

1

Einleitung

Die Verbindung von Musik und literarischen Texten in der Vokalmusik ist ein Forschungsfeld, das die Musikwissenschaft von Beginn an in immer wieder unterschiedlichen Perspektiven beschäftigt hat. Standen zunächst philologische Probleme etwa bei der Edition von Vokalwerken im Fokus der Wissenschaft, ist man heute mehr an ästhetischen Fragen zum Zusammenspiel von Musik und Sprache, von musikalischer Form und Textform oder zu den Möglichkeiten, dem Text mithilfe der Musik eine weitere semantische Ebene hinzuzufügen, interessiert. Dabei haben sich vor allem Untersuchungen zu Vertonungen von Texten aller Art als fruchtbar herausgestellt.¹ Ausgangspunkt solcher Studien waren bisher zumeist entweder ein spezieller Text, der von verschiedenen Komponisten vertont wurde, ein Sujet oder die Texte eines bestimmten Dichters.² Arbeiten, die die Vertonungen eines besonderen Textes zu ihrem Untersuchungsgegenstand machen, sind vor allem im liturgischen Kontext, etwa der lateinischen Messe, verbreitet, eignen sich aber auch für Libretti oder populäre Gedichte, die immer wieder die Aufmerksamkeit von Komponisten auf sich gezogen haben. An der Art und Weise, wie verschiedene Komponisten sich der gleichen Textvorlage nähern, lässt

¹ Die Datenbank RILM findet über 800 Titel, die mit der Kategorie »Vertonung« arbeiten, und sogar über 20.000, in denen der Terminus »setting«, vielfach sicher auch in anderer Bedeutung, verwendet wird.

² Arbeiten zu Sujets finden sich vor allem im Bereich des Musiktheaters (z. B. Stoffe aus der antiken Mythologie wie Orpheus, Odysseus o. Ä.), aber auch bei lyrischen Texten (z. B. Tod oder Vanitas). Ebenso zahlreich und daher hier ohne konkrete Beispiele sind die Arbeiten über das Verhältnis von Dichtern und ihren Werken zur Musik, darunter auch Sonettmacher wie Johann Wolfgang von Goethe, Pierre de Ronsard oder Francesco Petrarca.

sich im Vergleich ebenso viel über die jeweiligen Kompositionsstile wie über die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten von Form und Inhalt der Texte erfahren. Auch diese Arbeit beschäftigt sich mit der Verbindung von Musik und Sprache im Rahmen von Vertonungen. Im Zentrum steht hier jedoch kein einzelner Text, sondern eine literarische Gattung: das Sonett.³

Die Wahl des Sonetts für eine solche Untersuchung mag überraschen, gilt es in der Literaturwissenschaft doch als eine der ersten lyrischen Gattungen, die sich schon im Kontext ihrer Entstehung vollständig von der Musik emanzipiert haben. Im Gegensatz etwa zur provenzalischen Dichtung des 13. Jahrhunderts, die ohne den gesungenen Vortrag kaum vorstellbar ist, oder zu anderen italienischen Dichtungsformen wie Ballata oder Madrigal, die bereits zur Zeit ihrer Entstehung literarische und musikalische Kategorien gleichermaßen bezeichneten, scheint das in der gleichen Zeit entstandene Sonett die Verbindung mit der Musik zumindest nicht in ähnlich symbiotischer Form eingegangen zu sein. Auch später wurde das Sonett häufig eher mit Begriffen wie Leselyrik oder dialektische Form als mit dem gesungenen Lied assoziiert. Dass das Sonett in seiner mittlerweile fast 800-jährigen Geschichte dennoch zahlreiche Vertonungen und Kompositionen hervorgebracht hat, wurde bisher vor allem in der Literaturwissenschaft nur am Rande wahrgenommen.⁴

Dabei bietet sich das Sonett durch seine relativ streng regulierte äußere Form, die von praktisch allen europäischen Sprachen absorbiert und im Laufe ihrer Entwicklung kaum nachhaltig verändert wurde, für eine solche Untersuchung durchaus an. Das typische äußere Merkmal, an dem sich Sonette häufig auf den ersten Blick erkennen lassen, ist ihre asymmetrische Gliederung in vier ungleichlange Strophen oder Stollen, die sich als zwei Quartette und zwei Terzette beschreiben lassen.⁵ Für den musikalischen Vortrag, der häufig mit Wiederholungsmustern und strophischen Prinzipien arbeitet, hat sich diese besondere Form immer wieder als problematisch erwiesen und zeitweise vermutlich sogar dazu beigetragen, dass Sonette überhaupt nicht vertont wurden. Anhand der vielen Beispiele, in denen Komponisten dennoch einen Weg gefunden haben, Sonette in Musik zu setzen, lässt sich aber umgekehrt viel zum grundsätzlichen Verhältnis von Textform und musikalischer Form sowie zur unterschiedlichen Wahrnehmung der Sonettform als stolliges oder einstrophiges Gebilde herauslesen. Die Analyse von Sonettvertonungen kann damit sowohl der Musikwissenschaft für eine »problemorientierte Geschichte des Komponierens«⁶ wichtige Erkenntnisse liefern

³ Zum Gattungsbegriff des Sonetts siehe ausführlich Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138).

⁴ Eine Ausnahme bildet das aus der Idee dieser Arbeit hervorgegangene Symposium *Das Sonett und die Musik*, dessen Vorträge in dem Kongressband *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320) von Sara Springfield, Nobert Greiner und Silke Leopold herausgegeben wurden. Siehe dazu unten, S. 21.

⁵ Die spezielle englische Form des Sonetts aus drei Quartetten und einem abschließenden Couplet bleibt in dieser Arbeit unberücksichtigt.

⁶ Sebastian Richter, »Rezension von ›Das Sonett und die Musik, hrsg. von Springfield u. a. (2016)‹«, in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 75.

als auch der Literaturwissenschaft Anstöße geben, den »Status des Sonetts zwischen ›Sinn-
gedicht‹ und ›Singgedicht‹ (Gottsched), zwischen autonomem Text und klanglicher
Realisation [...] neu zu reflektieren«. ⁷

1.1 Das Sonett und die Musik im Spiegel der Forschung

Wer sich mit der Rolle des Sonetts in der Musikgeschichte bzw. der Rolle der Musik in der
Geschichte des Sonetts befasst, sieht sich mit zwei unterschiedlichen Forschungsperspektiven
konfrontiert: der literaturwissenschaftlichen und der musikwissenschaftlichen. Weder in der
Literaturwissenschaft noch in der Musikwissenschaft ist das Verhältnis von Sonett und Musik
bisher jedoch systematisch untersucht worden. Die Gründe dafür fallen in den beiden
Disziplinen unterschiedlich aus. Die literarische Geschichte des Sonetts lässt sich über weite
Strecken durchaus auch ohne die mit ihr verbundene Musik darstellen. In den zahlreichen
literaturwissenschaftlichen Publikationen zum Sonett werden Sonettvertonungen wenn
überhaupt häufig nur als kurioses Randphänomen der Rezeption wahrgenommen. Ein
intensiverer Diskurs über Musik im Zusammenhang mit dem Sonett findet sich nur für die
Entstehungszeit der Gattung und die Frage, ob Sonette in dieser Zeit überhaupt gesungen
wurden. Genau auf dieses Problem ist letztlich auch das bisher nur geringe Interesse der
Musikwissenschaft am Sonett zurückzuführen. Das Sonett zählte vielleicht niemals,
spätestens aber ab dem 14. Jahrhundert nicht, zur so genannten *Poesia per musica*, zu jenen
lyrischen Gattungen also, die ohne eine Vertonung oder zumindest einen musikalischen
Vortrag unvollständig waren. Der Musikwissenschaft gilt das Sonett daher in erster Linie als
eine literarische Gattung, die immer wieder auch vertont wurde, aber im Gegensatz etwa zu
den französischen und italienischen *Formes fixes* des 14. und 15. Jahrhunderts kein
symbiotisches Verhältnis mit der Musik einging.

