

5

Das Primat der Form

Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette im 16. und 17. Jahrhundert

5.1 Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette in der Frottola

Im vierten Buch der *Frottole*, das Ottaviano Petrucci ca. 1505 veröffentlichte, sind insgesamt sechs Sonettvertonungen enthalten, die mit Ausnahme der anonymen Vertonung von »Pensa donna, che 'l tempo fuge al vento« alle nach dem gleichen musikalischen Grundschema gestaltet sind, das sich vor allem durch einen in höchstem Maße ökonomischen Umgang mit dem musikalischen Material auszeichnet.²⁴⁵ Beispielhaft lässt sich dies an der anonymen Vertonung von Panfilo Sassos Sonett »Va, posa l'archo e la pharetra, Amore« aus diesem Buch zeigen.

²⁴⁵ Der vollständige Titel der Sammlung lautet *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto* und ist ediert in: Ottaviano Petrucci, *Frottole, Buch I und IV*, nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 [?] hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (Publikationen älterer Musik 8).

Cantus
Tenor
Altus
Bassus

7
Cantus
Tenor

Notenbeispiel 3: Anonym, »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore«, eigene Transkription nach: *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*, hrsg. von Ottaviano Petrucci, Venedig 1505[?], f. 7r

Va, posa l'arco e la pharetra, Amore,
I lacci e la cathena, il focho e l'ale,
El sceptro e la corona, el car regale,
E cio che usavi quando eri signore.

Geh, leg nieder den Bogen und den Köcher, Amor,
Die Fesseln und die Kette, das Feuer und die Flügel,
Das Zepter und die Krone, und den königlichen Wagen
Und das, was du benutztest, als du Herrscher warst.

Non aspectar che piu te faccia honore,
O reverentia al mondo alcun mortale,
Ch'el se cognosce chiar che pocho vale
A chi fa resistentia a tuo furore.

Erwarte nicht, dass dir weiterhin Ehre oder
Achtung auf Erden zuteil werden lässt irgendein Sterblicher,
denn es erweist sich deutlich, dass es wenig nützt
Dem, der sich deiner Raserei widersetzt.

Non hai potuto, ciecho, una saietta
Trovar, che passi el pecto de costei
Che me havea per madonna al mondo electa?

Konntest du nicht, Blinder, einen Pfeil
Finden, der die Brust derjenigen durchdringt,
die ich mir als Madonna auf Erden erwählt hatte?

Anzi, servo tu sei facto di lei,
Ma ben me piace che facci vendetta
Tu stesso, de si affanni e dolor mei!

Stattdessen hast du dich zu ihrem Diener gemacht,
aber es gefiele mir gut, dass Rache nähmest
Du selbst für meinen Kummer und Schmerz!

Wie in den Petrucci-Drucken üblich, ist das Stück vierstimmig gesetzt.²⁴⁶ Cantus und Tenor sind dabei jeweils separat auf der linken, Alt und Bass ebenfalls jeweils für sich stehend auf der rechten Hälfte einer Doppelseite des Drucks notiert. Vollständig textiert ist nur der Cantus; unter den übrigen Stimmen genügt das Textincipit, um die Zugehörigkeit dieser Stimmen zum Cantus eindeutig zu markieren. Alle drei Unterstimmen waren, wenn auch im Einzelfall singbar, vermutlich nicht als Textträger vorgesehen, sondern sind wohl zumeist instrumental auf der Laute oder mit Streichinstrumenten ausgeführt worden.²⁴⁷

Auf den ersten Blick erscheinen die wenigen Noten, aus denen die Cantusstimme zusammengesetzt ist – es sind exakt 33 –, kaum ausreichend, um mit ihnen ganze 14 Sonettverse musikalisch zu unterlegen. Doch die insgesamt drei aus jeweils elf Tönen bestehenden Melodiezeilen (a, b, c) bieten wider Erwarten genügend Material für ein perfekt auf die Maße des Sonetts zugeschnittenes musikalisches Formmodell, auf das nicht nur die der Cantusstimme unterlegte erste Strophe des Sonetts, sondern auch die restlichen unterhalb der Tenorstimme notierten Sonettverse folgendermaßen abgesungen werden können:

Sonettvers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Reimschema	A	B	B	A	A	B	B	A	C	D	C	D	C	D
Melodiezeile	a	b	b	c	a	b	b	c	a	b	c	a	b	c

Auf geradezu geniale Weise einfach und ökonomisch ist hier eines der Grundprobleme beim strophischen Vertonen von Sonetten gelöst: der Umgang mit der asymmetrischen Strophenform bzw. die Frage, wie man Musik, die eigentlich für den Vortrag von vier Versen konzipiert ist, auf Strophen von nur drei Versen überträgt. Der Komponist von »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore« geht den umgekehrten Weg. Er erfindet einen musikalischen Satz für drei Verse und schreibt dabei den zweiten musikalischen Vers so, dass er ihn für den überzähligen Vers in den Quartetten einfach wiederholen kann. Anfang und Schluss einer Strophe bleiben auf diese Weise in allen vier Durchgängen identisch, und nur der Mittelteil wird in den Quartetten durch die Wiederholung der mittleren Melodiezeile ausgedehnt. Drei kurze musikalische Abschnitte reichen somit aus, um ein komplettes Sonett abzusingen.

Nicht weniger sparsam im Umgang mit dem musikalischen Material ist der Komponist bei der konkreten Ausgestaltung der einzelnen Formbausteine vorgegangen. Dies betrifft die rhythmische wie die melodische Gestaltung der Oberstimme genauso wie die Konzeption der

²⁴⁶ Ottaviano Petrucci veröffentlichte zwischen 1504 und 1514 insgesamt elf Drucke mit Frottole, die in den Büchern II bis IX und XI insgesamt 36 Sonettvertonungen enthalten. Siehe dazu die Übersichten bei Fiorella Brancacci, »Il sonetto nei libri di frottole di O. Petrucci (1504–1514) I«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 25 (1991), S. 186 f., und (1992), S. 449–451. Neben der älteren Ausgabe der Bücher I und IV sind bisher die Bücher II, VI, VII, VIII, IX und XI ediert in: *Le frottole Petrucci. Le edizioni dal 1504 al 1514* (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae), Padua 1997 ff.

²⁴⁷ Zur Aufführungspraxis der Frottole siehe Claudio Gallico und Walter Rubsam, Art. »Frottola«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 900 f.

Begleitstimmen oder die Klauselbildung am Ende der einzelnen Abschnitte. Besonders einleuchtend lässt sich dies an der Anlage der texttragenden Cantusstimme darstellen. Vergleicht man die drei melodischen Abschnitte, die der Cantus zu singen hat, so fällt auf, dass alle drei Zeilen rhythmisch und über weite Strecken auch melodisch vollkommen identisch gebaut sind. Grundlage für die Melodiezeilen bilden jeweils die elf Silben des im Sonett verbindlichen Endecasillabo, die ausnahmslos syllabisch jeweils mit einer Note verbunden werden. Die rhythmische Basis für die Deklamation des Textes ist die Minima, die auf der sechsten und siebten Silbe sowie auf den beiden Schlusstönen jeweils durch Semibreven unterbrochen wird. Melodisch stechen vor allem die fünf nach Art eines Rezitationstons in jeder Zeile auf einem anderen Ton repetierten Minimen am Beginn des jeweiligen Verses ins Auge, die zusammen mit dem einheitlichen Versrhythmus die gleichartige Gestaltung der einzelnen Formabschnitte noch zusätzlich hervorheben.

Den gleichen Effekt hat die Klauselbildung am Ende der musikalischen Zeilen. Der Cantus schließt durchweg mit einer Tenorklausel – im ersten und letzten Vers auf *g'*, im mittleren Vers auf *d'* –, der Tenor mit einer Diskantklausel; nur der Bass variiert seinen typischen Bassklausel-Quartsprung in den ersten beiden Zeilen durch einen Quintfall in der letzten, und der Alt endet am Schluss nicht wie in den ersten beiden Abschnitten auf der Quinte, sondern auf der Terz des gemeinsamen Grundtons. Auch die zunächst vollkommen statische Gestaltung der Begleitstimmen – der Bass hat ausnahmslos die Grundtöne der jeweiligen Akkorde zu spielen, während Tenor und Alt das harmonische Gerüst mit den fehlenden Akkordtönen auffüllen – wird erst im letzten Vers durch zwei bewegtere Semiminimaleinwürfe in den Mittelstimmen aufgelockert. Eine weitere Besonderheit der letzten Zeile, die im Angesicht der ansonsten vorherrschenden Gleichförmigkeit als überraschender klanglicher Effekt wahrgenommen wird, ist die ungewöhnlich tiefe Lage des Cantus, der sich fast permanent unterhalb von Tenor und Alt bewegt.

Es wäre nun kaum der Mühe wert, einen solchen zweifellos schematischen und gleichförmigen musikalischen Satz in aller Ausführlichkeit zu beschreiben, wenn seine Simplizität in erster Linie auf die Einfallslosigkeit ihres Schöpfers zurückzuführen wäre. Die Einfachheit und die hohe Redundanz der schlichten musikalischen Zeilen erfüllen jedoch einen ganz bestimmten Zweck, der vor allem anderen die spezielle metrische Struktur des Sonetts bzw. des Sonettverses, des Endecasillabo, im Blick hat. Der Endecasillabo hat – im Gegensatz zur üblichen Struktur eines deutschen Verses – die besondere Eigenschaft, keinen gleichmäßigen Rhythmus aus Hebungen und Senkungen auszubilden.²⁴⁸ Die einzige Betonung, die im italienischen Elfsilber feststeht, ist die durch die standardmäßige *piano*-Endung ausgelöste Hervorhebung der Paenultima, der vorletzten Silbe des Verses. Tendenziell erhält darüber hinaus häufig auch die sechste Silbe eine Betonung, wie es sich auch an »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore« beobachten lässt. Nur in zwei Versen, dem ersten und dem dreizehnten (»Ma ben me piace che facci vendetta«), fällt die sechste Silbe mit einem einsilbigen Wort zusammen, das keine besonders hervorgehobene Stellung im Vers besitzt (»la« bzw. »che«).

²⁴⁸ Siehe dazu oben, ab S. 38.

Dadurch, dass jedoch beiden Wörtern jeweils eine deutliche Senkung der Stimme vorausgeht (die letzte Silbe von »l'arco« bzw. von »piace«), fällt ihnen zumindest eine Nebenbetonung zu. Alle anderen Silben in den verschiedenen Sonettversen werden weitgehend frei und rhythmisch unterschiedlich behandelt. So beginnen die meisten Verse jambisch, möglich ist jedoch auch ein trochäischer Beginn wie in Vers 12 (»Anzi, servo tu sei facto di lei«).

Auf diese besondere metrische Eigenheit des Endecasillabo könnte nun die rhythmische Gestalt des Cantus kaum besser zugeschnitten sein. Die einleitenden fünf auf demselben Ton repetierten Minimen zu Beginn jeder Zeile zielen gewissermaßen auf die erste der beiden Semibreven in der Mitte hin und können dabei vom Vortragenden entsprechend der variablen metrischen Struktur des Endecasillabo auf diesen Positionen weitgehend frei gestaltet werden. Auf der Semibrevis selbst erhält der Vers dadurch neben der durch die Klauselbildung ohnehin hervorgehobenen Schlussformel einen zweiten Schwerpunkt, der exakt mit der in fast allen Versen ebenfalls schweren sechsten Silbe zusammenfällt. Bei der Erfindung der Cantusstimme war das Ziel somit offenbar nicht eine individuelle Behandlung jedes einzelnen Sonettverses, sondern – dem strophischen Prinzip geschuldet – das Finden einer rhythmischen und melodischen Struktur, die an den Rahmenbedingungen des Endecasillabo orientiert und dabei gleichzeitig so unspezifisch gestaltet ist, dass möglichst jeder Vers des Sonetts in sinnvoller Weise ohne deklamatorische Unfälle in ihr abgesungen werden konnte.

