal parts are labeled Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The lyrics are: Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama - ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi. The music is in G major and 6/8 time, marked Andante. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*, and phrasing slurs.

Im Stimmbuch des *Basso continuo* findet sich lediglich eine nicht textierte Verdopplung der vokalen *Basso*-Stimme, die aufgrund ihrer mangelnden Eigenständigkeit in vielen modernen Ausgaben, so auch bei Malipiero, gar nicht berücksichtigt wird, zumal die Stimme dem Titel des Druckes zufolge »a beneplacito« zu spielen und mithin nicht verbindlich ist.

Notenbeispiel 1b: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli*, *Basso continuo*-Stimme der Ausgabe Venedig 1615



Ein gänzlich anderes Bild zeigt nun aber der Beginn des *Amor se giusto sei*. Über ganze dreizehn Takte²³ singt hier der *Canto* solistisch. Es schließen sich zwei ebenfalls solistische Abschnitte von *Basso* und *Tenore* an; erst in T. 36 erklingt zum ersten Mal ein harmonisch vollständiger fünfstimmiger Vokalsatz. Gleichzeitig gibt die *Basso continuo*-Stimme ihre bis dahin beibehaltene Eigenständigkeit auf und verdoppelt die vokale *Basso*-Stimme.

23 Hier und im Folgenden stets nach der Ausgabe von Malipiero gezählt. In den Originaldrucken finden sich, wie in jener Zeit üblich, nur in seltenen Fällen Taktstriche, die aber nicht im Sinne eines modernen Akzentstufentaktes zu deuten sind, sondern als Abteilungsstriche in erster Linie der einfacheren visuellen Orientierung im Notentext dienen.

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *Amor se giusto sei*, hg. von Gian Francesco Malipiero, Wien [1927], T. [1–11] und [33–38].

Amor se giusto sei

(Andante)

Canto (F) $\frac{3}{4}$ e A_mor A_mor se giu_sto se - i Fa che la

Quinto (F) $\frac{3}{4}$ e

Alto (F) $\frac{3}{4}$ e

Tenore (F) $\frac{3}{4}$ e

Basso (9) $\frac{3}{4}$ e

Basso Continuo $\frac{3}{4}$ e

don_na mi - - a An_d'el_la giu - - - sto

The image shows a musical score for a madrigal. It features six staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics: "non so, ste - ser A_mor che nel". The fourth staff is the basso continuo with lyrics: "non mi dà fe - de non so, ste - ser A - mor che nel". The bottom two staves are the basso continuo's accompaniment. The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and various musical notations such as slurs and accents.

Diese beiden Arten des *Basso continuo* zeigen idealtypisch, wie einer Musizierpraxis des 16. Jahrhunderts nunmehr eine neue Bedeutung gegeben wird. Ist das Mitspielen eines mehrstimmigen Satzes auf einem idealerweise zur Mehrstimmigkeit fähigen Instrument eine allenthalben geübtes Verfahren, verselbständigt sich diese Technik nunmehr und macht die *Basso continuo*-Stimme zum harmonischen Gerüst eines ansonsten unvollständigen Satzes.²⁴

Als Monteverdis fünftes Madrigalbuch 1605 im Druck erschien, war eines der erhaltenen Madrigale bereits Gegenstand einer heftigen Polemik gegen die darin repräsentierte neue Musik geworden. Interessanterweise ging es dabei aber nicht um die offenkundige Neuerung des *Basso continuo* und des solistischen Gesangs. Gegenstand der Kontroverse war vielmehr das optisch zunächst wenig auffällige *Cruda Amarilli*, das in harscher Weise von Giovanni Maria Artusi, einem Schüler von Gioseffo Zarlino, der maßgeblichen musiktheoretischen Autorität im Italien des 16. Jahrhunderts, in der im Jahr 1600 schon in zweiter Auflage gedruckten Schrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* als satztechnisch fehlerhaft kritisiert wurde.²⁵ Tatsächlich häufen sich in den ersten Takten musikalische Besonderheiten, die im Sinne der Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts als regelwidrig gelten: der Sprung der *Basso*-Stimme abwärts in T. 2, der nun eine dissonante kleine Septime zum *Canto*

24 Zur Kategorisierung verschiedener Arten des *Basso continuo* vgl. EGGBRECHT 1957.

25 ARTUSI ²1600. Zur Artusi-Monteverdi Kontroverse vgl. allgemein PALISCA 1968 und LEOPOLD 2004, Sp. 404f.

bildet, die nicht allein nicht korrekt erreicht, sondern auch nicht regelgerecht aufgelöst wird, indem der *Basso* gleichzeitig mit der zu erwartenden Auflösung der Dissonanz im *Canto* wiederum abwärts springt und nun eine noch schärfer dissonierende kleine None bildet, auf die, *horribile dictu*, eine Oktave als perfekte Konsonanz folgt, obwohl sich dem kontrapunktischen Regelwerk zufolge eine Dissonanz stets in eine imperfekte Konsonanz aufzulösen hat.