1.1.1 Die literaturwissenschaftliche Perspektive

Der erste Literaturwissenschaftler, der das Phänomen der Sonettvertonungen in der Ge-
schichte des Sonetts erkannt und mit großem Interesse verfolgt hat, war Walter Mönch. In
seiner Heidelberger Monographie *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* aus dem Jahr 1955 wid-
mete er dem Thema »Sonettdichtung und Sonettmusik« am Ende des Kapitels über das Sonett
in Italien einen eigenen Abschnitt, ⁸ in dem er vornehmlich auf der Grundlage von Alfred
Einsteins *The Italian Madrigal* ⁹ wichtige Stationen der italienischen Sonettvertonungen zwi-
schen Frottola und Claudio Monteverdi skizzierte. Kurze Blicke auf das englische Madrigal –

⁷ Jörg Krämer, »Rezension von › *Das Sonett und die Musik*, hrsg. von Springfield u. a. (2016)‹«, in: *Arbitrium* 36 (2018), S. 7.

⁸ Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, S. 82–90.

⁹ Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton 1949.

verbunden mit der Feststellung, dass von Shakespeares Sonetten keine zeitgenössischen Vertonungen existieren –,¹⁰ auf spanische und portugiesische¹¹ sowie französische¹² Sonettvertonungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und auf die Petrarca-Sonette von Franz Schubert und Franz Liszt¹³ zeigen sein breitgefächertes Interesse an »Sonettmusik«, wie er das Phänomen immer wieder selbst bezeichnete. Wie sorgfältig Mönch die verfügbare musikwissenschaftliche Literatur ebenso wie musikalische Ausgaben auf Verbindungen zum Sonett untersucht hat, zeigt der für eine literaturwissenschaftliche Publikation beeindruckend umfangreiche »Anhang: Zur Sonettmusik« im Literaturverzeichnis.¹⁴ Seine Ausführungen zum Thema spiegeln eine unverhohlene persönliche Faszination von der Musik insbesondere des 16. Jahrhunderts wider, die jedoch teilweise kuriose Züge annimmt, wenn er etwa versucht die Sonettpraxis der deutschen Barockdichtung mit dem italienischen Madrigal in Verbindung zu setzen:

Erst ein Jahr nach dem Erscheinen des Hasslerschen Madrigalbuches wird Martin Opitz geboren. Mit Hasslers Madrigalen weht also schon, freilich auf den Flügeln des italienischen Gesanges, ein erster Klang des Petrarkismus und Sonettismus durch Deutschland, noch bevor in der auf den Musiker folgenden Generation die literarische Kunstform des Sonetts bei uns eingeführt wird. Die Musik geht – wie es noch einmal in Zeitalter Bachs geschehen sollte – der Dichtung voran: Während Hassler mit seinen Madrigal- und Sonettenkompositionen Reizvollstes in der a capella-Musik des ausgehenden XVI. Jahrhunderts hervorbringt, sprießt noch kaum das erste Grün der Sonettwortkunst aus dem Boden deutscher Poesie.¹⁵

Ein durch und durch distanzierteres Verhältnis zu Sonettvertonungen bzw. generell zur musikalischen Bearbeitung italienischer Lyrik nahm Hugo Friedrich in seinem wirkungsmächtigen Hauptwerk *Epochen der italienischen Lyrik* von 1964 ein,¹⁶ und zwar insbesondere dann, wenn es um die Werke Petrarcas geht:

Weder die Canzonen noch die Sonette hat Petrarca für die Vertonung bestimmt. Die Komposition seiner Sonette beginnt im 15. Jahrhundert, wird aber erst im folgenden Jahrhundert Mode, als der niederländische, in Italien wirkende Musiker Adrian Willaert aus einigen Sonetten Petrarcas gesungene Madrigale machte. [...] Der Bund der Musik mit der Lyrik Petrarcas war postum. Diese Lyrik hatte ihn nicht verlangt und war ohne ihn auch nicht ärmer. Sie selber war es, die schon das Wort aus seinem bloßen Bedeuten zu seinem höheren Dasein im Tönen erhoben hatte.¹⁷

¹⁰ Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, S. 90.

¹¹ Ebd., S. 108 f.

¹² Ebd., S. 119 f. und 167. Das offenbar anhaltende Interesse Mönchs an Sonettvertonungen schlug sich viele Jahre später in einer weiteren Publikation zum Thema nieder: Walter Mönch, »Der Dichter und sein Komponist. Ronsard und Goudimel«, in: *Romania cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen. Gerhard Rohlf's zum 85. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von Francisco J. Oroz Arizcuren, Tübingen 1980, S. 455–465.

¹³ Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 182 f.

¹⁴ Ebd., S. 324 f.

¹⁵ Ebd., S. 90.

¹⁶ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.

¹⁷ Ebd., S. 170. An späterer Stelle im Buch spürt man förmlich die Erleichterung, wenn er feststellt: »Die schönsten freilich von Tassos Madrigalen fanden keinen Komponisten, vielleicht zu ihrem Glück« (S. 450).

Dieses Zitat zeigt nicht nur eine persönliche Abneigung des Autors gegen eine Vertonung von Petrarcas Lyrik. Es lassen sich aus diesen Zeilen auch zwei Grundtendenzen herauslesen, die die literaturwissenschaftliche Sicht auf das Verhältnis von Sonett und Musik für lange Zeit prägten. Die erste ist die vermeintliche Bestimmung des Sonetts als Leselyrik, die spätere Vertonungen mehr als Produkt einer fehlgeleiteten Gattungsrezeption denn als eigenständige Kunstform erscheinen lasse. Die zweite ist die immer wieder heraufbeschworene Musikalität der Sonettsprache, die eine Vertonung womöglich überflüssig mache.¹⁸

Hugo Friedrich war einer der ersten, der davon überzeugt war, dass das Sonett von Beginn an nicht für den musikalischen Vortrag bestimmt war:

[D]er künstlerische Ursprung des Sonetts [war] zugleich ein intellektueller [...], eine Vernunft der Formen, ein Formenspiel der Vernunft. Es entstand als ein sängerisches Gebilde des Denkens. Sängerisch, aber nicht für den Gesang bestimmt. Wie aufschlußreich, daß Vertonungen von Sonetten im 13. Jahrhundert nicht nachweisbar sind. Sie setzen zaghaft erst im nächsten Jahrhundert ein und kommen in großem Umfang überhaupt nicht vor dem Quattrocento vor.¹⁹

Und später heißt es in Abgrenzung zur italienischen Laudendichtung:

Während die Canzonen der Sizilianer und der Toskaner nur selten mit der Absicht gedichtet sind, komponiert zu werden und das Sonett durchweg als Lesetext gedacht ist, hat man es bei den Lauden (Lobgesängen) mit einer von vornherein für die Musik bestimmten Gattung zu tun.²⁰

Für Friedrich war das Sonett ein »lyrischer Syllogismus«, eine durch und durch dialektische Form, die in ihrer strengen Gliederung aus zwei Quartetten und zwei Terzetten besser als jede andere Gedichtform die typische »dreitaktige Denkbewegung« aus »zwei Prämissen« und »Konklusion« nachvollziehen könne. Dass es auch noch »dialektisch geschulte« Juristen statt musikalisch ausgebildete Troubadours waren, die das Sonett erfunden haben, und überdies Quellen mit italienischsprachiger Vokalmusik aus dem Duecento nicht überliefert sind, führte bei ihm zu der Überzeugung, das Sonett sei von Beginn an Leselyrik gewesen, die nicht für einen gesanglichen Vortrag bestimmt war.²¹

Friedrichs Argumentation enthält eine Menge Zündstoff, der umso schwieriger zu entschärfen ist, als die Quellenlage dafür eher unübersichtlich ist. Erschwerend kommt hinzu, dass er die seine Annahme schwächende Existenz von Sonettvertonungen im 14. Jahrhundert einräumt, obwohl bis heute keine derartigen Vertonungen bekannt sind.²² Ungeachtet dieser

¹⁸ Vgl. dazu Rüdiger Görner, »Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge«, in: *Das Sonett und die Musik*, hrsg. von Springfeld u. a. (2016), S. 23–36.