Dieses System funktionierte so gut, dass es möglich wurde, nicht nur ein bestimmtes Sonett mit dem jeweiligen musikalischen Satz zu verbinden, sondern jedes erdenkliche, das zumindest die Voraussetzung mitbrachte, vier in sich weitgehend abgeschlossene Strophen auszubilden.²⁴⁹ So findet sich ebenfalls im vierten Buch der Petrucci-Drucke ein so genannter *Modo de cantar sonetti*, drei musikalische Zeilen nach einem ähnlichen, in der dritten Zeile sogar noch etwas variablerem Prinzip als dem von »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore«, die komplett ohne den Text eines speziellen Sonetts notiert sind.²⁵⁰ Dieser *Modo* war offenbar als Deklamationsmodell für eine beliebige Zahl von Sonetten gedacht, die vom Ausführenden je nach persönlichem Können und Geschmack mehr oder weniger frei in die musikalische Vorlage eingepasst werden konnten. Analog für eine Mehrfachverwendung angelegt zu sein scheinen auch Giovanni Broccos Vertonung von Francesco Petrarcas »Ite caldi sospiri al freddo core« im dritten Buch, das im Titel den Zusatz *El modo de dir sonetti* trägt, des weiteren insgesamt vier Stücke in den Büchern 3, 5 und 6 mit der Zusatzinformation *Per sonetti* und vielleicht auch alle weiteren Stücke des vierten und fünften Buches, die die Gattungsbezeichnung *Sonetto* im Titel führen. Daneben eignen sich, wie es am Beispiel von »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore« demonstriert wurde, aber auch einige der Stücke, die keinen spezifischen Hinweis darauf im Titel haben, für einen Vortrag von anderen Sonetttexten. Dies zeigt

²⁴⁹ Sonette mit starken Enjambements zwischen einzelnen Versen oder gar Strophen eignen sich für ein solches Deklamationsmodell jedoch kaum. Siehe dazu ausführlicher unten, ab S. 104.

²⁵⁰ Siehe die Abbildung dieses Deklamationsmodells auf der Rückseite des Buchcovers.

sich auch unmittelbar an zwei Kompositionen aus dem vierten Buch, die für zwei verschiedene Sonette, »Benché inimica e tediosa sei« und »Chi vede gir la mia dea sí honesta e degna«, exakt dieselbe Musik verwenden.

Titel. Incipit	Komponist	Textdichter	Sammlung
<i>El modo de dir sonetti.</i> Ite caldi sospiri al freddo core (RVF 153)	Giovanni Brocco	Francesco Petrarca	Pe. III, f. 28v–29r
<i>Per sonetti.</i> Si morsi, donna, el tuo labro suave			Pe. III, f. 45v–46r
Va, posa l'archo e la pharetra, Amore		Panfilo Sasso	Pe. IV, f. 7r
<i>Modo de cantar sonetti</i>			Pe. IV, f. 14r
<i>Sonetto.</i> Benché inimica e tediosa sei			Pe. IV, f. 15r
<i>Sonetto.</i> Mentre che a tua beltà fisso dimoro	Marchetto Cara		Pe. IV, f. 16r
<i>Sonetto.</i> Pensa, donna, che 'l tempo fuge al vento	Nicolò Pifano		Pe. IV, f. 18v
Chi vede gir la mia dea sí honesta e degna			Pe. IV, f. 30r
<i>Per sonetti.</i> Più volte me son messo a contemplarte			Pe. V, f. 9r
El colpo che me de' tuo sguardo altiero	Bartolomeo Tromboncino		Pe. V, f. 50v–51r
<i>Sonetto.</i> S'io sedo a l'ombra Amor giù pone el strale	Marchetto Cara	Panfilo Sasso	Pe. V, f. 53r
<i>Per sonetti.</i> Ben che la faccia alquanto lieta para			Pe. VI, f. 9v–10r
<i>Per sonetti.</i> Ingrata donna, ala mia pura fede			Pe. VI, f. 27r

Tab. 1: Sonettvertonungen in den Büchern III–VI der *Frottole* von Ottaviano Petrucci

5.2 Der Ursprung der Deklamationsmodelle in der Improvisationspraxis des 15. Jahrhunderts

Der Erfolg der Frottoladrucke Petruccis, der sich an der großen Zahl der veröffentlichten Bände (insgesamt elf in elf Jahren) ablesen lässt, ist mit den durchweg schlichten und in ihrer konkreten Ausgestaltung auf das Notwendigste reduzierten Deklamationsmodellen in den ersten Büchern kaum erklärbar. Sie ermöglichten vielleicht musikalisch nur rudimentär gebildeten Personen einen weitgehend unfallfreien musikalischen Sonettvortrag. Der individuellen literarischen Vorlage gerecht wurden die Absingmodelle jedoch nur durch das

Eingreifen eines talentierten Musikers, der die Schlichtheit und den Minimalismus der Sätze durch einen phantasievollen, ausschmückenden Umgang mit dem musikalischen Material ästhetisch aufzuwerten und in der konkreten Vortragssituation an das jeweilige Sonett anzupassen imstande war. Die entscheidende Rolle, die dem Vortragenden dabei zukam, lenkt den Blick auf den Ursprung der Deklamationsmodelle, der zweifellos in der Improvisationspraxis insbesondere des späten 15. Jahrhunderts zu finden ist.

Auch wenn die genauen Formen dieser Improvisationspraxis heute nur schwer zu rekonstruieren sind, finden sich doch zahlreiche Belege für ihre Existenz.²⁵¹ Seit dem 14. Jahrhundert in ganz Italien verbreitet war der musikalische Vortrag epischer Dichtung zu instrumentaler Begleitung durch so genannte *canterini* oder *cantastorie*;²⁵² formal kamen dabei Deklamationsmodelle für Ottavarima- oder Terzarima-Strophen zum Einsatz.²⁵³ Aber auch auf den improvisierten Gesang lyrischer Texte gibt es schon im Trecento Hinweise.²⁵⁴ Von einer im späten 15. Jahrhundert florierenden improvisierten und daher nicht aufgezeichneten Tradition, Sonette Francesco Petrarcas zu Lautenbegleitung vorzutragen, wissen wir zum Beispiel aus der Biographie des Dichtersängers Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (Serafino Aquilano), die Vincenzo Calmeta zu Beginn des 16. Jahrhunderts verfasst und der 1505 gedruckten Gesamtausgabe der Werke des fünf Jahre zuvor verstorbenen Serafino vorangestellt hat.²⁵⁵ Nach dem Pagendienst am Hofe des Grafen von Potenza sei der 15-jährige Serafino 1481 für drei Jahre in seine Heimatstadt Aquila zurückgekehrt, wo er »ad imparare sonetti, canzoni e *Trionfi* dil Petrarca tutto se dispose, li quali non solo ebbe familiarissimi, ma tanto bene con la musica li accordava che a sentirli da lui cantare nel liuto, ogni altra armonia superavano« (sich ganz dem Erlernen von Sonetten, Canzonen und *Trionfi* Petrarcas widmete, die er nicht nur vollkommen verinnerlichte, sondern so gut musikalisch begleitete, dass es jede andere Harmonie übertraf, ihn diese zu Lautenbegleitung singen zu hören).²⁵⁶

Einige Jahre später sangen andere Musiker bereits Serafinos Melodien und lernten auf diese Weise gleich auch einige seiner Dichtungen, unter denen sich auch an die hundert Sonette befinden, auswendig.²⁵⁷ Wahrscheinlich 1495 lernte Serafino Isabella d'Este kennen, die

²⁵¹ Siehe dazu Haar, »Improvvisatori« (1986), S. 76–99.

²⁵² Grundlegend dazu siehe Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Turin 1914 (Supplemento al Giornale storico della letteratura italiana 16).

²⁵³ Deklamationsmodelle dieser Art vor allem für Ottavarima-Strophen finden sich auch in großer Zahl in den Frottolabüchern Petruccis.

²⁵⁴ Levi, *I cantari leggendari* (1914); Haar, »Improvvisatori« (1986), S. 85.

²⁵⁵ Das Cover dieses Buches zielt die Titelseite einer weiteren Ausgabe von Serafinos Werken: *Opere dello elegante Poeta Seraphino Aquilano*, Venedig 1510. Mit Giovanni Cieco da Parma nennt James Haar ein noch früheres Beispiel für musikalischen Sonettvortrag: Haar, »Improvvisatori« (1986), S. 85. Er bezieht sich dabei auf Giulio Bertoni, »Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 94 (1929), S. 272 f.

²⁵⁶ Vincenzo Calmeta, »Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano«, in: ders., *Prose e lettere edite e inedite. Con due appendici di altri inediti*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959 (Collezione di opere inedite o rare 121), S. 60.

²⁵⁷ Ebd., S. 64 f. Serafino Aquilano war trotz zahlreicher überlieferter Sonette besonders bekannt für seine Strambotti, für die teilweise auch Musik überliefert ist. Siehe dazu Giuseppina La Face und Antonio Rossi, »Serafino Aquilano nelle fonti musicali«, in: *Lettere Italiane* 47 (1995), S. 350 und Appendice A, S. 367–371.

ihn etwa zwei Jahre später als Dichtermusiker für den Mantuaner Hof gewinnen konnte.²⁵⁸ Dass Isabella d'Este in dieser Zeit viel von Serafino gelernt hat, zeigt ein Brief der Marchesa di Crotone vom 6. Februar 1502, in dem sie berichtet, dass die Fürstin selbst bei Feierlichkeiten am Hof zwei Sonette und einen Capitolo zu Lautenbegleitung für den französischen Botschafter gesungen habe (»cantò duj soneti et uno capitulo«).²⁵⁹ Beide Quellen dokumentieren, dass Sonette in dieser Zeit offenbar vor allem solistisch mit instrumentaler Begleitung vorgetragen wurden und zwar sowohl von professionellen Musikern wie Serafino Aquilano als auch von musikalisch freilich hochgebildeten adligen Damen wie Isabella d'Este.

Dass die Werke in den Petrucci-Drucken auch von einer einzigen Person zu Lautenbegleitung aufgeführt werden konnten und wurden, dokumentieren zwei ebenfalls bei Petrucci gedruckte Sammlungen aus den Jahren 1509 und 1511, in denen Francesco Bossinensis eine ganze Reihe der in den Frottolabüchern I–IX enthaltenen Werke für Gesangsstimme und Lautenbegleitung bearbeitet hat, darunter auch mehrere Sonette. Die in Tabulatur präsentierte Lautenstimme fasst dabei, wie es bereits aus dem Titel hervorgeht, die beiden untersten Stimmen, teilweise jedoch sogar alle drei Begleitstimmen zusammen.²⁶⁰

Möglich muss jedoch auch eine Aufführung durch mehrere Musiker gewesen sein, da der vierstimmige Chorbuchdruck der Frottolabücher ansonsten wenig sinnvoll gewesen wäre. Zu bedenken ist dabei, dass die Freiheit des Sängers, der anhand eines *Modo di cantar sonetti* ein bestimmtes Sonett gestaltete, mit der Zahl der beteiligten Instrumentalisten tendenziell eher abnahm. Zumindest waren im Vorfeld konkrete Absprachen über Ausführungsdetails nötig, die bei einem solistischen Vortrag zu eigener Lautenbegleitung spontan erfolgen konnten.²⁶¹

5.3 *Arie di cantar sonetti* im 16. Jahrhundert

Nach den Frottola-Sammlungen Petruccis geriet die einstimmige instrumentalbegleitete Vokalmusik aus dem Fokus der Komponisten und Musikverleger. Fast hundert Jahre lang konzentrierten sich die Musikaliendrucke in Italien fast ausschließlich auf mehrstimmige Vokalmusik, namentlich das polyphone Madrigal, das eine bis in das frühe 17. Jahrhundert reichende Blütezeit erlebte. Das solistische, instrumentalbegleitete Singen wurde im Laufe

²⁵⁸ Zu Serafinos Biographie siehe Meine, *Die Frottola* (2013), S. 65–68.

²⁵⁹ Marchesa di Crotone, Brief vom 6. Februar 1502, I-MAA, busta 1238, cc. 359 f., zitiert in: William F. Prizer, »Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 5 und 6, Anm. 16. Weitere Hinweise auf Gesangspraxis bei Sonetten in dieser Zeit finden sich bei Brancacci, »Il sonetto nei libri di frottole« (1991), S. 181, Anm. 12, und S. 182, Anm. 15.

