

6

Syntax und Semantik

Das Durchkomponieren als alternative Strategie der Sonettvertonung im mehrstimmigen Madrigal des 16. Jahrhunderts

6.1 Sonette in Petruccis *Libri di Frottole*.

Vom *Modo di cantar sonetti* zum ersten durchkomponierten Sonett

Die seit dem 15. Jahrhundert verbreiteten Deklamationsmodelle für Sonette boten eine einfache Möglichkeit, die beliebte poetische Gattung musikalisch vorzutragen. Notwendigerweise konzentrierten sich die Modelle jedoch fast ausschließlich auf die äußere Form des Sonetts, da sie dazu geeignet sein sollten, mit ihnen unterschiedliche Sonette abzusingen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zeigte sich jedoch das Bedürfnis der Komponisten, einen individuelleren Zugang zu den Textvorlagen zu finden. Die Musik fungierte nicht mehr nur als flexibles Gerüst für den Textvortrag, sondern wurde zum Träger einer eigenen semantischen Ebene.

Bereits in den späteren Frottolebüchern von Petrucci wird eine erhöhte Aufmerksamkeit der Komponisten für die verschiedenen Sonetttexte deutlich, die zunächst noch stark von den in den Deklamationsmodellen etablierten strophischen Strukturen ausgingen.³¹⁹ Der erste Schritt hin zu einer bewussteren kompositorischen Ausgestaltung

³¹⁹ Siehe dazu oben, ab S. 83.

der Sonette war dabei eine musikalische Trennung von Quartetten und Terzetten. Abweichend vom Grundschemata der frühen *Modi di cantar sonetti* (|:abc:| |:abc:|) begannen die Komponisten, für die Terzette neues musikalisches Material zu verwenden (z. B. |:abc:| |:def:|) und damit einer zu starken Gleichförmigkeit entgegenzuwirken.³²⁰ Die traditionell größte Zäsur im Sonett zwischen Quartetten und Terzetten bekam dadurch auch musikalisch ein größeres Gewicht. Ein Beispiel für diese zweiteilige Form ist Andrea Anticos »Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso« aus dem neunten Buch.³²¹ Das dieser Komposition zugrundeliegende Sonett eines anonymen Dichters legt auch inhaltlich eine solche Zweiteilung nahe.

Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso,
 anci mi stesso vi rimango in pegno
 e, anchor ch'io parta, con voi star convegno,
 ché di voi penso e parlo ad ogni passo.

Ich scheid, meine Dame, und überlasse euch das Herz,
 vielmehr bleibe ich selbst als Pfand bei Euch zurück,
 und wenn ich auch scheid, stimme ich doch zu, bei euch zu
 bleiben,
 denn über Euch sinne und spreche ich bei jedem Schritt.

Partomi: parmi far l'ultimo passo,
 tanto mi parto pien di doglia e sdegno;
 ma il vostro aspetto glorioso e degno
 par che mi dica: »Spiera, o spirito lasso!«

Ich scheid: Es scheint mir, den letzten Schritt zu tun,
 so voll von Schmerz und Unwillen scheid ich dahin;
 aber Euer ruhmreicher und würdiger Anblick
 scheint mir zu sagen: »Hoffe, oh elender Geist!«

E con questa fidanza el camin piglio,
 che gran cagion è de tenerme in vita
 mentre che harò di bei vostri ochi eziglio.

Und in diesem Glauben mache ich mich auf den Weg,
 dass es einen guten Grund gibt, mich am Leben zu erhalten,
 während ich von Euren schönen Augen verbannt bin.

Ma ben per voi e mi fia la partita,
 ché forse ove era dubio o alcun bisbiglio
 la fede d'ambdoi serà chiarita.

Doch gut für Euch und mich sei dieses Scheiden,
 denn vielleicht wird, wo Zweifel oder irgendein Geflüster waren,
 beider Treue hell erstrahlen.

Thema dieses Sonetts, das in für die italienische Dichtung dieser Zeit so typischer Weise zwischen wörtlicher und erotischer Sinnenebene changiert, sind das Scheiden eines Liebenden von seiner angebeteten Dame und die Gefühle, die die bevorstehende Trennung in ihm hervorruft. In den beiden Quartetten überwiegen noch Schmerz und Verzweiflung über den Abschied und die quälende Sehnsucht nach seiner Geliebten. Am Ende der Quartette setzt jedoch, ausgelöst durch das schöne Antlitz seiner Dame, eine Wandlung der Empfindungen ein. Das lyrische Ich fühlt von nun an vor allem Hoffnung und sieht die positiven Aspekte des Scheidens, das Zeichen von – bisher wohl nicht gekannter – Treue in beiden aufscheinen lassen könne.