Nun hat Artusis Schrift immerhin einen Umfang von 162 Seiten, verfasst als Sokratischer Dialog zwischen dem fragenden Luca und dem weise antwortenden Vario. In zwei separaten *Ragionamenti* werden zahlreiche Fragen der Musiktheorie verhandelt, wobei der erste *Ragionamento* eine Erläuterung des antiken musiktheoretischen Wissens um die Intervalle und ihre Proportionen ausmacht, während der zweite auf dieser Basis die Modi entwickelt. An zweifellos auffälliger Stelle, nämlich unmittelbar zu Beginn des zweiten *Ragionamento* zitiert Artusi nun einen Abschnitt aus Monteverdis *Cruda Amarilli*, freilich anonym, ohne unterlegten Text und zudem in einer Fassung, die nicht mit jener des späteren Drucks übereinstimmt: Artusi zitiert den »Ahi lasso«-Abschnitt ab T. 12 des Madrigals, der bei Artusi aber abweichend fortgesetzt wird. Ob Artusi hier eine Frühfassung des Madrigals zitiert, die Monteverdi für den späteren Druck überarbeitet hat, oder ob ihm vielleicht gar keine schriftliche Quelle vorgelegen hat, lässt sich einstweilen nicht entscheiden. Bemerkenswert ist allerdings, dass Artusi gar nicht auf die kontrapunktischen Fehler – etwa die frei einsetzende None im Sopran, von der gleich in die nächste Dissonanz, eine Septime, abgesprungen wird – im Detail eingeht, sondern an diesem Beispiel pauschal die Mangelhaftigkeit der modernen Musik an sich geißelt:

Veramente per quella poca d'esperienza che io hò di questa pratica; mi pare che queste non siano cose, per le quali gli auttori ò inventori di esse, possano e siano per fare casa à tre solari, come se dice; atteso che sono contra'l buono, e'l bello della institutione Harmonica; sono aspre all'udito, e l'offendono piu tosto che lo dilettao; & alle buone regole, lasciate da quelli, che posto hanno ordine, e termine à questa scienza [...].²⁶

Bezeichnenderweise legt Artusi diese Worte Luca in den Mund: Als müsse selbst ein fragender Laie diese »Imperfettione di questa moderna musica« klar erkennen können.

Zusammen mit dem Notenbeispiel sind es nicht einmal zwei Seiten, die Artusi Monteverdis *Cruda Amarilli* zugesteht, und doch kommt ihnen eine diskursive Macht zu, die das grundsätzliche Missverständnis zwischen einem im Denken des

²⁶ ARTUSI ²1600, f. 40r.

16. Jahrhunderts verhafteten Musiktheoretiker und einem modernen Komponisten des 17. Jahrhunderts offenbart. Denn Artusis Angriff bleibt nicht unerwidert. Am Schluss seines fünften Madrigalbuchs kündigt Monteverdi in einer Notiz an die »Studiosi Lettori« eine Schrift mit dem Namen *SECONDA PRATICA, overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA* an,²⁷ die freilich nie geschrieben werden sollte. Stattdessen überlässt Monteverdi seinem Bruder Giulio Cesare das Wort. In einer *Dichiaratione* am Ende des Drucks von Claudio Monteverdis *Scherzi musicali* im Jahr 1607 erläutert Giulio Cesare den Grundsatz der *seconda pratica*,

che la sua [gemeint ist Claudio] intentione è stata (in questo genere di musica,) die far che l'oratione sia padrona del armonia è non serva; & in questo modo, sara la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone, dice questa parole, Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo, (& poco più a basso) quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmoniam sequitur.²⁸