²⁶⁰ *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Primo. Francisci Bossinensis opus*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1509 bzw. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Secondo. Francisci Bossinensis opus*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1511. Zu dieser Sammlung siehe Leslie C. Hubbell, *Sixteenth-Century Italian Songs for Solo Voice and Lute*, Diss. 1982, Bd. 1, S. 49–122.

²⁶¹ Auf welche Weise die Begleitung eines Sängers (*improvvisatore*) erfolgen konnte und welche Instrumente dabei zum Einsatz gekommen sein könnten, beschreibt James Haar in: James Haar, »Monophony and the Unwritten Traditions«, in: *Performance Practice. Music Before 1600*, hrsg. von Howard M. Brown und Stanley Sadie, London 1989, S. 251 und, explizit bezogen auf Petruccis Frottolabücher, S. 254 f.

des 16. Jahrhunderts jedoch mitnichten vom Madrigal abgelöst, wie es der geradezu erdrückende Quellenbefund suggerieren könnte. Vielmehr muss man von einer dem polyphonen Gesang ebenbürtigen, mündlich überlieferten und von improvisatorischen Techniken bestimmten einstimmigen Gesangspraxis ausgehen, die das gesamte 16. Jahrhundert hindurch ausgiebig gepflegt wurde.²⁶²

Dass auch Sonette weiterhin auf diese Weise vorgetragen wurden, zeigen verschiedene, in ihrer Erscheinungsform sehr unterschiedliche Quellen. Der wichtigste Beleg dafür, dass etwa die *Modi di cantar sonetti*, wie sie im Frottolarepertoire erstmals verschriftlicht wurden, im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts nicht in Vergessenheit geraten waren, sondern nach wie vor zum Einsatz kamen, ist eine Passage aus Gioseffo Zarlinos einflussreicher musiktheoretischer Schrift zur Kompositionspraxis *Le istituzioni harmoniche* aus dem Jahr 1558. Er erwähnt dort »quelli modi di cantare, sopra i quali cantiamo al presente li Sonetti, o Canzoni del Petrarca, overamente le Rime dell’Ariosto« (jene Singweisen, über die wir zur Zeit die Sonette oder Canzonen Petrarcas beziehungsweise die Rime des Ariost singen).²⁶³

In welchem Rahmen solche Singweisen zum Einsatz gekommen sein könnten, lässt sich aus Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* (1544) rekonstruieren.²⁶⁴ Der Dialog ist kein herkömmlicher musiktheoretischer Traktat, sondern ein fiktives Konversationsprotokoll einer buntgemischten Gruppe von tatsächlich existierenden Intellektuellen und kulturell Interessierten, darunter auch Dichter und Musiker,²⁶⁵ wie man sie sich auf einem Treffen der in dieser Zeit gleichermaßen verbreiteten wie beliebten musikalisch-literarischen Akademien vorstellen kann. Doni selbst gehörte in den Jahren der Veröffentlichung seines *Dialogo* (1543/44) der Accademia Ortolana in Piacenza an.²⁶⁶ Durchsetzt sind die Gespräche von mehrstimmigen zeitgenössischen Kompositionen wie Madrigalen, Motetten und Chansons, die von den Teilnehmern selbst vorgetragen und anschließend diskutiert werden. Am Ende des zweiten Teils, der thematisch von Diskussionen über die weibliche Tugend bestimmt ist, singen die acht Teilnehmer, darunter eine Frau, genannt La Selvaggia,²⁶⁷ ein achtstimmiges Madrigal von Claudio Veggio auf Donis Gedicht »Madonna hor che direte« über die Grausamkeiten einer Dame. Der Teilnehmer Lodovico Domenichi äußert im Anschluss, er möchte nach diesen Worten der Enttäuschung über ein abschreckendes Beispiel weiblichen Verhaltens »vier oder fünf Sonette vortragen, gesungen durch viele göttliche Geister, zum Lob einer Frau so würdig, wie jene unwürdig sei« (»Da poi che queste parole dicono per bocca della

²⁶² Siehe dazu Haar, »Improvvisatori« (1986).

²⁶³ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 289.

²⁶⁴ Antonio F. Doni, *Dialogo della musica* (Venedig 1544), hrsg. von Gian F. Malipiero, Wien 1965 (Collana di musiche veneziane inedite e rare 7).

²⁶⁵ Die beiden im zweiten Teil des Dialogs erwähnten Komponisten »Girolamo« (Girolamo Parabosco) und »Perisson« (Perissone Cambio) (ebd., S. 98) waren Schüler Adrian Willaerts in Venedig.

²⁶⁶ James Haar, »Notes on the ›Dialogo della musica‹ of Antonfrancesco Doni«, in: *Music and Letters* 47 (1963), S. 202. Vgl. dagegen Inga Mai Groote, die davor warnt, den Text als »vermeintlich ›typische‹ akademische Versammlung« zu lesen: Inga Mai Groote, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, Laaber 2007 (Analecta musicologica 39), S. 208 und ausführlicher S. 44 f.

²⁶⁷ Alfred Einstein identifizierte La Selvaggia mit Isabetta Guasca: Alfred Einstein, »The ›Dialogo della musica‹ of Messer Antonio Francesco Doni«, in: *Music and Letters* 15 (1934), S. 249.

disperazione d'una donna mal creata, io voglio recitare quattro o cinque sonetti per tanti spiriti divini cantati in lode di tanto degna donna, quanto quella è indegna«. La Selvaggia erwidert daraufhin: »Ottavio [Landi], ergreife die Lira, dass ich beginne; und dann werden wir Adieu sagen« (»Ottavio, pigliate la lira, che io incomincio; e poi diremo a Dio«).²⁶⁸ Nach diesen Worten sind vier Sonette von Anton Maria Braccioforte, Luigi Cassola, Ottavio Landi und Battista Bosello ohne Musik und ein Abschiedsdialog der anwesenden Gäste abgedruckt.

Diese Passage ist nicht ganz eindeutig zu interpretieren. Einstein gibt an: »and finally [...] Domenichi, accompanied by Ottavio Landi on the lyre, sang four sonnets in praise of Isabetta Guasca, the music of which Doni unfortunately has not given us«,²⁶⁹ während James Haar wohl zurecht La Selvaggia alias Isabetta Guasca als Sängerin der Sonette identifiziert.²⁷⁰ Über die genaue Art des Vortrags gibt Doni ebenfalls Rätsel auf. Domenichi spricht zunächst davon, er wolle »recitare quattro o cinque sonetti«, allerdings »per tanti spiriti divini cantati«, woraufhin seltsamerweise die Selvaggia die Stimme erhebt (»che io incomincio«). Wer hier nun tatsächlich die abgedruckten Sonette singt oder rezitiert bleibt unklar, eindeutig ist nur die Art der Begleitung, die Ottavio Landi auf der Lira übernimmt. Und genau diese Information weist ebenso wie das Fehlen eines musikalischen Satzes, den Einstein hier bedauert, auf den Einsatz mündlich überlieferter Deklamationsmodelle für den Vortrag der Sonette hin.

Erst aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts existieren auch schriftliche Quellen für solche Deklamationsmodelle. Drei dieser Quellen erscheinen in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung:

Vincenzo Galilei, autographe Ergänzung zu einer gedruckten Ausgabe seines *Fronimo* (1568), I-Fr, F. III. 10431

Cosimo Bottegari, *Arie e canzoni in musica*, Lautenbuch (ab 1574 zusammengestellt), I-MOe, MS C 311

Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime, hrsg. von Rocco Rodio, Neapel: Giuseppe Cacchio dell'Aquila, 1577

Die ersten beiden handschriftlichen Quellen stammen aus dem florentinischen Lautenrepertoire, das vergleichsweise viele Deklamationsmodelle, die nun nicht mehr *Modi*, sondern *Arie* genannt werden, für unterschiedliche poetische Formen wie Sonett, Ottavarima oder Terza rima enthält,²⁷¹ und gelten heute insbesondere als wichtige Zeugnisse auf dem Weg zum

²⁶⁸ Doni, *Dialogo della musica, 1544*, hrsg. von Malipiero (1965), S. 315.

²⁶⁹ Einstein, »The ›Dialogo della musica‹« (1934), S. 249.

²⁷⁰ »once he [Ottavio Landi] is asked by Selvaggia to take up his lira and play while she sings a group of sonnets given at the very end of the work«: Haar, »Notes on the ›Dialogo della musica‹« (1963), S. 219.

²⁷¹ Für einen Überblick über dieses Repertoire siehe grundlegend Richard Keith Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song*, Diss. University of New York, Buffalo, 1997.

Generalbass.²⁷² Die dritte Quelle ist eine Sammlung drei- bis vierstimmiger *Arie* von neapolitanischen Komponisten um Rocco Rodio. Leider sind von diesem Druck nur noch das Cantus- und das BassstimmBuch erhalten, die jedoch ausreichen, um die generelle Erscheinung der musikalischen Sätze zu beschreiben.

5.3.1 Vincenzo Galileis *Aria de sonetti*

Vincenzo Galilei gilt heute durch seine zahlreichen musiktheoretischen Traktate und den engen Kontakt mit den Mitgliedern der florentinischen Camerata als einer der wichtigsten Wegbereiter des expressiven begleiteten Sologesangs, wie er nach seinem Tod ab ca. 1600 zu florieren begann.²⁷³ Von Haus aus war Galilei jedoch Lautenist und veröffentlichte 1568 mit dem *Fronimo* als erstem musiktheoretischen Text ein mit vielen Beispielen versehenes Regelwerk für die Intavolierung von Musik für Laute.²⁷⁴ Zwei Exemplare dieses Werks, die wahrscheinlich aus dem Besitz Galileis stammen, liegen heute in Florenz: das eine in der Biblioteca Nazionale Centrale, das andere in der Biblioteca Riccardiana. Beide Exemplare enthalten handschriftliche Anhänge Galileis, in die der Autor weitere Beispiele, kleine Bearbeitungen für Sologesang und Laute, *Arie* und Tanzsätze eingetragen hat.²⁷⁵ Eine genaue Datierung der Anhänge ist schwierig. Sie werden jedoch in jedem Fall vor dem Erscheinen der zweiten überarbeiteten Auflage des *Fronimo* 1584 entstanden sein. Aus dem nur drei Seiten umfassenden Anhang des Exemplars aus der Riccardiana interessieren an dieser Stelle vor allem zwei kurze instrumentale Sätze, die Galilei mit *Aria de sonetti* bzw. *Aria de capitoli* überschrieben hat.

Bei Galileis *Aria de sonetti* handelt es sich um ein textloses harmonisch ausgesetztes Bassmodell für Laute, das mit nur vier unterschiedlichen Basstönen und Akkorden auskommt. Es besteht aus vier mit Taktstrichen voneinander getrennten Abschnitten, die analog zu den Silben des Endecasillabo aus je elf Akkorden zusammengesetzt und bis auf den letzten Abschnitt rhythmisch gleich gebaut sind. Abschnitt 1 und 3 sind sogar in allen Parametern identisch, so dass sich für das gesamte Modell das Schema |:abac:| ergibt.²⁷⁶ Für den Vortrag

²⁷² Siehe z. B. John Walter Hill, »L'Accompagnamento raseguado di chitarra: un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo?«, in: *Rime e suoni alla spagnola. Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla Chitarra Barocca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*, hrsg. von Giulia Veneziano, Florenz 2003 (Secoli d'oro 33), S. 35–58.

²⁷³ Howard Mayer Brown hat in mehreren Beiträgen die Bedeutung Galileis bei der Entwicklung des florentinischen Sologesangs herausgearbeitet, die insbesondere in diesem Aufsatz kumulieren: Howard M. Brown, »Vincenzo Galilei's First Book of Lute Music«, in: *Music and Science in the Age of Galileo*, hrsg. von Victor Coelho, Dordrecht 1992, S. 153–184.

²⁷⁴ Vincenzo Galilei, *Fronimo. Dialogo [...] nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*, Venedig 1568. Eine zweite erweiterte Auflage des *Fronimo* wurde 1584 gedruckt.

²⁷⁵ Siehe zu diesen handschriftlichen Ergänzungen grundlegend Claude V. Palisca, »Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 207–232.