³²⁰ Beispiele dafür finden sich auch unter den Deklamationsmodellen der Bücher II–IV, etwa Francesco D'Anas »Quest'è locho, Amor, se te ricorda« aus dem zweiten Buch (f. 4v–5r), das im letzten Vers der Terzette jedoch noch einmal auf den ersten Vers der Quartette verweist (:abc:| |:dea':|), oder bei dem anonymen *Sonetto* »Pensa, donna, che 'l tempo fuge al vento« aus dem vierten Buch (:abc:| |:def:|).

³²¹ *Frottole libro nono. Ottaviano Petrucci. Venezia 1508 (ma, 1509)*, hrsg von Francesco Facchin und Giovanni Zanolvello (Testi poetici), Padua 1999 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae 3), S. 236–238. Auf dieser Ausgabe basiert das Notenbeispiel ab S. 115.

Vergleicht man Anticos Vertonung dieses Sonetts mit »Va, posa l'archo e la pharetra, Amore« oder einigen der *Modi di cantar sonetti* aus den ersten Frotto labüchern, so wird deutlich, dass Antico bei seiner Komposition im Gegensatz zu jenen früheren Sonettkompositionen mit »Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso« ein ganz bestimmtes Sonett im Sinn hatte und die Musik, soweit dies unter den Bedingungen einer zumindest teilweise strophischen Komposition möglich war, auch an die inhaltliche Aussage der Gedichtvorlage angepasst hat.

C
Io mi par - to, ma - don - na, el cor vi las - so,

A

T

B

an - ci mi stes - so vi ri - man - - - go in pe - gno, ché
e, an - chor ch'io par - ta, con voi star con - ve - gno,

12
di voi pen - so e par - lo ad o - gni pas - so, ad o - - gni pas - so.

The image displays a musical score for a voice part and three instrumental parts (likely lute or guitar). The score is divided into two systems. The first system contains the lyrics: "E con que - sta fi - dan - za el ca - min pi - glio, che gran ca - gion è de te - ner - me in vi - ta". The second system contains the lyrics: "men - tre che ha - rò di bei vo - stri o - - - chi e - zi - glio." followed by a double bar line and the marking "[D. S.]". The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instrumental parts are written in a style typical of the 16th-century Italian lute repertoire.

Notenbeispiel 13: Andrea Antico, »Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso«, aus: Ottaviano Petrucci, *Frottole libro nono* (1509), f. 48v–49r

»Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso« beginnt im Unterschied zu dem über weite Strecken vertikal organisierten Satz von »Va, posa l'arco e la pharetra, Amore« mit einem kanonischen Einsatz der vier Stimmen. Nach Alt, Tenor und Bass steigt ganz zuletzt der Cantus mit dem in allen Stimmen über sechs Töne hinweg identischen Soggetto ein. In ähnlicher Weise imitierend gestaltet sind die folgenden beiden musikalischen Zeilen (b, c) des ersten Abschnitts. Kompletzt verzichtet auf solche imitatorischen Strukturen hat Antico dagegen im zweiten Teil seiner Vertonung. Kurz nach Beginn dieses Abschnitts tritt der Cantus stattdessen gemeinsam mit den Begleitstimmen in eine homorhythmische Bewegung ein, die einen deutlichen Kontrast zu der kontrapunktischen Satzweise des Quartetteils bildet. Antico zeichnet durch den Wechsel von imitierten Einzelstimmen zu einem sich in Parallelbewegung zusammenfindenden Stimmensemble auch musikalisch das Umschlagen der Empfindungen des lyrischen Ichs von Schmerz, Ruhelosigkeit und Zweifel in Hoffnung, Sicherheit und Treue nach. Bezeichnenderweise hält Antico dabei vor allem im ersten Teil an einigen aus den Sonettkompositionen der früheren Frottoladrucke bereits bekannten musikalischen Errungenschaften fest. Dazu gehört die melodisch repetitive Eröffnung der einzelnen Verse ebenso wie das Innehalten auf der sechsten Silbe – kompositorische Musterlösungen, die sich für die Vertonung elfsilbiger Sonettverse offenbar bewährt hatten. »Io mi

parto, madonna, e 'l cor vi lasso« ist damit ein interessantes Beispiel dafür, wie in der zweifellos vor allem an formalen Strukturen der Gedichtvorlage orientierten Frottola Wege gefunden wurden, auch inhaltliche Aspekte in die Komposition einzubringen bzw. diese vielleicht sogar zum Anlass zu nehmen, die zumindest auf dem Papier statisch wirkenden Deklamationsmodelle aus der Improvisationspraxis weiterzuentwickeln.