¹⁹ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 33.

²⁰ Ebd., S. 43.

²¹ Ebd., S. 32 f.

²² Auch Walter Mönch ging zehn Jahre zuvor noch wie selbstverständlich davon aus, dass Sonette zu Petrarcas Zeit – einstimmig und instrumentalbegleitet – gesungen wurden. Ausgehend von Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* (1544), der über den musikalischen Vortrag von vier Sonetten zur Begleitung der Lira des Sängers Domenichi berichtet, äußerte er die Vermutung: »Es mag sein, daß eine Linie unmittelbar und unbeschadet der reichen Entwicklung des polyphonen Madrigalstils von Petrarcas Zeit zu dem sonettistischen Gesangsvortrag solcher Zirkel verlief.« Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 86.

Einschränkungen hat Friedrichs Einschätzung eine ungeheure Wirkungsmacht in der romanischen Literaturwissenschaft entfaltet, die spätestens seit den 1970er-Jahren in der Vorstellung eines *divorzio tra musica e poesia*, einer Trennung von Musik und Poesie, in der italienischen Lyrik des 13. Jahrhunderts mündete,²³ die ihren Weg auch in literaturwissenschaftliche Handbücher fand.²⁴ Wenn es in der Folgezeit in der Sonettliteratur um Musik ging, dann vor allem um die Frage, ob das Sonett überhaupt jemals als *Poesia per musica* zu verstehen war oder ob es sich vielleicht um die erste (!) eigenständige lyrische Form handelte, die keines musikalischen Kleides mehr bedurfte, – nichts weniger also als die Emanzipation der Lyrik von der Musik. So attraktiv diese Vorstellung insbesondere aus Sicht der italienischsprachigen Literaturwissenschaft auch gewesen sein mag, gab es hierzu auch Widerspruch, nicht nur aus der Musikwissenschaft,²⁵ sondern auch aus den eigenen Reihen. Der Romanist Joachim Schulze etwa legte zwischen 1989 und 2004 gleich mehrere Publikationen vor, in denen er anhand von verschiedenen Indizien versuchte, die Existenz von gesungener italienischer Dichtung (u. a. Canzonen und Sonetten) im 13. Jahrhundert nachzuweisen.²⁶

Andere literaturwissenschaftliche Publikationen zum Sonett blenden das Phänomen der Sonettvertonungen weitgehend aus. Keinerlei Hinweise auf eine Beziehung des Sonetts zur Musik enthalten etwa die Kommentar- bzw. Einleitungsabschnitte zweier anthologisch aufgebauter Beiträge, die sich mit deutschen bzw. italienischen Sonetten beschäftigen: Jörg-Ulrich Fechners *Das Deutsche Sonett*²⁷ und Ada Ruschionis *Il sonetto italiano*.²⁸ John Fullers *The Sonnet*²⁹ und Michael R. G. Spillers *The Development of the Sonnet*³⁰ sind ausgerichtet auf das englischsprachige Sonett, nehmen jedoch auch zum Ursprung der Sonettform Stellung. Fuller geht im Anschluss an Ernest H. Wilkins' »The Invention of the Sonnet«³¹ davon aus, dass man Sonette im 13. Jahrhundert wegen ihrer Nähe zum gesungenen Strambotto mit Musik verknüpfte,³² während Spiller die Entstehung der Sonettform auf spezielle musikalische

²³ Vgl. Aurelio Roncaglia, »Sul divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano«, in: *Atti del terzo congresso internazionale sul tema »La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura«*. Siena/Certaldo 19–22 luglio 1975, hrsg. von Agostino Ziino, Certaldo 1978 (*L'ars nova italiana del trecento* 4), S. 365–397.

²⁴ Vgl. z. B. Ulrich Mölk, »Die Sizilianische Lyrik«, in: *Europäisches Hochmittelalter*, hrsg. von Henning Krauß, Wiesbaden 1981 (*Neues Handbuch für Literaturwissenschaft* 7), S. 53. Für eine ausführlichere Diskussion dieser Frage siehe unten, ab S. 51.

²⁵ Vgl. z. B. Nino Pirrotta, »I poeti della scuola siciliana e la musica«, in: *Yearbook of Italian Studies* 4 (1980), S. 5–12, sowie neueren Datums: Andreas Haug, »Musikalische Lyrik im Mittelalter«, in: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 8.1), S. 65 f.

²⁶ Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 230); ders., »Das Sonett, die Geometrie, die Metrik und die Musik«, in: *Medioevo Romano* 25 (2001), S. 396–406; ders., »Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 118 (2002), S. 430–440; ders., »Cantari e mustrari alligranza. Zur Frage der idealen oder leibhaftigen Aufführung der frühen italienischen Lyrik«, in: *Studi musicali* 31/1 (2002), S. 3–16; ders., *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 327).

²⁷ Jörg-Ulrich Fechner, *Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*, München 1969.

²⁸ Ada Ruschioni, *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia*, Mailand 1985.

²⁹ John Fuller, *The Sonnet*, London 1972.

³⁰ Michael R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet. An Introduction*, London u. a. 1992.

³¹ Ernest H. Wilkins, »The Invention of the Sonnet«, in: *Modern Philology* 13 (1915), S. 478.

³² Vgl. Fuller, *The Sonnet* (1972), S. 4 f. und 49.

Anforderungen der provenzalischen Dichtung zurückführt, ohne dass diese für das Sonett noch eine praktische Rolle gespielt hätten.³³

Für Hans-Jürgen Schlütter dient in seiner gemeinsam mit dem Romanisten Heinz Willi Wittschier und dem Anglisten Raimund Borgmeier verfassten knappen Gesamtdarstellung *Sonett* ähnlich wie bei Hugo Friedrich der Mangel an Vertonungen in der Frühzeit lediglich als Beleg für den »diskursiven Charakter« des Sonetts.³⁴ Wittschier erwähnt in seinem Beitrag über »Die romanischen Literaturen« zwar die Vertonung von Sonetten in der französischen Chanson,³⁵ verliert über die weitaus häufigeren Sonettvertonungen im italienischen Madrigal jedoch kein einziges Wort. Ähnliches gilt für Friedhelm Kemps großangelegten zweibändigen Überblick über *Das europäische Sonett*.³⁶ Ausgehend wiederum von Ronsards Sonettdichtung findet sich hier ein kurzer Absatz zum Verhältnis von Sonett und Musik, der überraschenderweise von einer ungebrochenen musikalischen Aufführungstradition des Sonetts zumindest bis ins 17. Jahrhundert auszugehen scheint:

Für unser Verständnis und unsere Ohren heute ist das Sonett, seiner vorwiegend deskriptiv-argumentierenden Haltung nach, ein Rede-Gedicht, das, anders als das Lied, nicht zur Vertonung einlädt. Frühere Jahrhunderte empfanden das grundsätzlich anders: Poesie, lyrische wie epische, richtete sich an eine Hörschaft und forderte den musikalischen Vortrag. [...] Der Vortrag konnte auf unterschiedliche Weise erfolgen: entweder durch den Dichter selbst, deklamierend, mit Lautenbegleitung, oder vierstimmig auf vorgegebene Melodien, die nach den Variablen des Reimschemas eingerichtet waren, wobei beide Quatrains auf die gleiche Melodie gesungen wurden. Eine dritte, nur für Konzerte bestimmte Art des Vortrags folgte der madrigalesken Praxis, wobei ein Chor jeden einzelnen Vers Wort für Wort polyphon kommentiert. Alle drei Arten der Darbietung versiegen um die Mitte des 17. Jahrhunderts.³⁷

Kaum eine der drei genannten Traditionen des Sonettvortrags hat freilich in der von Kemp beschriebenen Form je existiert. Der einzige Dichtersänger, von dem man einigermaßen plausibel annehmen kann, dass er auch seine eigenen Sonette zu Lautenbegleitung gesungen haben könnte, ist Serafino Aquilano,³⁸ der »vierstimmig[e]« Vortrag »auf vorgegebene Melodien, die nach den Variablen des Reimschemas eingerichtet waren« bezieht sich eventuell auf Sonettvertonungen der französischen Chanson, für die das Reimschema aufgrund der wechselnden männlichen und weiblichen Reimwörter eine größere Rolle spielte als in italienischen Gattungen, und Kemps Beschreibung des Madrigals fußt auf einer Aufführungstradition des vergangenen Jahrhunderts, die spätestens mit den Erkenntnissen

³³ Vgl. Spiller, *The Development of the Sonnet* (1992), S. 4 und 16.