²⁷⁶ Um die musikalischen Zeilen für die einzelnen Sonettverse vom Reimschema, das bei Endecasillabi traditionell mit Großbuchstaben angegeben wird, zu unterscheiden, werden dafür in der gesamten Arbeit Kleinbuchstaben verwendet.

eines vollständigen Sonetts musste das Schema viermal hintereinander gespielt werden, wobei in den Terzetten vermutlich die Wiederholung der a-Zeile weggelassen wurde. Das Schema für die Terzette war damit identisch mit der auf der gleichen Seite des Anhangs notierten *Aria de capitoli*, mit der sich Capitoli oder die metrisch gleich gebauten Terze rime absingen ließen.²⁷⁷



Notenbeispiel 4: Vincenzo Galilei, *Aria de sonetti*, in: I-Fr, F. III. 10431, f. 1v²⁷⁸

In seinem ausgesprochen sparsamen Umgang mit dem musikalischen Material übertrifft dieses Schema sogar die bereits sehr ökonomischen Deklamationsmodelle in Petruccis Frottoladrukken. Ein grundlegender Unterschied zu den Frottolasätzen besteht darin, dass bei Galilei nicht der mittlere, sondern der erste Abschnitt für die Quartette einmal wiederholt wird. Dazu gesellt sich das Problem, dass Galilei keine Gesangsstimme anbietet, die wohl frei auf das harmonische Modell improvisiert werden musste, da die Oberstimme des Instrumentalsatzes in ihrer fast ausschließlich aus Quartsprüngen bestehenden Gestalt kaum als Gesangslinie geeignet gewesen zu sein scheint.²⁷⁹ Rhythmisch konnte sich die Gesangsstimme vermutlich in den meisten Fällen gut an die Lautenbegleitung anpassen, da hier wiederum ähnlich wie im Frottolarepertoire die statistisch gesehen wichtigste Binnenbetonung auf der sechsten Silbe des Endecasillabo durch eine längere Note ermöglicht wird.

²⁷⁷ Richard Falkenstein hat darauf hingewiesen, dass das harmonische Modell von Galileis *Aria de capitoli* auch in anderen Quellen des Lautenrepertoires des späten 16. Jahrhunderts für Terze rime verwendet wurde, u. a. in: I-Fn, MS Magl. XIX 109, f. 13v, und B-Br, Cabinet des manuscrits, MS II 275, f. 20. Siehe dazu Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song* (1997), S. 58, Anm. 36.

²⁷⁸ Notenbeispiel nach der Transkription von Palisca, »Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute« (1969), S. 232.

²⁷⁹ Auch die Basslinie bietet sich entgegen dem Vorschlag Falkensteins eher nicht für eine Textierung an, auch wenn sich die elf Silben des Sonettverses prinzipiell unterlegen lassen. Vgl. Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song* (1997), S. 63.

5.3.2 Strophische Sonettvertonungen in Cosimo Bottegaris Lautenbuch

Vincenzo Galilei verbrachte die Jahre 1578 und 1579 in München am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Vermittelt wurde sein Aufenthalt dort vielleicht durch den florentinischen Lautenisten Cosimo Bottegaris, der bereits seit 1573 als Hofmusiker in München wirkte. Bottegaris hatte ab 1574 begonnen, ein bis ca. 1600 immer wieder erweitertes umfangreiches Lautenbuch (Modena MS C 311) zusammenzustellen, das eigene und fremde weltliche und geistliche Lieder, Tänze für Singstimme mit Lautenbegleitung sowie einige lyrische Texte ohne Musik für seinen persönlichen Gebrauch enthielt.²⁸⁰ Unter den Stücken finden sich insgesamt zehn Sonettvertonungen, von denen insbesondere die ersten sechs in diesem Zusammenhang interessant sind, da es sich bei ihnen ausnahmslos um strophische Vertonungen handelt, die in ihrer Machart den Sonettbearbeitungen in den Frottolabüchern erstaunlich nahekommen (siehe Tabelle 2 auf der folgenden Seite).²⁸¹ Die übrigen vier Vertonungen sind ausnahmslos Lautenbearbeitungen vierstimmiger Madrigale, die mit Ausnahme von Palestrinas »*Vestiva i colli e le campagn'intorno*« gänzlich ohne Wiederholungsstrukturen arbeiten und überdies nur einzelne Abschnitte der Sonette musikalisch bearbeiten. Von Petrarcas »*Giunto m'ha Amor fra bell'e crude braccia*« ist nur das erste Quartett vertont,²⁸² von »*Zefiro torna e'l bel tempo rimena*« nur die Oktav, und bei »*Vivo sol di speranza rimembrando*« handelt es sich um die Terzette von »*Aspro core e selvaggio, e cruda voglia*«.

Alle anderen Sonettvertonungen sind strophisch angelegt und präsentieren jeweils nur Musik für das erste Quartett, während die restlichen Strophen unterhalb des Notentextes notiert sind. Ähnlich wie in den Frottoladrukken sind einige der Vertonungen mit Titeln versehen: *Aria di sonetti* etwa steht über »*Né si dolce com'hor né si cortese*«, und vier weitere Stücke enthalten immerhin den Hinweis *Sonetto*. Dazu gehört auch die *Lauda della Beata Caterina di Bologna*, ein geistliches Gedicht an die Jungfrau Maria in Sonettform, das – sollte es tatsächlich von Caterina Vigri da Bologna (1413–1463) stammen und auch zu seiner Entstehungszeit bereits als *Lauda* gesungen worden sein – als ein sehr frühes Zeugnis für musikalischen Sonettvortrag im 15. Jahrhundert gelten könnte.

²⁸⁰ Eine leider nicht ganz verlässliche Edition des Lautenbuchs hat Carol MacClintock vorgelegt: *The Bottegaris Lutebook*, hrsg. von Carol MacClintock, Wellesley 1965 (The Wellesley Edition 8). Siehe dazu etwa 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, S. 69.

²⁸¹ Leslie Hubbell schreibt dazu: »The sonnet settings and the arie furnish an interesting glimpse of an oral tradition for singing poetry not seen in print since the frottola collections of the early cinquecento.« Hubbell, *Sixteenth-Century Italian Songs* (1982), Bd. 1, S. 422.

²⁸² Dieses Stück findet sich in der vierstimmigen Version im *Terzo libro delle muse a quattro voci*, Rom: Antonio Barrè, 1557, S. 14, und wird dort Giovanni Domenico da Nola zugeschrieben. Zu den in diesem und anderen ähnlichen Büchern enthaltenen sogenannten *Madrigali ariosi*, in denen im Unterschied zum verbreiteteren polyphonen Madrigal eine überwiegend parallele Textdeklamation vorherrscht, die aber ebenfalls ohne musikalische Wiederholungsstrukturen arbeiten und Sonette zweiteilig durchkomponieren, siehe vor allem James Haar, »The »Madrigale arioso«: A Mid-Century Development in the Cinquecento Madrigal«, in: *Studi musicali* 12 (1983), S. 203–219.

Folio	Titel. Incipit	Komponist	Textdichter/-in
2v-3	Io vo piangend' i miei passati tempi (RVF 365)	Cosimo Bottegari	Francesco Petrarca
8v	<i>Sonetto</i> . Ardo per mio destin e à un temp'agghiaccio	Cosimo Bottegari	
12	<i>Lauda della Beata Caterina di Bologna alla sacratissima Vergine Madre di Dio composta da lei, in forma di sonetto</i> . Salve Regina vergin gloriosa	Anonym	Caterina Vigri da Bologna
20v	<i>Sonetto</i> . Cantai un tempo e se fu dolce il canto	Anonym	Pietro Bembo
21	<i>Sonetto</i> . Tutto 'l dì piang'e poi la notte quando (RVF 216)	Anonym	Francesco Petrarca
24v	<i>Aria di sonetti</i> . Né si dolce com'hor né si cortese	Cosimo Bottegari	Domenico Venier
25	Giunto m'ha Amor fra bell'e crude braccia (RVF 171) (nur Oktave)	Incerto (Giovanni Domenico da Nola)	Francesco Petrarca
26	Vivo sol di speranza rimembrando (Sextett von »Aspro core e selvaggio, et cruda voglia« [RVF 265])	Orlando di Lasso, zugeschrieben Giovanni Domenico da Nola	Francesco Petrarca
41-41v	Vestiva i colli e le campagn'intorno	Giovanni Pierluigi da Palestrina	Francesco Molza
43v	Zefiro torna e 'l bel tempo rimena (RVF 310) (nur Oktave)	Cosimo Bottegari	Francesco Petrarca

Tab. 2: Sonettvertonungen in Cosimo Bottegaris Lautenbuch, I-MOe, MS C 311

Allen diesen Vertonungen ist gemein, dass sie im Gegensatz zu den frühen Frottolamodellen oder der von Galilei notierten *Aria* jeweils vier unterschiedliche musikalische Zeilen für die Verse des ersten Quartetts vorsehen, ohne dass Bottegari sich generell oder im Einzelfall dazu geäußert hätte, welche der Zeilen für die Terzette herausfallen sollte. Da Bottegari die Handschrift offenbar vor allem als Gedächtnisstütze für sich selbst angelegt hat, war das vermutlich auch nicht nötig. In den meisten Fällen ist es heute jedoch nicht mehr eindeutig festzulegen, wie genau die Anpassung an die Terzette erfolgt ist.

Naheliegend ist es jedoch im Fall der *Aria di sonetti* überschriebenen Vertonung von Veniers »Né si dolce com'or né si cortese« durch Bottegari selbst, da die Zeilen hier ähnlich wie bei Galilei nach dem Schema |:aba'c:| aufgebaut sind, so dass vermutlich die a'-Zeile bei den Terzetten weggelassen wurde (vgl. das Notenbeispiel auf der folgenden Seite). Noch stärker als in dem zu Beginn des Kapitels vorgestellten Frottolabeispiel arbeitet Bottegari mit Rezitationstönen, die sich in diesem Fall ähnlich wie bei Galilei sogar auf die Lautenbegleitung erstrecken. Die Begleitakkorde verharren ebenso wie die Singstimme ganze acht Silben

lang auf einem F-Klang, der im Deklamationsrhythmus der Singstimme wiederholt angeschlagen wird, bevor zum Versende eine öffnende Kadenz nach ›A-Dur‹ vollzogen wird. Die a'-Zeile ist noch statischer, jedoch mit einer Wendung nach C, während die übrigen Zeilen zumindest in der zweiten Vershälfte harmonisch etwas bewegter werden. Ungewöhnlich ist der Schluss, der in einen ›D-Dur‹-Akkord mündet, obwohl der Satz in F begonnen hatte.²⁸³

Notenbeispiel 5: Cosimo Bottegari, *Aria di sonetti*. »Né si dolce com'hor né si cortese«, in: I-MOe, MS C 311, f. 24v

Rhythmisch lassen sich an dem Schema zwei unterschiedliche Möglichkeiten ablesen, die Endecasillabi gemäß ihrer individuellen Betonungsstruktur zu deklamieren. Dabei deckt die erste Möglichkeit (Zeilen a und b) den Fall ab, dass die erste Silbe des Verses eine Betonung trägt (hier »Né« und »Voi«), während die zweite zur Anwendung kommen kann, wenn die erste Silbe unbetont ist (Zeilen a' und c, »Che benedetti«, »E tutte«). Auch wenn es nirgendwo explizit beschrieben ist, kann man davon ausgehen, dass Bottegari während des musikalischen Vortrags die einzelnen Zeilen rhythmisch sehr flexibel an die restlichen Sonettverse angepasst hat. Die durch die schriftliche Fixierung dieses schlichten Modells transportierte Statik ist insofern nur eine scheinbare, da sie dem Ausführenden gerade dadurch, dass sie kaum Varianten notiert, die Basis für eine größtmögliche spontane Flexibilität während des eigentlichen Vortrags bietet.

Dass es sich bei der Aria »Né si dolce com'hor né si cortese« tatsächlich um ein besonders rudimentäres Deklamationsmodell handelt, zeigen die anderen strophischen

²⁸³ Von der Einheit des Modus abweichend (C nach G) ist auch »Tutto 'l di piang'e poi la notte quando« gestaltet – gerade umgekehrt wie Galileis Modell (G nach C).