Eine Marginalie verweist dabei auf die Quelle des lateinischen Zitats, nämlich »nel terzo de rep.«, mithin auf das dritte Buch von Platons *Πολιτεία*. Dass dabei die Übersetzung aus dem Griechischen ins Lateinische – schon mangels Alternativen muss man davon ausgehen, dass es die Ausgabe Marsilio Ficinos von 1544 gewesen sein wird²⁹ – einen gewissen Anteil an der Zuspitzung der *Dichiaratione* hatte, lässt der Blick in das griechische Original vermuten: Die Schlagworte *melodia*, *oratio*, *harmonia* und *rithmo* sind Übersetzungen der griechischen Begriffe *μέλος*, *λόγος*, *ἄρμονία* und *ῥυθμός*,³⁰ entsprechen diesen aber keineswegs verlustfrei. In einer Art produktiven Missverständnisses konnte Giulio Cesare Monteverdi daraus aber seine prägnante Formulierung gewinnen, »che l'oratione sia padrona del armonia«, wo sich Platon eher für die metrischen Verhältnisse interessiert und letztlich technisch argumentiert. Die *ῥυθμοί* und *ἄρμονίας*, die sich dem *λόγος* unterordnen müssen, sind die Versfüße und die Modi – oder modern gesprochen die Takt- und die Tonarten eines Gesangs, die so zu wählen sind, dass der *λόγος* des Gesangs jenem der gesprochenen Rede entspricht – was die materielle, aber auch die ideelle Basis der Rede gleichermaßen einschließt.

27 MONTEVERDI 1605, Canto, S. [26]. Hervorhebung original.

28 MONTEVERDIGC 1607, S. [42].

29 HOFFMANN ²1845, S. 134.

30 Πολιτεία, III, 398c/d und 400a.

Die Zuspitzung des musikalischen Epochenwandels um 1600 auf die Ablösung des Primats des Kontrapunkts durch das Primat des Textausdrucks ist zweifellos von dieser Artusi-Monteverdi-Kontroverse bestimmt. Etwas in den Hintergrund gerät dabei, dass Giulio Cesare Monteverdi gar nicht von einer Ablösung schreibt, sondern die von seinem Bruder so benannte *seconda pratica* als im Einzelfall gebotene Erweiterung einer *prima pratica* versteht, deren Geltung nicht in Frage gestellt wird.³¹ Weniger beachtet bleibt zudem, dass sich dieser Paradigmenwechsel innerhalb einer Gattung manifestiert, deren Grundprinzip, nämlich der fünfstimmige polyphone Satz, zunächst unverändert erhalten bleibt. Letztlich bot dieser traditionelle Satz Artusi überhaupt erst die Angriffsfläche, denn nur indem *Cruda Amarilli* auf den ersten Blick wie ein reifes Madrigal des Cinquecento anmutet, lässt es sich auch mit dessen satztechnischen Kriterien beurteilen. Die sechs *Basso continuo*-begleiteten Madrigale des neueren Typs in Monteverdis fünftem Madrigalbuch konnte Artusi in dieser Hinsicht gar nicht zur Kenntnis nehmen. Selbst wenn sie ihm wie *Cruda Amarilli* schon vor der Druckpublikation bekannt gewesen sein sollten, widersetzen sie sich seiner am kunstvollen Kontrapunkt geschulten Sichtweise. Für ein Madrigal wie etwa das bereits genannte *Amor se giusto sei*, das die neuen Kompositionstechniken der Monodie in die Gattung Madrigal hineinträgt, fehlten Artusi die Maßstäbe.

Das facettenreichste Beispiel für eine solche Hybridisierung von madrigalischen und monodischen Kompositionsprinzipien eröffnet das 1614 gedruckte sechste Madrigalbuch Monteverdis: das umfangreiche vierteilige *Lamento d'Arianna*. Dieses gehört ursprünglich zu Monteverdis bis auf dieses Lamento verlorener Oper *L'Arianna* auf ein Libretto von Ottavio Rinuccini, die im Mai 1608 anlässlich der Hochzeitsfeier des Prinzen Francesco von Gonzaga mit Margherita von Savoyen in Mantua aufgeführt wurde. Der nach ihrem gescheiterten Selbstmordversuch angestimmte Klagegesang der Arianna über den Verlust des Geliebten Teseo ist geradezu ein Idealtypus jenes expressiven Sologesangs, wie er für die in den Jahren um 1600 neu hervorgetretene Gattung Oper konstitutiv ist. Als umfassend musikalisiertes Schauspiel ist für die Oper – diese Gattungsbezeichnung ist weitaus jünger als die durchaus disparaten Erscheinungsformen des 17. Jahrhunderts, für die sie in Anspruch genommen wird – wesentlich, dass auch die sonst gesprochenen Mono- und Dialoge nunmehr gesungen werden, zeitgenössisch als *recitar cantando* bezeichnet.³²