³⁴ Hans-Jürgen Schlütter, *Sonett*, mit Beiträgen von R. Borgmeier und H. W. Wittschier, Stuttgart 1979 (Sammlung Metzler 177), S. 8.

³⁵ Ebd., S. 49 f. Eine der ersten französischsprachigen Sonettsammlungen, Ronsards *Amours* (1552), ist gleichzeitig mit einem musikalischen Supplement erschienen, der Chansons auf einige der enthaltenen Sonette von Komponisten wie Pierre Certon, Claude Goudimel oder Clément Janequin präsentiert. Dass in der französischen Sonettdichtung des 16. Jahrhunderts ein enges Verhältnis zur Musik besteht, bekommt man hier also gleichsam auf dem Tablett serviert. Vgl. dazu Myriam S. Rion, *Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Das musikalische Supplement zu Pierre Ronsards Amours (1552)*, München 2004.

³⁶ Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*, 2 Bde., Göttingen 2002 (Münchener Universitätschriften 2).

³⁷ Ebd., Bd. 1, S. 226.

³⁸ Sicher weiß man das nur in Bezug auf seine Strambotti und die Sonette Petrarcas. Siehe dazu unten, S. 89 f.

der historisch informierten Aufführungspraxis aus dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts obsolet geworden ist. Hier zeigt sich vermutlich auch das bisherige Fehlen geeigneter musikwissenschaftlicher Überblicksliteratur zur Geschichte der Sonettvertonungen etwa in Form von einschlägigen Lexikonartikeln.³⁹

Die Frage nach dem Verhältnis des Sonetts zur Musik bzw. seiner Vertonbarkeit ist für die Literaturwissenschaft erst in neuerer Zeit im Zuge der Diskussion um das Sonett als historisch veränderliche Gattung wieder virulent geworden. Maßgeblich für diese in der Literaturwissenschaft erweiterte Sicht auf das Sonett ist vor allem die Habilitationsschrift Thomas Borgstedts aus dem Jahr 2001, die 2009 unter dem Titel *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* veröffentlicht wurde.⁴⁰ Borgstedt spricht sich gegen den Versuch aus, überzeitlich konsistente Gattungsmerkmale für das Sonett zu definieren, die über die rein formale Disposition, »die Anordnung von acht und sechs Versen in geregelter Reimordnung«,⁴¹ hinausgehen, und beleuchtet stattdessen unterschiedliche, historisch gewachsene Sichtweisen auf das Sonett. In diesem Zuge beobachtet er für das 16. Jahrhundert eine ambivalente Entwicklung: zum einen die bereits von Heinrich Welti beschriebene Epigrammatisierung des Sonetts,⁴² die aus dem Bestreben humanistischer Kreise erwuchs, das moderne Sonett in die Tradition antiker Dichtungsformen einzufügen, zum anderen aber, als »medial gegenläufige Tendenz zur Epigrammatisierung«, die Behandlung des Sonetts als Lied oder Ode, die eher auf seinen Ursprung aus der Canzone zurückweist.⁴³

Borgstedt arbeitet als Merkmale des Epigrammatischen unter anderem die »Inscriptlichkeit«, den »[k]asuale[n] Objektbezug« und die »Heterogenität der Stoffe«, die »Pointierung und rhetorische Kürzung« sowie einen Trend zu »Sonett-Überschriften« heraus.⁴⁴ Eine durch ein Widmungssonett eröffnete Madrigalsammlung des 17. Jahrhunderts etwa gehörte in diesen Kontext. Die Madrigalsammlungen selbst mit ihren tausenden Sonettvertonungen bezeichnet Borgstedt hingegen ebenso wie die entsprechenden Ausgaben französischer Chansons als »Sonderfall der frühneuzeitlichen Sonettgeschichte« und verortet sie als »wirkungsvolle Aufführungsformen im Kontext der höfischen Repräsentationskultur«. ⁴⁵ Anhand dreier dichtungstheoretischer Schriften aus dem französischen, dem italienischen und sogar dem deutschsprachigen Raum wird deutlich, dass das Sonett in dieser Zeit nicht nur als besondere Form des Epigramms, sondern auch (weiterhin) als Ode wahrgenommen wurde.⁴⁶ Dem Phänomen der Sonettvertonungen, der »gattungsgeschichtlich nicht

³⁹ Siehe dazu unten, S. 17.

⁴⁰ Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009).

⁴¹ Ebd., S. 487.

⁴² Heinrich Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*, Leipzig 1884, S. 44 f.

⁴³ Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 262–265; das Zitat findet sich auf S. 262.

⁴⁴ Ebd., S. 218–251; die zitierten Begriffe entstammen den jeweiligen Kapitelüberschriften.

⁴⁵ Ebd., S. 262.

⁴⁶ Borgstedt führt hier theoretische Arbeiten von Joachim Du Bellay, *La défense et illustration de la langue française. Oeuvres poétiques diverses*, hrsg. von Yvonne Wendel-Bellenger, Paris 1988, II,4, S. 88–90, Antonio S. Minturno, *L'arte poetica (1564)*, ND d. Ausg. Venetia 1564, München 1971 (Poetiken des Cinquecento 6), S. 240–242, sowie Philipp von Zesen, *Deutscher Helicon (1641)*, hrsg. von Ferdinand van Ingen, Berlin u. a. 1970 (Sämtliche Werke 9), S. 243–250, an; Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 263–265.

angelegt[en]« »gesangliche[n] Präsentation von Sonetten« in dieser Zeit, spricht Borgstedt immerhin einige »Bedeutung« zu, die, wie er zurecht anmerkt, »von der Sonettforschung bislang kaum berücksichtigt wurde«. ⁴⁷

1.1.2 Die musikwissenschaftliche Perspektive

Auch die musikwissenschaftliche Forschung hat sich um das Sonett bisher nicht unbedingt verdient gemacht. Ungeachtet zahlloser Vertonungen insbesondere im italienischen Madrigal, aber auch in der französischen Chanson oder im Kunstlied des 19. Jahrhunderts, in der Oper und sogar in der Instrumentalmusik, gibt es in den einschlägigen musikwissenschaftlichen Lexika keinen nennenswerten Eintrag zum Sonett. Während die *MGG* ebenso wie die neuste Auflage des *Riemann Lexikons* ganz auf einen Artikel verzichtet haben, finden sich im *New Grove* zwei knappe Einträge zum spanischen »Soneto«⁴⁸ bzw. zum italienischen »Sonetto«.⁴⁹ Jack Sage konstatiert in seinem Artikel zum spanischen Sonett den Einfluss Petrarca's auf die spanische Sonettichtung des 16. Jahrhunderts und weist auf zahlreiche Vertonungen in diesem Zeitraum in der mehrstimmigen Vokalmusik wie auch im einstimmigen lautenbegleiteten Repertoire hin, räumt allerdings ein, dass der Terminus im Spanischen häufig auch für andere lyrische Formen verwendet wurde. David Fallows konzentriert sich in seinem Artikel, der mit seinen elf Zeilen kürzer ist als ein Sonett, auf die musikalische Rezeption des italienischen Sonetts von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert über die Frottola bis zu den Madrigalisten. Für das 14. Jahrhundert stellt er sehr treffend fest: »That nobody appears to have composed music for the sonnet in the age of Petrarca is one of music history's oddest phenomena; the *madrigale*, very popular with Trecento composers, had a similar design and length«. Unter dem Stichwort »Sonnet« sucht man dagegen auch im *New Grove* vergebens nach Informationen zur lyrischen Form, sondern wird auf einen fast einspaltigen Artikel zum »Sennet«, einem einstimmigen Trompetensignal, verwiesen.⁵⁰