Sonettvertonungen im Lautenbuch, die zwar durchweg schlicht, aber sowohl in der melodischen Gestaltung als auch in der Begleitung deutlich individueller angelegt sind als das Grundmodell. Kleine Melismen oder Verzierungen in der Singstimme wie zu Beginn von »Cantai un tempo e se fu dolce il canto« oder am Schluss von »Io vo piangend’i miei passati tempi«, bewegte Mittelstimmen in der Begleitung (»Cantai un tempo«, T. 6 f.) oder die ange deutete Imitation zwischen Gesang und Bassstimme (»Io vo piangendo«, dritter Vers) lassen erahnen, dass Bottegari in der Lage war, seinen musikalischen Sonettvortrag wirkungsvoll und variantenreich zu gestalten.²⁸⁴ Je detailreicher die Sätze für das erste Quartett eines Sonetts eingerichtet waren, desto schwieriger muss es jedoch gewesen sein, den Rest des Sonetttextes darauf abzusingen. Sonettsätze wie »Ardo per mio destin e à un temp’ agghiaccio«,²⁸⁵ der in seiner rhythmischen Komplexität vielleicht ausgefeilteste strophische Sonettsatz in Bottegaris Lautenbuch, scheinen daher nur eine Momentaufnahme zu sein, eine aufgezeichnete Variante, die Bottegari vermutlich für kein anderes Quartett in der identischen Form vorgetragen hätte.

5.3.3 Strophische Sonettvertonungen in Rocco Rodios *Aeri raccolti* (1577)

Mindestens eine der anonym überlieferten Sonettvertonungen aus Bottegaris Lautenbuch, »Cantai un tempo e se fu dolce il canto«, steht in enger kompositorischer Verbindung mit einer weiteren Sammlung von *Arie*, die vermutlich sogar das Vorbild für einige der Stücke im florentinischen Lautenrepertoire darstellen.²⁸⁶ Ursprung dieser Sammlung ist jedoch nicht Florenz, sondern Neapel, und die darin enthaltenen Stücke sind nicht für solistischen Gesang mit Lautenbegleitung, sondern für drei bis vier Vokalstimmen verfasst. Der neapolitanische Komponist und Organist Rocco Rodio,²⁸⁷ der vermutlich die Stücke ohne explizite Komponistenangabe verfasst hat, gab diese *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime* 1577 offenbar bereits in zweiter Auflage (»nuovamente ristampati«) heraus.²⁸⁸

²⁸⁴ Siehe dazu den Notentext in: *The Bottegari Lutebook*, hrsg. von MacClintock (1965), S. 8 und 62.

²⁸⁵ Ebd., S. 26.

²⁸⁶ Auch Petrarca »Tutto ’l di piango; et poi la notte, quando« und »Dura legge d’amor ma bench’obliqua« sind in den *Aeri raccolti* vertont, jedoch mit weniger deutlichem musikalischen Bezug. Siehe dazu Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song* (1997), S. 206.

²⁸⁷ Zu Rocco Rodio siehe insbesondere Howard M. Brown, »Petrarch in Naples: Notes on the Formation of Giaches de Werts Style«, in: *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hrsg. von Richard Charteris, Sydney 1990, S. 16–50.

²⁸⁸ Ein Exemplar der *Aeri raccolti* wird in I-Bc, R. 229 aufbewahrt und ist digital zugänglich: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_R/R229/ (Zugriff: 10.6.2018).

S.	Incipit	Komponist	Textdichter	Parallelvert. 16.–17. Jh. ²⁸⁹
1	Erano i capei d'oro à l'aura sparsi (RVF 90)	Pietro De Y(l)sis	Francesco Petrarca	17
4	Speme che gli ochi nostri vel'e fasci		Pietro Bembo	3
5	Cantai un tempo e si fu dolce il canto	Fabrizio Dentice	Pietro Bembo	15
7	Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando (RVF 216)		Francesco Petrarca	13
9	Amor, Fortuna et la mia mente, schiva (RVF 124)		Francesco Petrarca	10
10	Amor m'impenna l'ali tant'in alto		Luigi Tansillo	5
13	Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace (RVF 164)		Francesco Petrarca	10
15	Passer mai solitario in alcun tetto (RVF 226)		Francesco Petrarca	4
16	Passa la nave mia colma d'oblio (RVF 189)		Francesco Petrarca	18
17 f.	Pien d'un vago pensier che me desvia (RVF 169)		Francesco Petrarca	11
19	Superbi colli e voi sacre ruine		Baldassare Castiglione	8
21	Solo et pensoso in più deserti campi (RVF 35)		Francesco Petrarca	20
22	Vago augelletto che cantando vai (RVF 353)		Francesco Petrarca	22
27	Padre del ciel, dopo i perduti giorni (RVF 62)	Francesco Menta	Francesco Petrarca	20

Tab. 3: Sonettvertonungen in Rocco Rodios *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime*, Neapel 1577

Zumindest einige Stücke der Sammlung sind auch deutlich älter. Dazu gehören etwa Cleopatras Canzone »Che non può far donna leggiadra e cara« und »Dura legge d'amor ma bench'obliqua« des von 1559 bis zu seinem Tod 1569 in Florenz wirkenden Scipione del

²⁸⁹ Die Zahlen basieren auf einer Abfrage der Datenbank *RePIM*: <http://repim.muspe.unibo.it/> (11.3.2017).

Palla.²⁹⁰ Del Palla, der insbesondere als Lehrer Giulio Caccinis Bekanntheit erlangt hat,²⁹¹ war vielleicht das Bindeglied zwischen dem neapolitanischen *Arie*-Repertoire und den Florentiner Lautenisten Vincenzo Galilei und Cosimo Bottegari.²⁹² Die insgesamt 28 vertonten Texte aus Rodios Sammlung, von denen immerhin die Hälfte Sonette sind, lesen sich wie eine Anthologie der beliebtesten Gedichte des 16. Jahrhunderts.²⁹³ Die zehn Sonette Francesco Petrarcas etwa gehören zu seinen populärsten überhaupt und sind vor allem im polyphonen Madrigal unzählige Male vertont worden.

Von der Sammlung sind nur die Cantus- und die Bassstimme überliefert, die als Außenstimmen jedoch ausreichen, um gültige Aussagen über den allgemeinen Charakter und den formalen Aufbau der Stücke zu treffen. Wie die ersten sechs Sonettvertonungen bei Bottegari, sind alle von Rodio gesammelten Sonettkompositionen strophisch angelegt. Das erste Quartett ist in einem überwiegend homophonen Satz vertont, der auf die darunter abgedruckten restlichen Strophen des Sonetts übertragen werden muss.²⁹⁴

So ähnlich sich die Sonettvertonungen auf den ersten Blick sind, unterscheiden sie sich im formalen Aufbau durchaus voneinander. Ausmachen lassen sich drei Grundmodelle für die Quartette, die sich durch die Buchstabenschemata |:abcd:|, |:abbx:| und |:abax:| beschreiben lassen.²⁹⁵ Im ersten Fall bekommt jede Sonettzeile neue Musik, im zweiten Fall wird die mittlere Zeile einmal identisch oder leicht variiert wiederholt, und im dritten Fall wird die Anfangszeile für den dritten Vers noch einmal in gleicher oder leicht veränderter Form wiederaufgenommen. Schema 1 und 3 werden darüber hinaus in einigen Fällen um eine weitere musikalische Zeile ergänzt, die den Text des vorausgehenden Verses wiederaufgreift oder bei einem vorhandenen Begleitensemble vielleicht auch instrumental als Zwischenspiel ausgeführt werden konnte.

²⁹⁰ Siehe dazu Howard M. Brown, »The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad«, in: *Early Music* 9 (1981), S. 149 mit Anm. 12.

²⁹¹ Caccini nennt seinen »maestro« »Scipione del Palla« gleich zu Beginn seines Vorworts zu *Le nuove musiche* (1602) und unterstreicht dabei die wichtige Rolle, die Scipione del Palla bei der Ausbildung seines Schülers in der »nobile maniera di cantare« hatte. Giulio Caccini, »Dedicatoria e prefazione a *Le Nuove Musiche* [1601]«, in: *Le origini del melodramma. Testimonianze die contemporanei*, hrsg. von Angelo Solerti, ND Turin 1903, Hildesheim 1969, S. 55. Über die spätere Ausbildung Caccinis ist bekannt, dass er unter der Leitung Giovanni de' Bardi begann, zur Begleitung eines Soloinstrumentes verschiedene »ariette, sonetti e altre poesie« zu singen. Siehe Pietro de' Bardi, »Lettera a G. B. Doni sull'origine del melodramma [1634]«, in: *Le origini del melodramma*, hrsg. von Solerti (1969), S. 145.

²⁹² Ein Vermittlungsweg über Orlando di Lasso in München, wie ihn Howard Mayer Brown vermutet, scheint eher unwahrscheinlich, da Bottegari ja bereits in Florenz über Scipione del Palla Gelegenheit hatte, die neapolitanische Praxis des Singens von *Arie* kennenzulernen. Vgl. Brown, »Petrarch in Naples« (1990), S. 33 f.

²⁹³ Einen Überblick über alle vertonten Texte gibt Howard Mayer Brown, »The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad«, in: *Early Music* 9 (1981), S. 165 f.

²⁹⁴ Davon weicht nur die Vertonung von »Pien d'un vago pensier che mi disvia« ab, die einen eigenen, musikalisch nicht mit den Quartetten verwandten Satz für die Terzette anbietet (Schema der Bassstimme: |:abbx:| |:dd'e+e':|).

²⁹⁵ Auch die strophischen Sonettvertonungen in der Bottegari-Sammlung lassen sich auf diese drei Grundformen zurückführen. |:abcd:| »Io vo piangend' i miei passati tempi«, »Ardo per mio destin e à un temp' agghiaccio«, »Salve Regina vergin gloriosa«, »Tutto 'l dì piang' e poi la notte quando«, |:abb'c:| »Cantai un tempo e se fu dolce il canto«, |:aba'c:| »Né si dolce com'hor né si cortese«.

1. |:abcd:|

S.	Incipit	Besonderheiten der Form
1	Erano i capei d'oro à l'aura sparsi	
4	Speme che gli occhi nostri vel'e fasci	+D als Zwischenspiel bzw. Wiederholung des letzten Verses
5	Cantai un tempo e si fu dolce il canto	
7	Tutt'il di piango e poi la notte quando	
9	Amor fortuna e la mia mente schiva	
10	Amor m'impenna l'ali tant'in alto	
13	Hor che 'l ciel' e la terr' el vento tace	
27	Padre del ciel dopo i perduti giorni	

2. |:abbx:|

S.	Incipit	Besonderheiten der Form
17	Pien d'un vago pensier che mi disvia	abbc
19	Superbi colli e voi sacre ruine	abb'a'

3. |:abax:|

S.	Incipit	Besonderheiten der Form
15	Passer mai solitario in alcun tetto	aba'b'+a'b' (verkürzt)
16	Passa la nave mia colma d'oblio	abab'+b''
21	Solo e pensoso in più deserti campi	aba'b'+a'b' (verkürzt) Gleiche Basstöne wie Nr. 15, Cantus unterschiedlich
22	Vago augelletto che cantando vai	abac

Tab. 4: Formschemata in den Sonettvertonungen der *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime*, Neapel 1577

Dass sich die musikalischen Modelle auch hier, wo sie explizit mit einem bestimmten Sonett verknüpft werden, ebenso für andere Sonette eignen, zeigen die beiden Vertonungen von »Passer mai solitario in alcun tetto« und »Solo e pensoso in più deserti campi«, die beide auf

dem gleichen Bassmodell beruhen und sich nur in der Wahl der Oktavlage und in der Klauselbildung am Schluss des ersten und dritten Verses voneinander unterscheiden. Kleine Abweichungen gibt es auch in der rhythmischen Struktur der Rezitationstöne, an denen man ausgezeichnet ablesen kann, wie der Deklamationsrhythmus auf die Akzentstruktur des jeweiligen Endecasillabo reagierte. Eine Besonderheit ist hier, dass sich die Cantusstimmen insbesondere in der Akzentuierung des Tongeschlechts deutlich stärker voneinander abheben. Auch dies lässt sich als Beispiel dafür nehmen, wie im solistischen Vortrag die Melodie über einem gegebenen Bass verändert werden konnte.