Das *Lamento d'Arianna* war offenbar schon kurz nach der Komposition der Oper sehr populär geworden und hatte sich von dieser emanzipiert. Monteverdi selbst publizierte den solistischen Gesang 1623 im Druck, dem er noch »due Lettere Amorse

31 LEOPOLD 2004, Sp. 404f.

32 STROHM 1997, Sp. 225.

in genere rappresentativo« beigab, gesungene Liebesbriefe, die außerhalb eines konkreten Werkzusammenhangs ebenfalls expressive Sologesänge nach Art eines Operngesangs vorstellen. 1641 erschien der Gesang nochmals, jetzt als »Pianto della Madonna« in geistlicher Kontrafaktur, in Monteverdis religiösem *opus summum*, der *Selva Morale e Spirituale*. Die Klage der Arianna über den verlorenen Teseo erscheint hier in christlichem Sinne gespiegelt als Klage der Gottesmutter Maria über ihren am Kreuz gestorbenen Sohn. Beiden Drucken ging aber jene Fassung voran, die das Lamento in die Fassung eines fünfstimmigen Madrigals bringt und damit von der Subjektivität der ursprünglichen Monodie abstrahiert.

Innermusikalisch ist diese Bearbeitung vergleichsweise einfach zu beschreiben. Monteverdi übernimmt die Solostimme als *Canto* und die Stimme des *Basso continuo* als *Basso* in das Madrigal. Der Basso erklingt teilweise oktaviert, außerdem werden die lang ausgehaltenen Basstöne der instrumentalen Stimme rhythmisch so aufgeteilt, dass der Text zu unterlegen ist. Die drei Mittelstimmen bilden das im *Basso continuo* enthaltene harmonische Gerüst des Satzes; sie folgen ebenfalls metrisch flexibel dem Text und lockern den Satz polyphon auf. Das zwischenzeitlich wiederholte »Lasciatemi morire« lässt den Umfang der Madrigalfassung gegenüber der solistischen Fassung von 21 auf 34 Takte anwachsen und betont die abstrahierte Subjektivität, da durch diese devisenartige Binnenwiederholung der tatsächliche Sprachvollzug, wie ihn die solistische Fassung repräsentiert, nicht mehr Vorbild der musikalischen Form ist.

Notenbeispiel 3a: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (solistische Fassung von 1623), hg. von Gianfrancesco Malipiero, Wien 1929, T. 1–10

The image displays a musical score for Claudio Monteverdi's *Lamento d'Arianna*. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Canto) and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics "Lascia . te . mi mo . ri . re la . scia . te . mi mo .". The tempo marking "(Lento)" is placed below the vocal line. The basso continuo line is marked with a piano dynamic (*p*). The second system continues the vocal line with the lyrics ". ri . re e chi vo . le . te voi che mi con . for . te". The basso continuo line continues with a piano dynamic (*p*). The score is written in a single system with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the basso continuo line. The time signature is 6/8.

Notenbeispiel 3b: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (Madrigalfassung von 1614), hg. von Gianfrancesco Malipiero, Wien [1927], T. 1–12

Lamento d'Arianna Lasciatemi morire

Prima parte

(Lento)

The first system of the musical score features five vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The Canto and Quinto parts begin with the lyrics 'La, scia - te, mi mo - ri - re' and 'La, scia - te, mi mo - ri - re' respectively. The Alto part enters with 'La - scia, te, mi' and the Tenore with 'La - scia, te -'. The Basso part has the lyrics 'La - scia - te, mi mo - ri - re' and 'La -'. The tempo is marked '(Lento)' and the dynamics include *pp* and *ff*.

The continuation of the musical score shows the vocal parts overlapping. The Canto part has the lyrics '- scia - te - mi' and 'mo - ri - re'. The Quinto part has 'La - scia - te - mi mo - ri - re'. The Alto part has 'La - scia - te - mi mo - ri - re'. The Tenore part has '- mi La - scia - te - mi mo - ri - re e chi vo -'. The Basso part has '- scia - te - mi mo - ri - re'. The dynamics include *p*.