Wenn auch ein übergreifender musikhistorischer Blick auf das Sonett bisher weitgehend fehlt, gibt es doch einige Spezialstudien, die das Thema zumindest streifen. Neben den Diskussionen um einen *divorzio tra musia e poesia* in der Frühgeschichte des Sonetts, an denen sich auch die Musikwissenschaft rege beteiligt hat,⁵¹ hat das Sonett vor allem in der Forschungsliteratur zu den wichtigsten musikalischen Gattungen, in denen Sonette musikalisch bearbeitet wurden, seinen Platz gefunden. Zentral für diese Arbeit sind dabei insbesondere Studien zur italienischen Vokalmusik bis ins 17. Jahrhundert. Fast alle diese Arbeiten beziehen sich dabei auf das 65 Jahre alte Opus magnum Alfred Einsteins *The Italian Madrigal*, das nicht

⁴⁷ Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 263.

⁴⁸ Jack Sage, Art. »Soneto (Sp.)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 703 f.

⁴⁹ David Fallows, Art. »Sonetto (It.)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 704.

⁵⁰ Edward H. Tarr und Peter Downey, Art. »Sennet«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 88 f.

⁵¹ Siehe oben, Anm. 25.

nur zahlreiche Sonettvertonungen behandelt, sondern auch das ambivalente Verhältnis des Sonetts zur Musik ins Visier nimmt. Einstein widmet dem Sonett zunächst innerhalb des Frottola-Kapitels gut vier Seiten, in denen er die »schematische« Kompositionsweise von Sonetten innerhalb der Frottola herausarbeitet, die noch in den frühen Madrigalkompositionen von Sebastiano Festa oder Jacques Arcadelt greifbar sei. Bereits in diesem Kontext deutet er das problematische Verhältnis des Sonetts zur Musik an, wenn er schreibt:

Whether considered as a musical form or as a form susceptible of being set to music, the sonnet was certainly not designed to rival the other lyric forms. As early as the time of Dante it had become a purely literary form, weighed down by ideas and artificial expression; nor was Petrarch's *Canzoniere* altogether able to win the sonnet back to music.⁵²

Dass das Sonett im 14. und 15. Jahrhundert nicht als »musikalische Form« angesehen wurde, führt Einstein im Kapitel »The Unity of Poetry and Music«⁵³ weiter aus:

In the Quattrocento poetry and music became almost completely separate. There were more or less musical forms, that is, forms more or less suitable to be set to music, and the two least suitable were precisely the noblest forms of lyricism, the canzone and the sonnet. [...] The canzone, which in dignity is the rival of the sonnet, was more amenable to musical treatment; its longer or shorter stanzas offered no obstacle to musical or half-musical recitation. But the sonnet, which can be set to music schematically by providing three simple lines of melody – and we know such melodic schemes (p. 100) – was a »poor« musical form, and the more its philosophic content was enriched, the more unsuitable it became for musical composition, as something belonging to literature, to declamation, and to reading.⁵⁴

Warum es für die Komponisten des 14. und 15. Jahrhundert leichter gewesen sein soll, die mal längeren, mal kürzeren Strophen einer Canzone musikalisch zu bearbeiten als ein Sonett, leuchtet nicht unmittelbar ein, und auch die Idee, die überwiegend philosophischen Inhalte der Sonette stünden einer Vertonung entgegen, hält einem Vergleich etwa mit thematisch ganz ähnlich ausgerichteten Trecentomadrigalen nicht stand.⁵⁵ Einsteins Überlegungen führten jedoch zu zahlreichen weiteren Studien, etwa von James Haar zum »Puzzle of the Quattrocento«⁵⁶ oder zu Elena Abramov-van Rijks *Parlar cantando*,⁵⁷ die den Blick weg von den schriftlichen Quellen hin zu den improvisierten, mündlich tradierten Techniken des Vortrags italienischer Poesie lenken.⁵⁸

⁵² Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 1, S. 100.

⁵³ Ebd., S. 168–172.

⁵⁴ Ebd., S. 169 f.

⁵⁵ Vgl. unten, ab S. 53.

⁵⁶ James Haar, »The Puzzle of the Quattrocento« und »*Improvvisatori* and Their Relationship to Sixteenth-Century Music«, in: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, hrsg. von dems., Berkeley 1986, S. 22–48 bzw. S. 76–99.

⁵⁷ Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern u. a. 2009. Die Autorin blickt in ihrer Arbeit vor allem auf die theoretischen Grundlagen, wie sie in den italienischen Poetiken der Zeit überliefert werden, berücksichtigt aber kaum musikalische Quellen.

⁵⁸ Siehe dazu auch unten, ab S. 60.

Das Sonett in der Frottola behandeln neben Einstein vor allem zwei weitere Arbeiten. In einem großen zweiteiligen Aufsatz untersuchte Fiorella Brancacci Anfang der 1990er-Jahre die Sonettvertonungen in den *Libri di Frottole* von Ottaviano Petrucci und arbeitete dabei sehr detailliert die verschiedenen Möglichkeiten zwischen schematischer Vertonung und Durchkomposition heraus.⁵⁹ Sabine Meine widmete dem Sonett als *Forme fixe* der Poesia per musica in ihrer erst kürzlich veröffentlichten Habilitationsschrift hingegen nur einen kurzen Abschnitt, in dem sie das Prinzip des »Modo di cantar sonetti« einer durchkomponierten Variante der Sonettvertonung gegenüberstellt, dabei jedoch die Untersuchung Brancaccis nicht berücksichtigt.⁶⁰

Zum Madrigal gibt es einige Publikationen, die sich ausdrücklich mit den Textvorlagen, darunter auch Sonetten, beschäftigen. Zu nennen sind hier insbesondere Alexandra Amati-Camperis Aufsatz zu lyrischen Formen im frühen Madrigal,⁶¹ Margaret Mabbets ähnlich lautende Studie zum späten Madrigal im 17. Jahrhundert⁶² sowie Nino Pirrottas älterer, aber nach wie vor aktueller Beitrag zu Monteverdis Textauswahl.⁶³ Eine bedeutende Rolle spielt das Sonett darüber hinaus in einigen weiteren Studien zur italienischen Vokalmusik des 16. bzw. 17. Jahrhunderts, die zum einen immer wieder auf die formalen Besonderheiten bei der Vertonung von Sonetten im mehr- und einstimmigen Repertoire hinweisen, zum anderen aber auch durch Kataloge und Transkriptionen die Recherche von Vertonungen stark vereinfachen.⁶⁴

Weitere musikhistorische Arbeiten, die zwar nicht das untersuchte Repertoire dieser Arbeit, aber dennoch das Sonett in den Mittelpunkt ihres Interesses stellen, betreffen die französische Chanson des 16. Jahrhunderts, insbesondere Pierre Ronsards *Amours*, die 1552

⁵⁹ Fiorella Brancacci, »Il sonetto nei libri di frottole di O. Petrucci (1504–1514)«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 25 (1991), S. 177–215, und 26 (1992), S. 441–468.

⁶⁰ Sabine Meine, *Die Frottola. Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*, Turnhout 2013, S. 273–277.

⁶¹ Alexandra Amati-Camperi, »Poetic Form in the Early Madrigal Reconsidered«, in: *The Journal of Musicological Research* 17 (1998), S. 163–193.