CANTO. 15 905

P

Affer mai solitariu in alcum tetto non fu quã'io
 ne fer'z alcũ bosco ch'io nõ uegia'l bel uis'e nõ conosco
 altro sol ne q'si' ochi hã altr'obietto

BASSO 15 905

P

Affer mai solitariu in alcum tetto nõ fu quã'io nõ
 fer'z alcũ bosco ch'io nõ uegia'l bel uis'e nõ conosco al-

CANTO 21 300

S

Olo e pensofo z pin d'feru cãpi vo misurãd' a pas-
 sitard'e lenti e gliochi porta per fuggir intenti oue ve-
 stigio humã l'arena stãpi

BASSO 21 300

S

Olo e pensofo z pin d'feru cãpi vo misurãd' a
 pasfi tard'e lenti e gliochi porta per fuggir intenti oue ve-
 stigio humã l'arena stãpi

Abb. 2: Aeri raccolti insieme con altri bellissimo aggiunti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime, Neapel 1577, I-Bc, R. 229, Cantus- und BassstimmBuch, S. 15 und 21

Eine ähnliche Parallele findet sich zwischen den beiden Vertonungen von Bambos »Cantai un tempo« von Fabrizio Dentice in der Rodio-Sammlung und der Version in Bottegari's Lautenbuch. Auf die musikalischen Ähnlichkeiten dieser beiden Stücke hat Richard Falkenstein hingewiesen und sie teilweise in Notenbeispielen einander gegenübergestellt, wobei er die Vertonung Dentices stillschweigend eine Quarte nach oben transponiert hat.²⁹⁶ Sieht man einmal von der unterschiedlichen Tonstufe und kleineren Varianten ab, die offenbar typisch für solche *Arie* waren, stellt man fest, dass es sich tatsächlich um das gleiche Stück handelt, das Bottegari vielleicht in München aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hat. Damit ließen sich die neue Tonart und die Tatsache erklären, dass der zweite Vers eine andere harmonische Struktur als die potenzielle Vorlage aufweist.²⁹⁷

Gleichzeitig lässt sich an einem Beispiel wie diesem erahnen, wie sich der Umgang mit den überlieferten Deklamationsmodellen in der Praxis gestaltete. Dass etwa die *Arie* aus der Rodio-Sammlung in ihrer Schlichtheit in erster Linie als Gerüste für den eigentlichen Vortrag anzusehen sind und vielleicht gerade aus diesem Grund einem talentierten Sänger die Gelegenheit verschafften, seine Virtuosität und Verzierungskunst zu präsentieren, verrät ein Brief des neapolitanischen Adligen Giovanni Camillo Maffei an den Conte D'Alta Villa von 1562.²⁹⁸ Maffei schreibt darin über die Verzierungskunst, stellt Regeln für den geschmackvollen Einsatz von Ornamenten gerade auch im mehrstimmigen Gesang auf und notiert mehrere Beispiele. Bei einem dieser Beispiele handelt es sich um eine ausgeschmückte Version der Cantusstimme des anonym in Rodios Sammlung abgedruckten »Vago augelletto che cantando vai«.²⁹⁹ Maffeis Vorschlag gibt nicht nur einen einzigartigen Einblick in die neapolitanische Gesangspraxis in der Mitte des 16. Jahrhunderts, deren Einfluss auf Sänger und Komponisten der nachfolgenden Generation wie Giulio Caccini kaum zu unterschätzen ist, sondern beantwortet wie nebenbei auch noch die Frage, welchen Vers man bei den Terzetten des Sonetts weggelassen hat (den dritten). Dies ist umso erfreulicher, als Rodio ebenso wie Bottegari an keiner Stelle darüber Auskunft erteilen, wie die Terzette der Sonette an das musikalische Schema der Quartette angepasst werden sollten.

Parallel zu solchen ausgeschmückten Versionen könnte jedoch auch eine andere Art der Ausführung intendiert gewesen sein, die im Zusammenhang mit Scipione del Pallas ebenfalls in der Ariensammlung abgedruckten Musik für »Che non può far donna leggiadra e cara« beschrieben worden ist. Es handelt sich hier um Musik für Ottavarima-Strophen, die während

²⁹⁶ »Most striking is the relationship of their bass lines. Although they are not exactly alike, they follow the same general progression, which is not one of the stock bass formulae from the period. Furthermore, the cantus parts are virtually identical in the final repeated phrase.« Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song* (1997), S. 206 sowie im Folgenden S. 208–213.

²⁹⁷ Bei Bottegari ergibt sich damit das Schema |:acc'd:| im Vergleich zu |:abcd:| bei Dentice.


²⁹⁸ Der Brief wurde erstmals veröffentlicht in: Giovanni Camillo Maffei da Solofra, *Libri due, Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia, e di Medicina, v'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato*, hrsg. von Don Valerio de Paoli da Limosano, Neapel: Raimundo Amato, 1562, S. 5–81. Er ist vollständig abgedruckt in: Nanie Bridgman, »Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant«, in: *Revue de musicologie* 38 (1956), S. 10–34. Siehe dazu Brown, »The Geography of Florentine Monody« (1981), S. 147–168.


²⁹⁹ Eine Edition findet sich ebd., S. 155–157.

eines Intermediums von Luigi Tansillo für eine Aufführung von Alessandro Piccolominis *Alessandro* 1558 in Neapel erklingen ist. Nino Pirrotta zitiert einen Bericht von dieser Aufführung, nach der Cleopatra sich erhoben und die Strophen »con un modo, mezzo tra cantare e recitare« vorgetragen habe, nach jedem Vers unterbrochen von Instrumenten (»intonando, non già sonando [...]: il che dava grazia e maestà«).³⁰⁰ Gerade Stücke wie »Passer mai solitario in alcun tetto« und »Solo e pensoso i più deserti campi«, die sich in ihrem geringen Ambitus und dem intensiven Gebrauch von Rezitationstönen kaum von del Pallas Ottavarima-Modell unterscheiden, boten sich vielleicht für eine ähnliche Vortragsweise zwischen Rezitieren und Singen an.

Die Deklamationsmodelle aus Bottegaris Lautenbuch und Rodios Arien-Sammlung vermitteln einen Eindruck davon, wie vielfältig die Deklamationsmodelle trotz ihrer generellen Schlichtheit im Detail konstruiert und notiert werden konnten. Ohne die schier unendlichen Möglichkeiten ihrer individuellen Ausgestaltung beim musikalischen Vortrag hätten die Modelle jedoch wohl kaum das ganze 16. Jahrhundert hindurch Bestand gehabt. Dafür hatten sie gegenüber dem polyphonen Madrigal einige entscheidende Nachteile, von denen einer an dieser Stelle zur Sprache kommen soll, da er sich gut an Petrarcas Sonett »Tutto 'l dì piango; et poi la notte quando« zeigen lässt, das sowohl bei Bottegaris als auch bei Rodio vertont wurde.

Eine strophische Vertonung von Sonetten ist auf eine Zerlegung der Textvorlage in kleinere metrische Einheiten angewiesen, namentlich in Strophen und Verse. In einigen Sonetten sind diese metrischen Einheiten jedoch nicht identisch mit den syntaktischen Einheiten, aus denen sie sich zusammensetzen. Diese Konstellation resultiert teilweise in starken Enjambements, wie sie vor allem an den beiden eingezeichneten Stellen von »Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando« zu finden sind:³⁰¹

<p>Tutto 'l dì piango, et poi la notte, quando Prendon riposo i miseri mortali, Trovomi in pianto, e raddoppiarsi i mali; Così spendo 'l mio tempo lagrimando.</p>		<p>Den ganzen Tag weine ich, und dann die Nacht, wenn Ruhe nehmen die armseligen Sterblichen, finde ich mich in Klage, und die Leiden verdoppeln sich; So verbringe ich meine Zeit weinend.</p>
---	---	--

<p>In tristo umor vo li occhi consumando, E 'l cor in doglia; e son fra li animali L'ultimo, si che li amorosi strali Mi tengon ad ogni or di pace in bando.</p>		<p>Die Augen verschleiße ich in trauriger Nässe und das Herz in Schmerzen; und unter den Lebewesen bin ich das letzte, so dass die Liebespfeile mich zu jeder Stunde vom Frieden ausgeschlossen halten.</p>
---	---	--

<p>Lasso, che pur da l'un a l'altro sole E da l'un' ombra a l'altra, ò già 'l più corso Di questa morte che si chiama vita.</p>	<p>Ach, dass ich doch nur von der einen zur anderen Sonne und von einem zum anderen Schatten schon durchlaufen habe den größten Teil dieses Todes, der sich Leben nennt.</p>
---	--

³⁰⁰ Nino Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1969, S. 247 f.

³⁰¹ Zu Enjambements in Sonetten siehe ausführlicher oben, ab S. 40.

Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole,
Ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso
Vèdem' arder nel foco, e non m'aita.

Mehr des anderen Täuschung als mein Leiden dauert mich,
denn das lebende Mitleid und die erhoffte Rettung
sehen mich im Feuer brennen, und niemand hilft mir.

Im ersten Vers ist die Konjunktion des im zweiten Vers folgenden Nebensatzes »quando« von ihrem eigenen syntaktischen Zusammenhang durch ein Enjambement getrennt, im sechsten und siebten Vers bewirkt das Enjambement eine Trennung des Prädikatsnomens »L'ultimo« von seiner Kopula »son«. Ein Rezitator des Sonetts würde an diesen Stellen seine Stimme nicht wie sonst am Ende der Verse senken, sondern mit erhobener Stimme eine Überleitung zum nächsten Vers schaffen, um seinem Publikum den syntaktischen Zusammenhang verständlich zu machen.

Genau dies wird bei der Verwendung von Deklamationsmodellen zum Problem, da die Versenden in der Regel so komponiert sind, dass ein Senken der Stimme und ein kurzes Innehalten vor dem Beginn des nächsten Verses ermöglicht wird. Stattdessen eine Überleitung zu improvisieren, um den syntaktischen Zusammenhang nicht zu sehr zu unterbrechen, dürfte eine größere Herausforderung für die ausführenden Musiker gewesen sein.³⁰²

In beiden strophischen Vertonungen aus den Sammlungen von Rodio und Bottegari erkennt man das typische Senken der Stimme in den Klauseln am Ende des ersten Verses, das eigentlich der Rezitationspraxis von Enjambements entgegensteht. In der Rodio-Fassung tritt noch eine größere Zäsur zwischen den ersten beiden Versen hinzu, die sich in keiner Weise von den anderen Versübergängen unterscheidet (Notenbeispiel 6). Bei Bottegari fehlt an dieser Stelle jedoch die zwischen den anderen Versen übliche Pause vor Beginn des zweiten Verses, womit vielleicht eine etwas engere Verbindung der durch das Enjambement verknüpften Verszeilen erreicht werden sollte (Notenbeispiel 7).

The image shows a musical score for two staves, Treble and Bass clef, in common time (C). The lyrics are written below the notes. The melody is characterized by a series of quarter and eighth notes, with a notable pause or breath mark at the end of the first line of music, corresponding to the end of the first verse.

Tut - to 'l di pian - go; e poi la not - te, quan - do Pren - don ri - po - so i mi - se - ri mor - ta - li,

Notenbeispiel 6: Anonym, »Tutto 'l di piango; et poi la notte, quando«, in: *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime*, Neapel 1577, S. 7, Verse 1–2

³⁰² Thomas Lloyd spricht in seiner Arbeit über Vertonungen von Petrarca's »Tutto 'l di piango; et poi la notte, quando« zwar über die nötige Anpassung der metrisch unterschiedlich gebauten Verse des Sonetts an den Deklamationsrhythmus, geht auf das Problem der Enjambements, die er in der Textanalyse sehr wohl bemerkt hat, für den musikalischen Vortrag jedoch nicht ein. Vgl. Lloyd, *A Comparative Analysis* (1994), S. 59–63 und 64–70.

Notenbeispiel 7: Anonym, *Sonetto*. »Tutto 'l di piang'e poi la notte quando«, in: I-MOe, MS C 311, f. 21, Verse 1–2

Auch wenn man alle improvisatorischen Möglichkeiten des Ausführenden miteinbezieht, war der Umgang mit Enjambements vielleicht einer der Stolpersteine, die die Verwendung von Deklamationsmodellen mit sich brachte. Dennoch kamen solche Modelle auch im 17. Jahrhundert noch zum Einsatz, wenn auch mit einigen Veränderungen.