Im elften und letzten Buch der Frottole, das Petrucci mit einigem Abstand zu den vorherigen Büchern im Jahr 1514 herausgebracht hat, verändert sich der Blick auf das Sonett noch einmal gravierend.³²² Charakteristisch für die Sonettkompositionen aus dieser Sammlung ist eine allgemein größere Aufmerksamkeit der Komponisten für ihre Textvorlagen, die sich in einer ganzen Reihe von Unterschieden gegenüber den früheren Petrucci-Drucken manifestiert.³²³ Unmittelbar ins Auge fällt dabei schon die Zahl der Sonettvertonungen im *Libro undecimo*, das mit 13 Sonetten die durchschnittliche Anzahl von zwei bis sechs in den Büchern zwei bis neun deutlich übertrifft. Die zweite Besonderheit betrifft die Textdichter: Während die Dichter der Sonette aus den früheren Büchern zumeist gänzlich unbekannt sind, stammen die Sonette aus dem elften Buch bis auf Antonio Tebaldeos »Non piú saette, Amor, non c'è piú hormai« durchweg von Francesco Petrarca, der in den früheren Büchern mit insgesamt nur zwei Sonetten vertreten war. Beide Beobachtungen sind ein Hinweis darauf, dass man offenbar im Gegensatz zu den früheren Drucken begann, stärkeren Wert auf eine qualitätsvolle Textvorlage zu legen – sowohl in Bezug auf die Gedichtform allgemein (Sonette standen stilistisch traditionell auf einer höheren Stufe als beispielsweise die in den Sammlungen häufig vorkommende Barzelletta) als auch auf den Textdichter, der im Falle von Petrarca zu dieser Zeit zum Vorbild für Sonettichtung par excellence wurde. Ein besonderer Fokus der Komponisten scheint dabei auf den eher düsteren Sonetten des zweiten Teils des *Canzoniere* »In morte di Madonna Laura« zu liegen.

Über die Sonettkomponisten selbst, Eustachius de Macionibus Romanus (Eustachio Romano), Eustachius de Monte Regali Gallus, Antonius Patavus (Antonio Stringari) sowie Ioannes Lulinus Venetus ist nicht viel bekannt. Die letzten beiden, die ihren Namen nach vermutlich aus Padua bzw. Venedig stammen, sind ausschließlich über ihre Veröffentlichungen in Petruccis Frottolebüchern bekannt.³²⁴ Über die beiden Eustachii, die 1514 wahrscheinlich gleichzeitig in Rom wirkten und dort eventuell auch Kontakt zu Pietro Bembo hatten, haben Howard Mayer Brown und Edward Lowinsky in ihrer Edition von Eustachio Romanos *Musica Duorum* alle bekannten Informationen zusammengetragen.³²⁵

³²² *Frottole libro undecimo. Ottaviano Petrucci. Fossombrone 1514*, hrsg. von Francesco Luisi, Padua 1997 (Octaviani Petrutii Forosempronienensis Froctolae 1).

³²³ Auf die Besonderheiten dieses Buches hat schon sehr früh Alfred Einstein hingewiesen: Alfred Einstein, »Das elfte Buch der Frottole«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927–1928), S. 613–624. Siehe dazu auch Howard M. Brown und Edward Lowinsky, *Eustachio Romano. Musica duorum. Rome, 1521*, Chicago 1975 (Monuments of Renaissance music 6), S. 14 f.

³²⁴ Siehe dazu die *New Grove*-Artikel von William F. Prizer, Art. »Stringari, Antonio«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 24, S. 584, und Art. »Lulinus Venetus, Johannes«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 15, S. 290 f.

³²⁵ Brown und Lowinsky, *Eustachio Romano* (1975), S. 9–12.