⁶² Margaret Mabbett, »Italian Madrigal Texts in the Early Seventeenth Century«, in: *Liber Amicorum John Steele. A Musicological Tribute*, hrsg. von Warren Drake und John Thomson, Stuyvesant, NY 1997 (Pendragon Press Musicological Series 16), S. 307–335.

⁶³ Nino Pirrotta, »Scelte poetiche di Monteverdi«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 2 (1968), S. 10–42 und 226–254; in englischer Übersetzung von David Morgenstern veröffentlicht als »Monteverdi's Poetic Choices«, in: Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge, MA u. a. 1984 (Studies in the History of Music 1), S. 271–316, wiederabgedruckt in: Richard Wistreich (Hrsg.), *Monteverdi*, Farnham u. a. 2011, S. 3–74.

⁶⁴ Zu nennen sind hier in chronologischer Reihenfolge etwa: David Nutter, *The Italian Polyphonic Dialogue of the Sixteenth Century*, Diss. Univ. of Nottingham, 1978, Ann Arbor 2004; John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology 7); Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995; Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde., Laaber 1995 (Analecta musicologica 29); John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, 2 Bde., Oxford 1997; Joachim Steinheuer, »Jenseits des stile recitativo. Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca. 1650 (I und II)«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 30 (2010), S. 55–115, und 32 (2012), S. 39–158.

gleichzeitig mit einem Supplement vertonter Gedichte erschienen sind,⁶⁵ sowie das Kunstlied im 19. Jahrhundert.⁶⁶

Viele Hinweise auf und Besprechungen von Sonettvertonungen finden sich in der Literatur zu einzelnen Sonett dichtern, allen voran Francesco Petrarca. Angefangen von Überblicksarbeiten zu Petrarca in der Musikgeschichte, die teilweise wertvolle Listen mit Vertonungen seiner Werke bereitstellen,⁶⁷ bis hin zu Sammelwerken über die musikalische Petrarca-Rezeption, die anlässlich seines 700. Geburtstags erschienen sind,⁶⁸ finden sich hier unzählige Ansatzpunkte nicht nur für die Petrarca-Forschung, sondern auch für Fragen nach der Rolle des Sonetts, Petrarcas bevorzugter weltlicher Dichtform, in der Musikgeschichte. Dazu kommt eine ganze Reihe weiterer Studien, die sich mit einzelnen Petrarca-Sonetten und ihren Vertonungen beschäftigen.⁶⁹ Die Analyse unterschiedlicher musikalischer Ansätze von Komponisten bei der Vertonung derselben poetischen Vorlage lenkt dabei den Blick immer wieder auch auf grundsätzliche Probleme oder Möglichkeiten bei der Vertonung von Sonetten.

⁶⁵ John McClelland, »Setting the Sonnet to Music«, in: *Australian Journal of French Studies* 21 (1984), S. 229–258, und Rion, *Musik und Poesie* (2004).

⁶⁶ Heinrich W. Schwab, »Die Sonett-Kompositionen von Carl Maria von Weber. Probleme und Lösungen bei der Vertonung von Exemplaren einer literarischen Gattung«, in: *Weber – Jenseits des »Freischütz«*. *Referate des Eutiner Symposiums 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel 1991 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 32), S. 215–234; Jürgen Thym und Ann C. Fehn, »Sonnet Structure and the German Lied: Shackles or Spurs?«, in: *Journal of the American Liszt Society* 32 (1992), S. 3–15, wiederabgedruckt in: Jürgen Thym und Ann C. Fehn, »Sonnet Structure and the German Lied: Shackles or Spurs?«, in: *Of Poetry and Song. Approaches to the Nineteenth-Century Lied*, hrsg. von Jürgen Thym, Rochester, NY 2010 (Eastman Studies in Music 75), S. 240–260; Christine Martin, »Sonett-Vertonungen im 19. Jahrhundert und ihre Nachwirkungen in der Moderne«, in: *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, hrsg. von Erika Greber und Evi Zemanek, Dozwil 2012, S. 405–432.

⁶⁷ Carlo Culcasi, *Il Petrarca e la musica*, Florenz 1911; Wolfgang Osthoff, »Petrarca in der Musik des Abendlandes. Eine Betrachtung zum Sprachethos der Musik. Für Gerhard Frommel«, in: *Castrum Peregrini* 20 (1954), S. 5–41; Mechthild Caanitz, *Petrarca in der Geschichte der Musik*, Freiburg i. Br. 1969; W. Thomas Marocco, »A Checklist of Musical Settings on the Poems of Francesco Petrarch«, in: *Quadrivium* 15 (1974), S. 115–136.

⁶⁸ Besonders hervorzuheben ist hier der Kongressbericht Andrea Chegai und Cecilia Luzzi (Hrsg.), *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, Lucca 2005, der zahlreiche Beiträge zu Sonettvertonungen vom Frottola-Repertoire bis hin zu Schönberg enthält. Petrarca gewidmet sind auch die beiden 2004 erschienenen Hefte der Zeitschrift *Polifonie. Storia e teoria della coralità* 4,2/3, hrsg. von der Fondazione Guido d'Arezzo 2004.

⁶⁹ Im Zentrum solcher Querschnittsuntersuchungen stehen z. B. Petrarcas Sonette »Solo et pensoso i più deserti campi« (RVF 35), »I' vidi in terra angelici costumi« (RVF 156) und »Tutto 'l di piango; et poi la notte, quando« (RVF 216): Daniele Sabaino, »Solo e pensoso i più deserti campi ...: Musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento«, in: *Luca Marenzio musicista europeo. Atti della Giornata di Studi Marenziani, Coccaglio 6 marzo 1988*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezani und Mariella Sala, Brescia 1990, S. 49–90; Judith R. Cohen, »Reading Petrarch. The Renaissance Composer's View«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, Bd. 2, S. 181–188; Hartmut Schick, »Solo e pensoso«. Vier Madrigalkomponisten interpretieren Petrarca. Beitrag zur Interdisziplinären Vortragsreihe durch Münchner Gelehrte zur Feier der 700. Wiederkehr des Geburtstags Francesco Petrarcas im Sommersemester 2004«, urn:nbn:de:bvb:19-epub-17480-6, letzte Änderung am 29.4.2016 (Zugriff: 1.5.2018); Sara Jeffe (Springfeld), *Petrarca-Vertonungen – insbesondere I' vidi in terra angelici costumi*, Magisterarbeit, Heidelberg 2004; Piero Gargiulo, »Petrarca in monodia: I' vidi in terra angelici costumi- nelle intonazioni di Marco da Gagliano (1615) e Domenico Belli (1616)«, in: *Petrarca in musica*, hrsg. von Chegai und Luzzi (2005), S. 399–424; Thomas Lloyd, *A Comparative Analysis of 18 Settings of Petrarch's »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«*, Diss. University of Illinois 1994.

1.1.3 Die interdisziplinäre Perspektive

Erst in letzter Zeit geht man dazu über, das Verhältnis des Sonetts zur Musik auch interdisziplinär zu untersuchen. Den Anfang machte hier die von der Literaturwissenschaftlerin Erika Greber initiierte Tagung *Sonett-Künste: Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, die 2009 in Erlangen ausgerichtet wurde. Der daraus hervorgegangene Kongressband *Sonett-Künste* versammelt gut 20 Beiträge zu verschiedenen medialen Erscheinungsformen des Sonetts, vor allem im visuellen Bereich der bildenden Kunst.⁷⁰ Die Musik ist mit dem Aufsatz der Musikwissenschaftlerin Christine Martin zu »Sonettvertonungen im 19. Jahrhundert und ihre[n] Nachwirkungen in der Moderne« nur einmal vertreten.⁷¹

Explizit dem Sonett und der Musik widmete sich das interdisziplinäre Symposium *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen*, das im September 2012 mit Unterstützung der Jorinde-Ulmer-Gedächtnisstiftung an der Universität Heidelberg stattfand. Die Idee dieses Symposiums war es, Musik- und Literaturwissenschaftler unterschiedlicher Sprachen gemeinsam an bestimmten Fragekomplexen zum Sonett arbeiten zu lassen.⁷² Bei den veröffentlichten Beiträgen hat sich die interdisziplinäre Zusammenarbeit insbesondere bei den Texten zur Vanitas-Thematik im Sonett,⁷³ zu Sangbarkeitsfragen,⁷⁴ zu Shakespeares Sonetten⁷⁵ und zum Sonett in der Oper⁷⁶ als fruchtbar erwiesen. Die vorliegende Arbeit ist nun wiederum zweifellos eine musikwissenschaftliche Arbeit, die jedoch von den interdisziplinären Erfahrungen des Heidelberger Symposiums sehr profitiert hat und zu beiden Forschungstraditionen ihren Beitrag leisten möchte.