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom three staves are for the basso continuo (Tenor and Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern. There are some performance markings like '(2)' and '(1)' above the basso continuo line.

Die Öffnung des Madrigals in Richtung anderer Gattungen prägt das gesamte sechste Madrigalbuch. Eine gewissermaßen dem *Lamento d'Arianna* parallele Komposition ist die Sestina *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* nach einem Text von Scipione Agnelli, nur dass es hierzu keinen prototypischen Sologesang gibt – den man sich freilich eingedenk der strengen, von der Freiheit des Madrigals doch abgehobenen Form der Sestina nicht ganz leicht vorstellen kann. Der Dialogo *Presso un fiume tranquillo* wiederum, der das sechste Madrigalbuch beschließt, stellt eine szenische Komposition mit zwei verteilten solistischen Rollen und einem Chor als Erzähler vor, die wie eine musikalische Miniatur anmutet.

Die allseitige Öffnung des Madrigals ist ebenso wesentliches Kennzeichen des siebenten Madrigalbuches, dessen Titel zwar noch traditionell auf »settimo libro de Madrigali« lautet, gleichzeitig aber mit »Concerto« über- und mit »con altri generi de Canti« unternimmt ist. Tatsächlich überwiegen im Inhaltsverzeichnis des sehr umfangreichen Bandes die geringstimmig besetzten Kompositionen für ein bis vier Solostimmen mit Begleitung des *Basso continuo*; ins Auge fallen aber auch eine solistische »Lettera amorosa in genere rappresentativo«, eine gleichfalls solistische »Partenza amorosa«, eine *Romanesca*, zwei *Canzonette* sowie am Schluss ein *Ballo* »Tirsi e Clori«, der in die Nähe des höfischen Tanztheaters weist, wie es mit der Oper assoziiert sein kann, ohne dabei aber den expressiven Sologesang nach Art des *Lamento d'Arianna* herauszufordern. Weit über die Grenzen der Gattung Madrigal hinaus weist auch *Con che soavità* nach Guarinis Text, das einer solistischen Sopranstimme nicht weniger als neun Instrumentalstimmen in drei Chören gegenüberstellt: ein mit gleich vier Akkordinstrumenten besetzter *Basso continuo* im ersten, hohe Streichinstrumente mit Cembalo im zweiten, tiefe Streichinstrumente im dritten Chor. Die damit ermöglichte blockartige Abwechslung von Klangwirkungen

erinnert an jene *cori spezzati*-Technik, die Giovanni Gabrieli seit den 1580er-Jahren an San Marco in Venedig entwickelt hatte, die Monteverdi nun aber in eine solistische Form bringt, die in ihrer Zeit ohne Vorbild ist und mit dem traditionellen fünfstimmigen Madrigal nur die Gattung der Textvorlage teilt. *Con che soavità* auch musikalisch ein Madrigal zu nennen, ist kaum noch möglich.

Dem Madrigal, sei es als Text, sei es als Komposition, eignet ein ähnliches Maß an formaler Freiheit. Da das musikalische Madrigal zudem, anders als etwa die zur Ausgestaltung einer gottesdienstlichen Feier bestimmte Motette, nicht von konkreten Aufführungskontexten bestimmt ist, ist es hier möglich, tradierte Kompositionsweisen zu erweitern und die musikalischen Errungenschaften des Stilwandels in der Musik um 1600 weitreichend zu assimilieren: den *Basso continuo* als harmonisches Fundament eines variabelstimmigen Satzes, nicht als aufführungspraktische Konvention, den solistischen Gesang in all seinen unterschiedlichen Spielarten, das *Concerto* als Prinzip des musikalischen Miteinanders heterogener Einzelstimmen oder Stimmengruppen.³³ Die Frage, die sich nicht zuletzt an einer Komposition wie *Con che soavità* entzündet, muss dann allerdings lauten, wann die Grenzen der Gattung Madrigal eigentlich erreicht oder überschritten sind. Wo Monteverdi in seinem siebenten Madrigalbuch noch die Erweiterung um »altri generi de canti« im Titel führt, haben andere Komponistinnen und Komponisten jener Zeit den Begriff »Madrigal« längst aufgegeben, selbst wenn sie Texte vertonen, die der Gattung Madrigal zuzurechnen sind. Eine genaue Bezeichnung scheint man aber gar nicht als erforderlich angesehen zu haben: Der simple Plural *Musiche* genügt Lodovico Bellanda 1607, Piero Benedetti 1611 oder Francesca Caccini 1618. Vorangegangen sind Giulio Caccinis *Le nuove musiche* von 1601, deren solistische Gesänge in der Musikgeschichtsschreibung als einer der Gründungsakte des Stilwandels um 1600 angesehen werden;³⁴ später im Jahrhundert betitelt beispielshalber Benedetto Ferrari seine Sammlung weltlicher Vokalmusik von 1633 mit *Musiche varie*, und noch 1689 bringt Angelo Berardi seine *Musiche diverse* im Druck heraus.