Von den früheren Sonettvertonungen unterscheiden sich die Stücke aus dem elften Buch auch in ihrer musikalischen Form. Bis auf zwei Ausnahmen verwenden alle Vertonungen zwei unterschiedliche musikalische Abschnitte für die Quartette und die Terzette, also ähnlich wie »Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso«. Dabei verzichteten die Komponisten jedoch ausnahmslos auf die Wiederholung des Binnenverses in den Quartetten und schrieben stattdessen vier verschiedene musikalische Zeilen für die Quartettverse.³²⁶ Dieses Schema wird dann von Vertonung zu Vertonung unterschiedlich um verschieden gestaltete Coda-Abschnitte ergänzt (|:abcd:| |:efg:| [+x]). Eine der beiden Ausnahmen von dieser Form bildet »Non più saette, Amor, non c'è più hormai«, das das um eine kurze Coda erweiterte einfachere Grundschema von »Va, posa l'archo e la pharetra, Amore« aus den früheren Büchern aufnimmt (|:abbc:| |:abc:| +d). Vielleicht nicht von ungefähr handelt es sich dabei um das einzige Sonett dieser Sammlung, das nicht von Francesco Petrarca stammt.

Die zweite Ausnahme ist Eustachio Romanos »Deh, porgi mano a l'afanato ingegno«, die einzige Sonettvertonung der Sammlung und vermutlich die erste überhaupt, die vollständig durchkomponiert ist, die also für jeden Sonettvers eine eigene musikalische Zeile bereitstellt. Schon aus diesen grundsätzlichen Beobachtungen über die musikalische Form lässt sich ein Umdenken der Komponisten herauslesen, das von minimalistischen, ausschließlich an der Gedichtform ausgerichteten und dabei der individuellen Ausgestaltung der Textvorlage zumindest in der Niederschrift keinerlei Beachtung schenkenden Deklamationsmodellen hin zu einem stärkeren Interesse am einzelnen Sonett führt, das sich auch in einer abwechslungsreicheren musikalischen Gestaltung niederschlägt.

In diese Richtung weisen auch zwei weitere interessante Beobachtungen in Petruccis elftem Frottoladruk. Petrarcas Sonett »O bella man, che mi destrugi el core«³²⁷ (RVF 199) teilt sich hier ganz in der Tradition der Deklamationsmodelle einen musikalischen Satz von Eustachius De Monte Regali Gallus mit einem weiteren Petrarca-Sonett »Non pur quell'una bella [ignuda] mano«, das direkt im Anschluss an die Noten abgedruckt ist. Die gemeinsame Verwendung der gleichen Musik hat hier jedoch einen inhaltlichen Grund. »O bella man, che mi destrugi 'l core« und »Non pur quell'una bella [ignuda] mano« folgen auch in Petrarcas *Canzoniere* direkt aufeinander und nehmen inhaltlich aufeinander Bezug, wie es schon aus den beiden jeweils ersten Quartetten der Sonette hervorgeht:

³²⁶ Formal entsprechen die Sonettvertonungen des elften Petrucci-Buches damit interessanterweise dem anonymen »Pace non truovo e non ho da far guerra« aus dem Chansonnier Pixérécourt, der ersten bekannten Vertonung eines Petrarca-Sonettes überhaupt. Vgl. oben, ab S. 75.

³²⁷ Bei Petrarca heißt der erste Vers »O bella man che me destringi 'l core«.

RVF 199, 1. Quartett

O bella man, che mi destringi 'l core,
e 'n poco spatio la mia vita chiudi;
man ov'ogni arte et tutti loro studi
poser Natura e 'l Ciel per farsi honore;

Oh schöne Hand, die du mir das Herz zusammenpresst,
die du in kurzer Zeit mein Leben beschließt;
Hand, in die jede Kunst und allen ihren Fleiß
Natur und Himmel gelegt haben, um sich selbst Ehre zu machen

RVF 200, 1. Quartett

Non pur quell'una bella [ignuda] mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido e van[n]o.³²⁸

Nicht nur jene eine schöne, nackte Hand,
die zu meinem großen Schaden sich wieder bekleidet,
sondern auch die andere und die beiden klugen und
behenden Arme
schicken sich an, mein ängstliches und eitles Herz zu drücken.