⁷⁰ Erika Greber und Evi Zemanek (Hrsg.), *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, Dozwil 2012.

⁷¹ Christine Martin, »Sonett-Vertonungen im 19. Jahrhundert und ihre Nachwirkungen in der Moderne«, in: *Sonett-Künste*, hrsg. von Greber und Zemanek (2012), S. 405–432.

⁷² Sara Springfeld u. a. (Hrsg.), *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), Heidelberg 2016.

⁷³ Marc Föcking, »Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock«, in: *Das Sonett und die Musik*, hrsg. von Springfeld u. a. (2016), S. 99–124; Joachim Steinheuer, »Vane speranza e 'l van dolore«. Zu Vertonungen von Vanitas-Sonetten im italienischen Repertoire zwischen 1550 und 1650«, in: ebd., S. 125–168.

⁷⁴ Thomas Borgstedt, »Das Sonett als liedhafte Form in der Geschichte der Sonetttheorie«, in: ebd., S. 169–184; Sara Springfeld, »Sangbar, aber kaum gesungen – Das deutschsprachige Sonett und die Musik im 17. Jahrhundert«, in: ebd., S. 185–202.

⁷⁵ Stefan Weiss, »William Shakespeares Sonette und die russische Musik. Traditionslinien – Grenzüberschreitungen – Formstrategien«, in: ebd., S. 227–254; Norbert Greiner, »Die übersetzerische Rezeption von Shakespeares Sonett 66«, in: ebd., S. 255–274; Dorothea Redepenning, »Boris Pasternak, Dmitrij Schostakowitsch und William Shakespeares Sonett Nr. 66«, in: ebd., S. 275–293.

⁷⁶ Sonja Fielitz, »»If music be the food of love«: Das Sonett in Verdis Shakespeare-Oper *Falstaff*«, in: ebd., S. 295–311; Hartmut Schick, »Musik und Dichtung im Widerstreit: Das Sonett in Richard Strauß' letzter Oper *Capriccio*«, in: ebd., S. 314–340.

1.2 Fragestellung, Quellen und Methodik

Lyrische Texte stehen allgemein in einem poetischen Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt oder – auf einer anderen Ebene – zwischen Metrik und Syntax. Dieses Spannungsverhältnis tritt umso schärfer hervor, je stärker Form und Metrik in einem Gedicht festgelegt sind und je unabhängiger sich Inhalt und Syntax zu ihnen verhalten. In Gedichtvertonungen wird dieser besondere dichterische auch zu einem musikalischen Konflikt, der den dichterischen noch einmal potenziert; denn auch Kompositionen bewegen sich ihrerseits in einem dem poetischen ganz ähnlichen Spannungsverhältnis zwischen äußerer Form und musikalischem Gehalt. Für Vertonungen von lyrischen Texten bedeutet dies, dass sie sich nicht nur mit ihren eigenen musikalischen Gesetzmäßigkeiten, sondern auch mit den individuellen Gegebenheiten der Textvorlage auseinandersetzen und sich in ihrer eigenen Form und Ausgestaltung im Verhältnis zur Textform positionieren müssen.⁷⁷ Man kann sich leicht vorstellen, dass der dafür erforderliche Kompositionsprozess umso komplexer ausfällt, je spannungsreicher der zu vertonende Text gestaltet ist.

Mit seiner vergleichsweise starren, kaum veränderlichen Gestalt war das Sonett von Beginn an geradezu prädestiniert dafür, den eben geschilderten dichterischen Konflikt auf immer wieder neue Weise zu formulieren und zuzuspitzen. Der asymmetrische Bau von Oktave und Sextett respektive Quartetten und Terzetten und die langen durch ein rigides Reimschema organisierten Verse geraten dabei notgedrungen immer wieder mit inhaltlichen Aspekten, der individuellen Gedankenführung und einem oft komplizierten syntaktischen Bau des Sonetts in Konflikt. Diese komplexe Gestalt des Sonetts hat nicht nur Dichter, sondern auch Komponisten zu allen Zeiten vor eine besondere Herausforderung gestellt und zu sehr unterschiedlichen und vielfältigen Vertonungen inspiriert, die sich in einem eigentümlichen Spannungsfeld von Form, Syntax und Inhalt der Textvorlage bewegen. Je nach musikalischer Gattung und Zeitgeschmack spiegeln sie dabei einmal mehr die äußere Gestalt des Sonetts oder aber seine innere Struktur wider oder erreichen – in einzelnen herausragenden Fällen – sogar eine nahezu ideale Verquickung beider Aspekte. Einige dieser Vertonungen wurden zum Vorbild für viele weitere Vertonungen, andere sind absolut einzigartig in ihrer Gestalt. Allen ist jedoch gemeinsam, dass sie sich irgendwo zwischen zwei extremen Polen bewegen, einer ganz und gar formalen Herangehensweise, die sich ausschließlich an der Sonettform orientiert, und einer inhaltlichen Ausrichtung, die formale Aspekte vollkommen außer Acht lässt und nur die inhaltliche und syntaktische Gestaltung des Sonetts berücksichtigt.

Die verschiedenen Perspektiven, die Sonettvertonungen auf ihre Vorlage einnehmen können, lassen sich an der Geschichte der italienischen Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert in besonderer Weise nachzeichnen, da hier insbesondere im 16. und frühen

⁷⁷ Die notwendige Positionierung einer Vertonung gegenüber der Textvorlage bedeutet dabei nicht unbedingt, dass »die musikalische Form der Struktur des Textes, der ihr zugrundeliegt, gerecht werden müsse«, was Carl Dahlhaus wohl zurecht für »eine Leerformel« hält. Carl Dahlhaus, »*Ecco mormorar l'onde*. Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren«, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, Bd. 1: Texte, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz 1983, 152 f.