Die unspezifische Bezeichnung *Musiche* belegt aber auch, dass jene Kompositionen der weltlichen Vokalmusik schon im 17. Jahrhundert als hybride Ergebnisse von Gattungsmischungen angesehen worden sind, für deren genauere Bezeichnung nicht allein das Erfordernis, sondern auch die Möglichkeit fehlte. Auch führt ein Werk wie Monteverdis *Con che soavità* immer noch zu einer terminologischen Verlegenheit: Ist es vielleicht ein Orchesterlied *avant la lettre*? Der Gedanke erscheint angesichts

33 LEOPOLD 1995, S. 139f.

34 BRAUN 1982, S. 6.

der erst im 19. Jahrhundert verfestigten Bedeutungen von »Orchester« und »Lied« weit entfernt, doch mit der Einschätzung, es handle sich vielmehr um ein Madrigal *après la lettre*, entspricht man dieser Komposition auch nicht, sondern bekundet nur terminologische Verlegenheit.

Für das hier bislang nicht theoretisch gerahmte Konzept der Hybridisierung sind derartige Verlegenheiten nicht untypisch. Grundsätzlich versteht man unter Hybridisierung die Mischung zweier getrennter Systeme, in der Biologie etwa die Mischung verschiedener Gattungen, Arten oder Unterarten. Die Bedeutung des Begriffs ist bereits in der Antike bezeugt, ohne dass aber eine zwingende Beziehung zum griechischen *ὑβρις* herzustellen wäre. In der *Naturalis historia* des älteren Plinius ist zu lesen: »In ullo genere aequae facilis mixtura cum fero, qualiter natos antiqui hybridas vocabant ceu semiferos«. ³⁵ Der Begriff »Hybrid« für eine halbwilde Vermischung eines domestizierten mit einem wilden Tier – Plinius' erstes Beispiel sind die Schweine – ist demnach zu jener Zeit bereits eingeführt; er bezeichnet aber lediglich das Phänomen. Der Hybrid zwischen Haus- und Wildschwein bleibt ansonsten namenlos, was insofern konsequent ist, da sich die Merkmale solcher Hybride gleicher Arten in der nachfolgenden Generation wieder aufspalten. Hybride unterschiedlicher Arten sind dagegen meist nicht fertil.

Da sich das naturwissenschaftliche Vorbild als tragfähige Analogie auch für gattungsgeschichtliche und -historische Überlegungen in der Musikgeschichtsschreibung erwiesen hat, ³⁶ könnte sich auch das Konzept der Hybridisierung als tauglich erweisen, die Gattungsmischung von Opernlamento und madrigalischer Satztechnik in Monteverdis *Lamento d'Arianna* als ein Hybrid unterschiedlicher Arten zu verstehen, wobei die madrigalische Satztechnik nur noch mittelbar mit der von der lyrischen Gattung Madrigal bestimmten musikalischen Gattung verknüpft ist.

Als Theoretiker der Hybridisierung in der Kulturwissenschaft hat Homi Bhaba dieses Konzept, ausgehend von den Postcolonial Studies auch auf grundsätzliche kulturelle Zusammenhänge ausgeweitet. Hybridisierung ist für Bhaba die prinzipiell positiv verstandene Möglichkeit, hegemonial bestimmte Dichotomien zu überwinden, wobei die von den Postcolonial Studies induzierte Sensibilität für hegemoniale Darstellungsformen ein wesentlicher Impuls ist. Der Begriff macht deutlich, dass es sich bei Hybridisierung um einen Prozess handelt, wie es überhaupt eine wesentliche Prämisse Bhabas ist, Kultur nicht als statisch, sondern als Gegenstand permanenter Aushandlungsprozesse um ihre Symbole und Bedeutungen anzusehen. Diese Diskussionen haben mit dem »Third Space« ihren eigenen Ort:

³⁵ *Naturalis historia* VIII, 213.