Das Bild der nackten Hand, die dem lyrischen Ich das Herz zusammenpresst, wird im zweiten Sonett erweitert um ein vollständiges Armpaar, das sich nun des erbarmungswürdigen Herzens annimmt. Die Ähnlichkeit der Wortfelder, die sich schon in den beiden Quartetten andeutet (»bella man« – »bella [ignuda] mano«; »destringi 'l core« – »stringere il cor«), setzt sich auch in den folgenden Strophen der Sonette fort (»perle«, V. 5 – »perle«, V. 10; »Amore«, V. 8 – »Amor«, V. 5; »umane cose«, V. 13 – »ingegno humano«, V. 8). Wenn der Komponist oder auch der Verleger in diesem Fall die Anweisung gibt, dass beide Sonette auf die gleiche Musik zu singen seien, so ist dies weniger ein Zeichen für eine Vernachlässigung der individuellen Gedichtsaussage als vielmehr eine bewusste Entscheidung, die beiden Gedichte als Einheit, als eine Art Doppelsonett zu betrachten und dementsprechend auch in einem musikalischen Zusammenhang aufzuführen.³²⁹

Auf eher ungewöhnliche Weise zeigt sich das neuerliche Interesse an der Textvorlage im Fall von »Candida rosa nata in dore spine«. Hierbei handelt es sich zwar nicht direkt um ein Sonett, sondern um zwei Gedichtstrophen aus jeweils zehn Elfsilbern, die jedoch aus zwei Sonetten Petrarca's kompiliert sind. Die beiden im *Canzoniere* ebenfalls direkt aneinander anschließenden Sonette »L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine« und »Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella« (RVF 246 und 247) wurden hier folgendermaßen zu einem gemeinsamen Gebilde zusammengefügt: [ABBA] ABBA CDC DCD + [AB]BA ABB[A] [C]DC DCD = ABBA CDC DCD EFFE EGH GHG.³³⁰

Auch in der detaillierten musikalischen Ausgestaltung der Kompositionen im elften Buch lässt sich eine stärker auf die individuelle Textvorlage ausgerichtete Herangehensweise der Komponisten festmachen. Beispielhaft in dieser Hinsicht, gerade auch im Vergleich zu der früheren anonymen Vertonung desselben Textes, ist Eustachio Romanos Version von »Pace non trovo, et non ò da far guerra«.³³¹ Wie schon in der früheren Vertonung reagiert

³²⁸ Bei Petrarca steht statt »van[n]o« »piano«.

³²⁹ Siehe dazu auch Brancacci, »Il sonetto nei libri di frottole« (1992), S. 446 f., und den Notentext in: *Frottole libro undecimo*, hrsg. von Luisi (1997), S. 141 f.

³³⁰ Ebd., S. 132–134.

³³¹ Ebd., S. 123 f.

der Komponist hier auf die besondere Vergestalt dieses Sonettes, indem er nicht ausschließlich die in anderen Stücken üblichen elftönigen Melodiezeilen schreibt, sondern passend zu den charakteristischen Antithesen in »Pace non trovo, et non ò da far guerra« immer wieder kürzere, durch Pausen voneinander getrennte musikalische Phrasen einfügt. Dabei nimmt er auch in Kauf, dass die einzelnen musikalischen Zeilen bei der Wiederholung vom Ausführenden deutlich stärker an den neuen Text angepasst werden mussten als bei einer weniger individuellen Vergestaltung. So lässt sich zum Beispiel auf die Melodiezeile zu Beginn des zweiten Teils, die entsprechend dem Vers »Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido« in fünf plus sieben Noten (die Synalöphe zwischen »occhi« und »et« wird nicht beachtet) gegliedert ist, der erste Vers des zweiten Terzetts »Pascomi di dolor, piangendo rido« nur dann sinnvoll absingen, wenn die ersten fünf Töne entsprechend der sechs Silben von »Pascomi di dolor« um einen sechsten erweitert werden. Die Parallelstelle in der anonymen Vertonung von »Pace non truovo e non ho da far guerra« birgt ähnliche Probleme für den Sänger, die jedoch nicht ganz so stark ins Gewicht fallen, weil gerade dieser Vers weit melismatischer gestaltet ist als in der Vertonung von Eustachio Romano.