5.4 *Arie di cantar sonetti* im Sologesang des 17. Jahrhunderts

Erst um 1600 begann man erstmals wieder damit, einstimmige Vokalmusik zu drucken. Eine der frühen Sammlungen dieser Art sind Sigismondo D'Indias *Musiche*, die ab 1609 in Mailand erschienen. Im ersten Buch der *Musiche* finden sich zwei Vertonungen von Sonetten Francesco Petrarcas (»Io viddi in terra angelici costumi«) und Giambattista Marinis (»Mirate dal gran tronco, occhi miei lassi«), die gleichzeitig mit *Aria da cantar sonetti* überschrieben sind.³⁰³ Die Nähe dieser beiden Stücke zu den »Modi di cantar sonetti« aus den Frottolabüchern Petruccis und den Arie aus dem Lautenrepertoire zeigt sich nicht nur in der Überschrift, sondern auch in ihrer formalen Anlage, wie man es exemplarisch an »Io viddi in terra angelici costumi« verfolgen kann.³⁰⁴

Das musikalische Material dieser *Aria da cantar sonetti* erscheint auf den ersten Blick deutlich umfangreicher als bei den vergleichbaren Absingmodellen in den Frottolabüchern, und doch sind die Parallelen im Detail frappierend. D'Indias *Aria* ist auf dem Papier zweiteilig angelegt mit einem ersten Abschnitt, der für das zweite Quartett, und einem zweiten Abschnitt, der für das zweite Terzett wiederholt werden soll. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich der zweite Teil aber lediglich als eine für die Terzette verkürzte Variation des ersten, wie es sich aus dem harmonischen Verlauf des zugrundeliegenden Instrumentalbasses ebenso wie aus der identischen Abfolge der melodischen Gerüsttöne in der Singstimme herauslesen lässt.

³⁰³ Siehe die Edition der beiden Stücke in: Sigismondo D'India, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609–1623)*, hrsg. von John Joyce, Florenz 1989 (*Musiche rinascimentale siciliane* 9), Bd. 2, S. 58–60.

³⁰⁴ »Mirate dal gran tronco, occhi miei lassi«, als *altr'aria da cantar sonetti* bezeichnet, verfolgt die gleichen kompositorischen Strategien wie »Io viddi in terra angelici costumi«.

Io vi - di in ter - ra an - ge - li - ci co - stu - mi

4 3 #6 4 3

E ce - le - sti bel - lez - ze al mon - do so - le,

4 3 b 4 3 7 #6 4 3

Tal che di ri - mem - brar mi gio - va e duo - le,

3 4 4 4 3

Chè quan - to mi - ro par so - gni, om - bre e fu - mi.

A - mor, sen - no e va - lor, pie - ta - te e do - glia

#6 4 3 4 3

Fa - cean pian - gen - do un più dol - ce con - cen - to

4 4 3

D'o - gni al - tro che nel mon - do u - dir si so - glia.

2. Quartett (bei der Wiederholung des ersten Teils zu singen)

E vidi lagrimar quei duo bei lumi
 Che han fatto mille volte invidia al sole,
 Et udì sospirando dir parole
 Che farian gire i monti e stare i fiumi.

2. Terzett (bei der Wiederholung des zweiten Teils zu singen)

Et era il ciel all'armonia sì intento,
 Che non si vedea in ramo mover foglia,
 Tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.³⁰⁵

Notenbeispiel 8: Sigismondo D'India, *Aria da cantar sonetti* »Io viddi in terra angelici costumi«, aus: *Le musiche* (1609)

In dieser Verkürzung manifestiert sich ein grundsätzlicher Unterschied zur den Deklamationsmodellen des 16. Jahrhunderts. Wurde in der Frottola etwa die mittlere Melodiezeile für den dritten Vers der Quartette wiederholt, schreibt D'India hier in den Quartetten für jeden Vers eine eigene, wobei die beiden mittleren harmonisch wie melodisch gleichartig beginnen und auf diese Weise stärker miteinander als mit den anderen Versen korrespondieren. Darin ähnelt D'Indias *Aria* den entsprechenden Vertonungen in Bottegaris Lautenbuch oder Rodios Ariensammlung. Das Problem, dass in den Terzetten nun eine Melodiezeile zu viel untergebracht werden muss, löst D'India jedoch, indem er, statt einen ganzen Vers einfach wegzulassen, den Instrumentalbass und den Melodieverlauf des Gesangs, der in den Quartetten für die ersten beiden Verse vorgesehen war, durch eine schnellere harmonische und melodische Fortschreitung auf einen Vers, den ersten der Terzette, verkürzt. Die ersten fünf Takte der Quartette entsprechen damit musikalisch den ersten drei der Terzette.³⁰⁶

Ein Grund dafür, dass diese Art der Verkürzung überhaupt möglich wurde, ist zweifellos das besondere Verhältnis zwischen Bass- und Melodiestimme in D'Indias *Aria*, das sich von den meisten Deklamationsmodellen des 16. Jahrhunderts in einem wichtigen Punkt unterscheidet. In den Sonettvertonungen aus Bottegaris Lautenbuch, die von der Besetzung her vermutlich ähnlich wie die Stücke in D'Indias *Musiche* gedacht waren, sind Gesang und Instrumentalbegleitung rhythmisch über weite Strecken eng aneinander gekoppelt. In Sätzen wie »Tutto 'l di piango'e poi la notte, quando« oder »Né si dolce com'hor né si cortese« lassen sich die Silben der Sonettverse an den Melodie- und Basstönen gleichermaßen abzählen. Bei D'India laufen beide Stimmen rhythmisch weitgehend unabhängig, so dass eine viel

³⁰⁵ Vgl. den vollständigen Text und eine Übersetzung des Sonetts unten, S. 155.

³⁰⁶ Vgl. dazu auch Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 176 f., sowie John J. Joyce, *The Monodies of Sigismondo D'India*, Diss. Tulane University, 1975, Ann Arbor 1981, S. 86.

freiere Deklamation des Sonetttextes – auch über einem harmonisch schneller fortschreitenden Bass in den Terzetten – stattfinden kann.³⁰⁷

In der Deklamation greift die Singstimme hingegen auf eine bewährte Technik aus früheren Deklamationsmodellen zurück. Alle Melodiezeilen des ersten Teils werden auf einem Rezitationston eröffnet, der in den Versen 2 und 3 ähnlich wie in den Beispielen des vorangegangenen Jahrhunderts auf die sechste Silbe des Endecasillabos hingeführt wird. Insgesamt ist in der konkreten rhythmischen Ausgestaltung, dem unterschiedlich lange währenden Verharren auf einzelnen Tönen, dem beschleunigten oder verzögerten Fortschreiten bei D'India ein stärkerer individueller Bezug zur gewählten Textvorlage spürbar. Besonders signifikant äußert sich dieser in dem auffälligen Melisma am Ende der beiden Quartette, das sinnigerweise sowohl mit dem Wort »Rauch« (»fumi«) im vierten Vers als auch mit den »Flüssen« (»fiumi«) an der Parallelstelle im achten Vers assoziiert werden kann. Trotz oder gerade wegen der im Vergleich mit D'Indias *Aria* herausstechenden Schmucklosigkeit der Frottolasätze muss man schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts jedoch in der musikalischen Ausführung von einer ähnlich vielfältigen individuellen Anpassung an das jeweils abzusingende Sonett ausgehen, die sich dort lediglich in einer stärker standardisierten schriftlichen Fixierung niederschlug.

Tatsächlich zeigt sich bereits an dem kurzen D'India-Beispiel, welche Schwierigkeiten eine zu stark an einzelne Verse angepasste Notation des musikalischen Materials hinsichtlich der Textdeklamation weiterer Strophen mit sich brachte. Der Rhythmus der Singstimme ist im ersten Teil an der Akzentstruktur des ersten Quartetts, im zweiten Teil an der des ersten Terzetts ausgerichtet, die beide nicht durchgehend mit denen der beiden anderen Strophen übereinstimmen. Zwar überwiegt in den Versen von »Io viddi in terra angelici costumi« ein jambischer Rhythmus; dieser ist jedoch nicht so regelmäßig, dass eine unmittelbare Übertragung der zweiten Strophe auf den gleichen Melodierhythmus möglich wäre.³⁰⁸ Im Falle des ersten Verses funktioniert eine solche Übertragung problemlos:

Io viddi in terra angelici costumi

E viddi la gri-mar quei duo bei lu - mi

Notenbeispiel 9: Sigismondo D'India, *Aria da cantar sonetti*. »Io viddi in terra angelici costumi«, aus: *Le musiche* (1609), Verse 1 und 5

³⁰⁷ John Walter Hill konnte plausibel machen, dass die Veränderung in der Art der instrumentalen Begleitung der Singstimme zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und der Zeit um 1600 auf spanische Modelle zurückgeht und die musikalische Rezitation über lang ausgehaltenen Basstönen, das sagenumwobene »Parlar cantando«, insofern keine originäre Erfindung der Florentiner Camerata war. Hill, »L'Accompagnamento raseguado« (2003), S. 35–57.

³⁰⁸ Diese Probleme sind übertragbar auf die Deklamationsmodelle des 16. Jahrhundert, sollen an dieser Stelle jedoch einmal ausführlich dargestellt und diskutiert werden.

Im zweiten Vers geht die Anpassung schon schwerer vonstatten, da die letzte Silbe des Wortes »fatto« durch den längeren Notenwert fälschlicherweise einen Akzent bekommt:

E ce - le - sti bel - lez - ze al mon - do so - le

Ch'an fat - to mil - le vol - te in - vi - dia al so - le

Notensbeispiel 10: Sigismondo D'India, *Aria da cantar sonetti*. »Io viddi in terra angelici costumi«, aus: *Le musiche* (1609), Verse 2 und 6

Vollkommen ausgeschlossen ist eine Eins-zu-eins-Adaption im Fall des vierten Verses. Die stilistisch sinnvolle Pause zwischen »par« und »sogni« in der ersten Strophe würde in der zweiten Strophe das Wort »monti« mitten hindurchreißen:

Chè quan - to mi - ro par so - gni, om - bre e fu - mi

Che fa - rian gi - rei mon - tie sta - rei fu - mi

Notensbeispiel 11: Sigismondo D'India, *Aria da cantar sonetti*. »Io viddi in terra angelici costumi«, aus: *Le musiche* (1609), Verse 4 und 8

Auch in den beiden Terzetten erweist sich eine solche Übertragung als unmöglich. Damit man aber nicht nur dieses Sonett, für das die Vertonung wohl in erster Linie entstanden ist, sondern auch, wie es die Überschrift *Aria da cantar sonetti* nahelegt, alle anderen Sonette mit wieder unterschiedlichen Versstrukturen auf diese musikalische Formel singen konnte, bedurfte es des Eingreifens eines für die Prosodie der Verse sensiblen Interpreten. Genauso, wie zwischen Quartetten und Terzetten lediglich die Gerüsttöne der Gesangsmelodie übereinstimmen, sind die Deklamationsmodelle, die D'India für die einzelnen Verse der ersten und dritten Strophe notiert hat, nur als Anhaltspunkte für die Deklamation der beiden anderen Strophen zu verstehen. Der Sänger musste somit aus dem Stegreif bzw. nach Absprache mit den Generalbassmusikern den Melodieverlauf der Akzentstruktur des Verses anpassen,³⁰⁹ wobei eine zu individuelle rhythmische und melodische Fixierung in den Noten

³⁰⁹ Vgl. v. a. das Kapitel »Notierte und klingende Deklamation« bei Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 105–111, sowie speziell zu diesem Sonett John J. Joyce, *The Monodies of Sigismondo D'India*, Diss. Tulane University 1975, Ann Arbor 1981, S. 86 f.

bei der Ausführung eher hinderlich gewesen sein dürfte. Die Deklamation des ersten Verses des zweiten Terzetts, dessen Angleichung an die von vielen Pausen durchsetzte Vorlage besonders kompliziert erscheint, könnte nach dieser Methode beispielsweise so aussehen:

A - mor, sen - no e va - lor, pie - ta - te e do - glia
Ed e - ra'l ciel a l'ar - mo - nia s'in - ten - to

Notenbeispiel 12: Sigismondo D'India, *Aria da cantar sonetti*. »Io viddi in terra angelici costumi«, aus: *Le musiche* (1609), Verse 9 und 12

Sigismondo D'India blieb nicht der einzige Komponist der neuen Generation, der Deklamationsmodelle für Sonette veröffentlichte. Im Katalogteil von Silke Leopolds Habilitationsschrift zum italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts³¹⁰ sind noch einige weitere Vertonungen mit dem Begriff *Aria* bzw. *Musica* im Titel verzeichnet, darunter

Lodovico Bellandas *Aria per sonetti* »Occhi che vergognar fate le stelle«, in: *Le Musiche [...] per cantarsi sopra theorba, arpicordo, & altri stromenti, a una, & doi voci [...] Libro secondo*, Venedig 1610,

Francesco Lambardis *Aria grave* »Erano i capei d'oro all'aura sparsi«, in: *Il secondo libro de Villanelle a tre, a quattro, et a cinque [...] due Arie nel fine*, Neapel 1614,³¹¹

Giovanni Francesco Capellos *Aria di Sonetto da Passeggiarsi* »O gelosia, d'amanti horribil freno«, in: *Madrigali et arie* op. 12, Venedig 1617,

eine anonyme *Aria per cantar Sonetti* »Amor, il mio tormento e la mia pena«, in: Giovanni Stefani (Hrsg.), *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi con la parte del Basso, & le lettere dell'alfabeto per la Chitarra alla Spagnola*, Venedig 1618 und

Biagio Marinis *Musica per cantar sonetti nel citarone o chitarglia spagnola* »Ardo tacito amante e 'l foco mio«, in: *Madrigaletti* op. 9, Venedig 1635.