³⁶ DANUSER 1995, Sp. 1055f.

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.³⁷

Dieses Konzept auch für den ungleich kleineren Gegenstand des Madrigals nutzbringend zu adaptieren, unterstützt die eingangs formulierte Hypothese, die formale Unbestimmtheit des Madrigals habe die Entwicklung neuer musikalischer Möglichkeiten der Vertonung befördert. Denn die formale Unbestimmtheit erlaubt nicht nur eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Bedeutungen und Interpretationen, sondern fordert sie geradezu heraus und öffnet einen *Third Space*, in dem polyvalente Konzepte der *Nuove e Varie Musiche* ihren sich stets individuell konfigurierenden Raum finden.

Literaturverzeichnis

- ARTUSI ²1600: Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui*, Venedig ²1600.
- BAUMANN 1996: Dorothea Baumann: Madrigal. II. Entstehung und Entwicklung im Trecento, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1541–1543.
- BAUMANN 1998: Dorothea Baumann: Trecento und Trecentohandschriften, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 769–791.
- BENEDETTI 1906/07: Santorre Benedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in: *Studi medievali* 2, 1906/07, S. 59–82.
- BHABA 1994: Homi Bhaba, *The Location of Culture*, London/New York 1994.
- BRAUN 1977: Werner Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik* (Erträge der Forschung; 73), Darmstadt 1977.
- BRAUN 1982: Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (Erträge der Forschung; 180), Darmstadt 1982.
- DANUSER 1995: Hermann Danuser, *Gattung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1995, Sp. 1042–1069.

37 BHABA 1994, S. 37.

- EGGEBRECHT 1957: Hans Heinrich Eggebrecht, Arten des Generalbass im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, S. 61–82.
- ELLINWOOD 1936: Leonard W. Ellinwood, *The Works of Francesco Landini*, Diss. University of Rochester 1936.
- HAAR 1996: James Haar, Madrigal. V. 1520 bis 1540, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1546–1548.
- HOFFMANN ²1845: Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Litteratur der Griechen*, Theil 3: O–Z, Leipzig ²1845.
- HUCK 2001: Oliver Huck, »Modus cantandi« und »Prolatio«, in: *Die Musikforschung* 54, 2001, S. 115–130.
- HUCK 2005: Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim [u. a.] 2005.
- HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012: Bernhard Huss, Florian Mehltrittter und Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance (Pluralisierung und Autorität; 30)*, Berlin/Boston 2012.
- LEOPOLD 1982: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit)*, Laaber 1982.
- LEOPOLD 1994: Silke Leopold, Barock, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 1, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1994, Sp. 1235–1256.
- LEOPOLD 1995: Silke Leopold, *Al modo d’Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts (Analecta musicologica; 29/I)*, Laaber 1995.
- LEOPOLD 2004: Silke Leopold, Claudio Monteverdi, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 12, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 2004, Sp. 389–421.
- MÖLLER 1997: Hartmut Möller, Notation. I. Einleitung, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 7, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1235–1256.
- MONTEVERDI 1605: Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de Madrigali*, Venedig 1605.
- MONTEVERDIGC 1607: Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: *Claudio Monteverdi, Scherzi musicali a tre voci*, Venedig 1607, S. [42–45].
- PALISCA 1968: Claude Vernon Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in: *The Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1968, S. 133–166.

- SCHULZ-BUSCHHAUS 1969: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock (Ars poetica; 7)*, Bad Homburg [u. a.] 1969.
- STROHM 1997: Reinhard Strohm, *Rezitativ*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 8*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 224–242.
- VOGEL 1892: Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700. Enthält die Literatur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, 2 Bde. Berlin 1892 (Nachdruck Hildesheim 1962, 1972, 2013).
- VOGEL 1977: Emil Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubbl. dal 1500 al 1700. Nuova ed. interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantati, dedicatari e dei capoverse dei testi letterari*, hg. von Francois Lesure und Claudio Sartori, 3 Bde., Pomezia 1977.

Andreas Waczkat, *Hybridisierung im Madrigal: Beobachtungen an Claudio Monteverdis *Quinto, Sesto* und *Settimo Libro de Madrigali**, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15086>