Incipit	Komponist	Textdichter	Sammlung
Acciò che il Tempo e i Cieli empii et adversi	Bartolomeo Tromboncino		Pe. VII, f. 4r
A prender la mia donna ho fatto prova	Bartolomeo Tromboncino		Pe. VII, f. 6r
Se io te adimando la promessa mia	Bartolomeo Tromboncino		Pe. VII, f. 7v
Haria voluto, alhor che di lontano	Pietro da Lodi		Pe. VII, f. 51v–52r
Se per chieder mercé gratia s'impetra	Marchetto Cara		Pe. VIII, f. 10v–11r
Chi vi darà più luce, occhi mei lassi	Bartolomeo Tromboncino	Cornelio Castaldi da Feltre	Pe. VIII, f. 54r
O tempo, o ciel volubil, che fuggendo (RVF 355)	Paolo Scoto	Francesco Petrarca	Pe. IX, f. 8v
Fugì, se sai fugir, ché fugir tanto	Marchetto Cara	Cornelio Castaldi da Feltre	Pe. IX, f. 22r
Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso	Andrea Antico		Pe. IX, f. 48v–49r
Deh porgi mano a l'affannato ingegno (RVF 354)	Eustachio Romano	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 8v–10r
Pace non trovo, et non ò da far guerra (RVF 134)	Eustachio Romano	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 10v–11r

O bella man, che me destrugi el core (RVF 199)	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 18v–19
Non pur quell'una bella [ignuda] mano (RVF 200)	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 19
O gloriosa colonna, in cui s'apoggia (RVF 10)	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 19v–20r
Cercato ho sempre solitaria vita (RVF 259)	Eustachio Romano	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 23v–24r
Ohimè il bel viso, ohimè il soave sguardo (RVF 267)	Eustachio Romano	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 32v–33r
Discolorato hai, Morte, el più bel volto (RVF 283)	Antonio Stringari	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 36v–37r
Datemi pace, o duri mei pensieri (RVF 274)	Antonio Stringari	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 37v–38r
Valle che de' lamenti mei sei piena (RVF 301)	Antonio Stringari	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 38v–39
Non più saette, Amor, non c'è più hormai	Antonio Stringari	Antonio Tebaldeo	Pe. XI, f. 44
Ahi, bella libertà, come tu m'hai (RVF 97)	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 51v–52
»Occhi, piangete: acompagnate il core« (RVF 84)	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Pe. XI, f. 52v–53r

Tab. 5: Sonettvertonungen in den Büchern VII–XI der *Frottole* von Ottaviano Petrucci

Im Unterschied zu den meisten Vertonungen der früheren Petrucci-Bücher lassen sich im *Libro undecimo* auch vermehrt Fälle von vorsichtiger Wortausdeutung beobachten. Dass dies auch in strophischen Kompositionen, in denen die gleiche Musik für verschiedene Textabschnitte verwendet wird, durchaus sinnvoll geschehen konnte, zeigt zum Beispiel Antonio Stringaris Vertonung von »Datemi pace, o duri mei pensieri«. ³³² Stringari folgt dem neu etablierten Schema und hängt noch eine umfangreiche Coda an, auf die wohl der letzte Vers noch einmal wiederholt werden sollte. ³³³

Datemi pace, o duri miei pensieri:
non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte
mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,
senza trovarmi dentro altri guerrieri?

Gebt mir Frieden, oh meine harten Gedanken:
reicht es nicht, dass Amor, Schicksal und Tod
mich ringsum und an den Toren bekriegen,
ohne mich unter anderen Kriegeren zu finden?

³³² Eine moderne Edition findet sich in: *Frottole libro undecimo*, hrsg. von Luisi (1997), S. 186–188.

Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri,
disleal a me sol, che fere scorte
vai ricettando, et se' fatto consorte
de' miei nemici si pronti et leggieri.

In te i secreti suoi messaggi Amore,
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,
et Morte la memoria di quel colpo

che l'avanzo di me conven che rompa;
in te i vaghi pensier' s'arman d'errore:
perché d'ogni mio mal te solo incolpo.

Und du, mein Herz, noch bist du, wie du warst,
treulos zu mir allein, dass du wilde Begleitung
empfangen wirst, und du wurdest zum Gemahl
meiner so bereitwilligen und wankelmütigen Feinde.

In dir entfaltet Amor seine geheimen Botschaften,
das Schicksal alle seine Pracht,
und der Tod die Erinnerung an jenen Schlag,

der den Rest von mir zerstörte;
in dir rüsten sich die unbestimmten Gedanken mit Fehlern:
darum gebe ich dir allein Schuld an allem meinem Leid.