³¹⁰ Die vertonten Texte sind in diesem Katalog nach Textsorten geordnet, so dass alle Sonettvertonungen auf einen Blick eingesehen werden können: Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 2, S. 167–175.

³¹¹ Digitalisat: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158436&page=1> (Zugriff: 10.6.2018).

Alle diese *Arie* verfolgen ein strophisches Konzept, das im Detail jedoch unterschiedlich ausgeführt wird. Francesco Lambardis »Erano i capei d'oro all'aura sparsi« und das anonyme »Amor, il mio tormento e la mia pena« aus Stefanis *Affetti amorosi*³¹² ähneln dabei noch am meisten den früheren Deklamationsmodellen.³¹³ Sie präsentieren einen aus vier unterschiedlichen musikalischen Zeilen aufgebauten Satz für das erste Quartett, auf den auch die übrigen Strophen des Sonetts abgesungen werden sollen. Zumindest im Falle von Lambardi ist das vermutlich darauf zurückzuführen, dass er als Neapolitaner mit der Deklamationspraxis des vergangenen Jahrhunderts, die etwa in der Rodio-Sammlung dokumentiert ist, noch in besonderer Weise vertraut war. Umso interessanter ist dabei, dass Lambardi nach bisheriger Kenntnis der einzige Komponist ist, der sich konkret dazu geäußert hat, wie die Übertragung der vier musikalischen Zeilen auf die Terzette vollzogen werden sollte. »Quando si cantaranno li terzetti di questo sonetto, s'averte, che bisognerà lasciare un verso di musica della Prima stanza, ò il secondo, ò il terzo; però sarà meglio lasciare il secondo«,³¹⁴ ließ er unter seine *Aria grave* drucken. Gerade durch seine regionale Verbindung zu früheren neapolitanischen Deklamationsmodellen lässt sich sein Hinweis vielleicht auch auf die Vertonungen der Rodio-Sammlung anwenden, so dass er neben der ausgezeichneten Version Maffeis von »Vago augelletto che cantando vai« die wichtigste Quelle für das Übertragungsproblem ist. Überraschend dabei ist, dass man offenbar in seiner Entscheidung, welche der beiden mittleren Zeilen man weglassen wollte, relativ frei war – eine Erkenntnis, die sich jedoch mit dem analytischen Befund deckt, der in den einzelnen Stücken zu jeweils unterschiedlichen Lösungen führt.³¹⁵

Die beiden *Arie* von Lodovico Bellanda und Giovanni Francesco Capello weisen zwar auch strophische Elemente auf, unterscheiden sich von den eben besprochenen aber grundsätzlich dadurch, dass sie für jede Sonettstrophe einen eigenen musikalischen Teil anbieten, die nötigen Veränderungen im Deklamationsrhythmus bzw. in der harmonischen Fortschreibung also explizit notieren.

Bellandas *Aria* basiert auf einem einfachen Schema, das in Bass- und Melodiestimme über alle Strophen hinweg gleichbleibt. Nicht wie etwa D'India oder auch Lambardi geht Bellanda dabei jedoch vom ersten Quartett aus, sondern gründet sein Modell auf einem Terzett. Für die Quartette setzt er vor dieses dreizeilige Modell eine einfache Rezitation auf der Quinte eines »C-Dur«-Akkords, auf die der jeweils erste Vers deklamiert wird. Dass Bellanda für seine Idee einer *Aria per sonetti*, die darauf basiert, in den Quartetten einen ersten Vers zu ergänzen, ausgerechnet ein Beispielsonett wie »Occhi che vergognar fate le stelle« wählte,

³¹² Eine Transkription des Stücks findet sich bei Hill, »L'Accompagnamento raseguedo« (2003), S. 45.

³¹³ In diesen Kontext gehört auch Domenico Maria Mellis »Simile à questi smisurati monti« aus den *Seconde musiche* (1602), das jedoch nicht mit *Aria* o. Ä. näher bezeichnet ist. Eine Transkription des Stückes findet sich bei Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 2, S. 30.

³¹⁴ »Wenn man die Terzette dieses Sonetts singt, ist zu beachten, dass man einen Vers von der Musik der ersten Strophe, entweder den zweiten oder den dritten, weglassen muss; aber besser ist es, den zweiten wegzulassen.« Zitiert nach Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 2, S. 31. Dort ist auch eine vollständige Transkription des Stücks zu finden.

³¹⁵ Siehe dazu auch Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 176.

das von seinem anaphorischen Beginn (jede Strophe beginnt mit dem Wort »Occhi«) lebt, mutet allerdings eher befremdlich an. Das besondere Stilmittel in diesem Sonett hätte man durch die Wahl einer *Aria* mit gleichem musikalischen Strophenbeginn sicher plausibler machen können.

Capellos *Aria di Sonetto da Passegiarsi* zeigt dagegen, wie sich mit einem klug gewählten melodischen Verlauf der Singstimme über einem eher unspektakulären Bassmodell der Inhalt eines Sonetts in raffinierter Weise zur Geltung bringen ließ.³¹⁶ Die *Aria* besteht aus vier variierten Abschnitten, die alle auf *d* beginnen, im weiteren Verlauf stärker voneinander abweichen, zum Schluss jedoch alle in den gleichen rhythmisch bewegten, abwärtsgerichteten Bassgang münden, der das Strophenende dadurch eindeutig markiert. Den Beginn der Strophen kennzeichnet Capello durch eine absteigende melodische Floskel in der Singstimme, die in den Quartetten den Ambitus *d'*–*d* auf Dreiklangsbasis zunächst bis zur Terz *fis*, in den Terzeten schließlich in der gesamten Oktave durchschreitet. Damit bildet er in den Quartetten ein musikalisches Pendant zu der anaphorischen Konstruktion von Jacopo Sannazaros Sonett an die Eifersucht »O gelosia, d'amanti horribil freno«. Im ersten Terzett baut er die Floskel aus, um nun den Herkunftsort der Eifersucht, die »valle infernal«, musikalisch abzubilden und den »crudel mostro« im letzten Terzett wieder dorthin zurückzuschicken.

O gelosia, d'amanti horribil freno,
ch'in un punto mi volgi e tien si forte,
o sorella de l'empia amara morte,
che con tua vista turbi 'l ciel sereno.

O Eifersucht, der Liebenden schreckliche Hemmnis,
die du mich gleichzeitig abwendest und mit Kraft festhältst,
o Schwester des verräterischen, bitteren Todes,
die du mit deinem Blick den heiteren Himmel trübst.

O serpente nascosto in dolce seno
di lieti fior, che mie speranze hai morte,

tra prosperi successi adversa sorte,
tra soavi vivande aspro veneno.

O Schlange, verborgen in der süßen Brust
der herzerfreuenden Blumen, die du meine Hoffnungen getötet
hast,
zwischen blühenden Erfolgen feindliches Schicksal,
zwischen lieblichen Speisen herbes Gift.

Da qual valle infernal nel mondo uscisti,
o crudel mostro, o peste de' mortali,
che fai li giorni miei sì oscuri e tristi?

Aus welchem Höllental bist du auf die Erde getreten,
o grausames Monster, o Pest der Sterblichen,
dass du meine Tage so dunkel und traurig machst?

Tornati giù, non raddoppiar miei mali!
Infelice paura, a che venisti?
Hor non bastava Amor con li suoi strali?

Kehre dorthin zurück, verdopple nicht mein Unglück!
Unglückliche Furcht, warum bist du gekommen?
Genügte Amor nicht bereits mit seinen Pfeilen?

Das vielleicht späteste Beispiel eines Deklamationsmodells für Sonette ist Biagio Marinis *Musica per cantar sonetti nel citarone o chitarglia spagnola* »Ardo tacito amante e 'l foco mio« aus den *Madrigaletti* op. 9 von 1635, das wiederum gänzlich ohne inhaltliche Bezüge zum unterlegten Sonett auskommt. Marini schreibt zwei unterschiedliche Teile für die Quartette

³¹⁶ Siehe die Transkription im Anhang, S. 272.

bzw. die Terzette, die mit Ausnahme von vagen harmonischen Ähnlichkeiten in der Schlussbildung nicht auf demselben Grundmodell beruhen. Bemerkenswert sind bei dieser *Musica per cantar sonetti* vor allem zwei Dinge. Zum einen ist der erste Teil für die Quartette so in sich abgeschlossen, dass er sich – wie Marini selbst anmerkte – auch für den Vortrag von Ottave rime eignet: »Questa musica è per li primi otto versi del sonetto et si può cantare anco le ottave«. ³¹⁷ Zum anderen wählte Marini eine besonders effektive Form der Notation. Ganz in der Tradition der Deklamationsmodelle für Sonette ebenso wie für die epische Rezitation arbeitet Marinis Modell mit Rezitationstönen. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Modellen notierte Marini jedoch keine Rhythmen, sondern eine einzelne Longa, auf der der Rhythmus frei gestaltet werden konnte. ³¹⁸ Die Rezitationstöne umfassen dabei entweder die ersten fünf oder die ersten sieben Silben der Endecasillabi, bieten also maximale Flexibilität für die individuelle Rhythmisierung der Verse.

Dass Marini ein so simpel gestaltetes Deklamationsmodell in seine *Madrigaletti* aufnahm und sogar drucken ließ, ist ein Hinweis darauf, dass der einfache musikalische Sonettvortrag noch mindestens bis ins zweite Drittel des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, obwohl gleichzeitig deutlich komplexere Sonettvertonungen in der gleichen Besetzung (Sologesang mit Instrumentalbegleitung) komponiert wurden, die in den folgenden Kapiteln noch näher betrachtet werden. Diese anspruchsvolleren Kompositionen lösten den auf Deklamationsmodellen basierenden Sonettvortrag also offenbar keineswegs ab, sondern bildeten ähnlich wie das polyphone Madrigal eher eine weitere Möglichkeit, Sonette mit Musik zu verbinden.

³¹⁷ Zitiert nach Willene B. Clark, *The Vocal Music of Biagio Marini (c. 1598–1665)*, Diss. Yale University 1966, Bd. 2, S. 53 (dort auch eine vollständige Transkription des Stücks, leider mit abenteuerlicher Textunterlegung).

³¹⁸ Eine ähnliche Schreibart verwendet Stefano Landi zu Beginn seiner Sonettvertonung »Superbi colli e voi sacre ruine«, in: *Arie a una voce*, Venedig 1620, die insgesamt jedoch deutlich stärker auskomponiert ist. Siehe dazu Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 179 f.