17. Jahrhundert nebeneinander unterschiedliche Arten von Vertonungen entstanden, die zwei diametrale perspektivische Ausrichtungen auf die Sonettvorlage in Reinform repräsentieren. Den einen Pol bilden Deklamationsmodelle für Sonette, die vermutlich bereits im 15. Jahrhundert verwendet, aber erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts erstmals aufgezeichnet wurden. Sie setzen in ihrer extremen Ausprägung ausschließlich die äußere Form des Sonetts in Musik um und funktionieren auf diese Weise theoretisch sogar ohne Text. Der zweite Pol findet sich im polyphonen Madrigal, wie es vor allem Adrian Willaert mit den Sonettvertonungen seiner *Musica nova* eingeführt hat.⁷⁸ In einigen radikalen Sonettvertonungen dieser Art, etwa Cipriano de Rores »O sonno, o della queta, umida, ombrosa«,⁷⁹ sind die einzelnen Sonettstrophen und -verse so sehr in ihre syntaktischen Bestandteile zerlegt oder in einem kontrapunktischen Geflecht unterschiedlicher Soggetti verstrickt, dass die ursprüngliche formale Gestalt der Textvorlage kaum noch zu erkennen ist. Ziel der Kapitel 4–7 dieser Arbeit ist es, in musikalischen Analysen der Werke den unterschiedlichen kompositorischen Perspektiven auf das Sonett nachzuspüren und herauszuarbeiten, wie äußere Form, Syntax und Inhalt der Textvorlage jeweils akzentuiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Neben der Frage nach den musikalischen Kompositionsprinzipien in Sonettvertonungen verfolgt die Arbeit noch ein weiteres Erkenntnisziel. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass sich die literarische Begeisterung für das Sonett nicht immer parallel mit der musikalischen entwickelt hat. Die Tatsache, dass in einem bestimmten Zeitraum viele Sonette gedichtet werden, lässt nicht unmittelbar darauf schließen, dass in dieser Zeit auch Sonette vertont wurden. Im untersuchten Zeitraum betrifft diese Ungleichzeitigkeit die ersten 250 Jahre der Sonettgeschichte, aus denen nur eine einzige schriftlich aufgezeichnete Sonettvertonung überliefert ist und für die nach wie vor darüber gestritten wird, ob Sonette in dieser Zeit überhaupt gesungen wurden, und die Zeit nach 1650, in der Sonettvertonungen plötzlich zu einer Seltenheit werden. Ein ähnliches Phänomen zeigt sich im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert, wo das Sonett zwar zur wichtigsten lyrischen Ausdrucksform der deutschen Barockdichter aufstieg, aber kaum vertont wurde.⁸⁰ Die Kapitel 3 und 8 versuchen sich auf unterschiedliche Arten diesem Paradox anzunähern. Berücksichtigt werden dabei sowohl Werke aus anderen, verwandten lyrischen und musikalischen Gattungen als auch zeitgenössische poetologische Schriften und Sonettdichtung.

⁷⁸ Adrian Willaert, *Musica nova*, Venedig 1559. Siehe dazu unten, ab S. 150.

⁷⁹ Siehe dazu ausführlich unten, ab S. 177.

⁸⁰ Bisher sind nur wenige deutschsprachige Sonettvertonungen aus dem 17. Jahrhundert bekannt, darunter Heinrich Alberts Vertonung »Ich armer Madensack! Die ich vor wenig Wochen« (*Vierter Theil der Arien oder Melodeyen*, 1641) und vier Arien aus dem deutschen Singspiel *Seelewig* (1644) von Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund Theophil Staden. Ausgabe: Sigmund Theophil Staden, »Das geistliche Waldgedicht / oder Freudenspiel / genant Seelewig / Gesangweis auf Italianische Art gesetzt«, in: Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*. IV. Teil, ND der Ausgabe Nürnberg 1644–1649, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 16), S. 533–663. Siehe dazu Springfeld, »Sangbar, aber kaum gesungen« (2016), S. 185–202. Weitere vertonte deutschsprachige Sonette u. a. aus dem Kirchenliedbereich, von denen sich teilweise die Musik jedoch nicht erhalten zu haben scheint, nennt Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. 2: Darstellungsteil, Beeskow 2015 (Ortus Studien 19), S. 479–482.

Die Quellengrundlage für diese Untersuchung setzt sich sehr unterschiedlich zusammen, da man im gewählten Zeitraum je nach musikalischer Gattung entweder sehr lang und aufwendig nach Beispielen suchen muss oder aber von der schier Masse an Vertonungen gleichsam erdrückt wird und gezwungen ist, eine möglichst repräsentative Auswahl zu treffen. Mühsam gestaltete sich die Suche nach Quellen im 15. Jahrhundert, aber auch nach Deklamationsmodellen im 16. Jahrhundert abseits der Frottola, da hier nur sehr wenige schriftliche Aufzeichnungen existieren. Vor dem gegenteiligen Problem steht man im Angesicht Tausender Sonettvertonungen im Bereich des Madrigals ab dem 16. Jahrhundert und des begleiteten Sologesangs im frühen 17. Jahrhundert, die insbesondere im Madrigal nur schwer zu recherchieren sind. Der *Nuovo Vogel*⁸¹ gibt keine Information darüber, welcher Textgattung die in den Sammlungen aufgelisteten Stücke angehören, und die daraus hervorgegangene Datenbank *RePIM*⁸² hat die Textgattung zwar aufgenommen, bietet jedoch keine entsprechende Abfragemöglichkeit an.

Systematisch betrachtet wurden für diese Arbeit daher nur folgende Corpora: Ottaviano Petruccis *Libri di Frottole* (Venedig/Fossombrone 1504–1514) sowie Madrigalbücher und andere gedruckte Madrigale von Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi, die in Gesamtausgaben oder Editionsreihen vorliegen. Hinzu kamen für das ein- und zweistimmige Repertoire im 17. Jahrhundert die Kataloge in den Arbeiten von Silke Leopold und John Whenham, die sich dem fraglichen Zeitraum widmen.⁸³ Die Eingrenzung auf diese Quellen und Quellenverzeichnisse war eine pragmatische, aber dennoch nicht willkürliche Entscheidung, da die ausgewählten Komponisten sich für die Entwicklung des Madrigals als zentrale Figuren erwiesen haben. Um die Perspektive jedoch nicht ausschließlich auf die Leuchttürme der Gattung auszurichten, wurden als Ergänzung immer wieder auch Parallelvertonungen formal wie inhaltlich interessanter Sonette anderer Komponisten hinzugezogen, so dass insgesamt ein möglichst repräsentatives Bild der Praxis der Sonettvertonungen in Italien entstehen konnte.

Ein grundsätzliches Problem, das bei der Untersuchung von Parallelvertonungen entsteht, sind unterschiedliche Schreibweisen der vertonten Texte in den Originalquellen ebenso wie in modernen Editionen. Bei Petrarca's »Pace non trovo, et non ò da far guerra« (RVF 134) etwa findet man auch »Pace non truovo e non ho da far guerra« und zahlreiche weitere Varianten. Bei »I' vidi in terra angelici costumi« (RVF 156) reichen die Schreibweisen von Perissone Cambios »I vid'in terra angelici costumi« bis zu Sigismondo D'Indias »Io viddi in terra angelici costumi« – kleine Abweichungen, die jedoch insbesondere bei Volltextsuchen oder Abfragen in der Datenbank *RePIM* zum Problem werden können. Insbesondere betrifft

⁸¹ Emil Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana. Pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 Bde., Pomezia 1977.

⁸² Datenbank Angelo Pompilio, »Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700 (RePIM)«, <http://repim.muspe.unibo.it/> (Zugriff: 9.5.2018).

⁸³ Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (Analecta musicologica 29), Bd. 2, und John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology 7), Bd. 2.

das jene Texte von Francesco Petrarca, Giambattista Marino oder Torquato Tasso, die besonders häufig vertont wurden. Für eine einheitliche Lesbarkeit richten sich daher alle in der Arbeit vollständig abgedruckten Sonetttexte oder größeren Textausschnitte von Sonetten dieser Autoren unabhängig von ihrer Schreibweise in den musikalischen Originalquellen nach einer verlässlichen literarischen Ausgabe.⁸⁴ Sonette anderer, teilweise unbekannter Autoren, die vielleicht sogar nur über ihre Vertonungen überliefert sind, werden aus den musikalischen Originalquellen oder kritischen Editionen derselben wiedergegeben. Die Schreibweise in den Notenbeispielen kann davon im Detail abweichen.

Für den Großteil der abgedruckten Sonette sowie der italienischen bzw. lateinischen Zitate werden eigene Übertragungen ins Deutsche angeboten, die keinen literarischen oder gar poetischen Eigenwert besitzen, sondern als Lesehilfe dienen sollen und sich daher so nah wie möglich am Originaltext bewegen.

⁸⁴ Es handelt sich dabei um folgende Ausgaben: Giambattista Marino, 1614. *La Lira*, hrsg. von Luana Salvarani, Lavis 2012 (Opere di Giambattista Marino 3); Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996, und Torquato Tasso, *Le Rime*, 2 Bde., hrsg. von Bruno Basile, Rom 1994. Eine Ausnahme bilden deutliche Eingriffe in den Originaltext, die über die Schreibweise einzelner Wörter hinausgehen.