Das Sonett ist ein Vorwurf des lyrischen Ichs an die eigenen Gedanken und sein Herz, sich mit seinen Feinden »Amor«, »Fortuna« und »Morte« zu verbünden. Bereits im zweiten Vers werden die drei »Kriegstreiber« das erste Mal erwähnt; im ersten Terzett schließlich wird beschrieben, in welcher Form jeder einzelne von ihnen im Herzen sein Unwesen treibt. Musikalisch wird die erste Erwähnung des Todes im zweiten Vers auf zweierlei Weise hervorgehoben. Zum einen ist auf dem Wort »Morte« mit *a* der tiefste Ton der Cantusstimme erreicht, zum anderen wird die erste Silbe des Wortes durch ein bis zum *e'* aufsteigendes Melisma ausgeschmückt (M. 7 f.). Das gleiche Melisma findet sich im zweiten Abschnitt der Vertonung genau in dem Vers, wo das Wort »Morte« zum zweiten Mal erscheint. Wieder erreicht die Gesangsstimme hier ihr tiefstes Register, um dann – diesmal auf dem Wort »memoria« – den darüberliegenden Quintraum melismatisch zu durchschreiten (M. 25–27). Die beiden »Morte«-Stellen werden auf diese Weise musikalisch sinnfällig miteinander verknüpft, ohne dass die Wortausdeutung so extravagant wäre, dass sie bei der Wiederholung der beiden Abschnitte stören würde. Im zweiten Terzett fällt das Melisma passenderweise sogar mit dem Wort »mal« zusammen, ein Leid – hier ist wohl vor allem der Verlust Lauras gemeint –, für das der Tod in direkter Weise verantwortlich zu machen war.

Eine besondere Unmittelbarkeit erzeugt in Stringaris musikalischer Interpretation des Sonetts der syntaktisch eng gefasste Übergang vom ersten zum zweiten Terzett, wo vom »Schlag, / der den Rest von mir zerstörte« die Rede ist. Das Reimwort »colpo« fällt in der Singstimme zusammen mit einer Tenorklausel nach *a*, bevor der Sänger für das zweite Terzett und den darin folgenden Relativsatz den zweiten musikalischen Abschnitt noch einmal wiederholen muss. Dieser beginnt jedoch auf einem *e*-Klang in der Singstimme auf *g'*, eine kleine Septime höher als der Abschluss des ersten Terzetts – ein für die damaligen Verhältnisse praktisch unsingbares Intervall, das den »Schlag« mit aller Härte fühlbar macht.

Was sich hier bei Stringari schon im traditionellen Formmodell für Sonettvertonungen abzeichnet – der Wunsch der Komponisten, musikalisch sensibel auf die inhaltlichen und syntaktischen Besonderheiten der Textvorlage einzugehen –, führte vielleicht folgerichtig zu einem ersten Versuch, ein Sonett durchzukomponieren. Eustachio Romano verzichtete bei »Deh, porgi mano a l'afanato ingegno« erstmals vollständig auf den Einsatz musikalischer

Wiederholungsabschnitte für einzelne Teile des Sonetts und erfand für jeden Vers ein eigenes musikalisches Kleid.

Deh, porgi mano all'afanato ingegno,
Amor, et allo stile stanco et frale,
per dir de quella ch'è facta inmortale
et cittadina del celeste regno;

dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno
de le soe lode, ove per sé non sale,
se virtù, se beltà non ebe equale
il mon-<do>, che d'aver lei non fu degno.

Responde: - Quanto 'l ciel et io possiamo,
e i bon' consigli, e 'l conversar honesto,
tutto fu in lei, di che noi Morte ha privi.

Forma par non fu mai, dal dì c'Adamo
aperse gli ochi in prima; or basti questo:
piangendo il dico, et tu piangendo il scrivi.

Oh, reiche die Hand dem erschöpften Geist,
Amor, und dem müden und zerbrechlichen Griffel,
um zu sprechen von jener, die unsterblich
und Bürgerin des Himmelreiches geworden ist;

gib, Herr, dass mein Reden erreiche das Zeichen
ihres Lobes, wohin es durch sich selbst nicht gelangen kann,
wenn an Tugend und Schönheit nicht ihresgleichen hatte
die Welt, die nicht würdig war, sie zu besitzen.

Er antwortet: - Was der Himmel und ich können,
und die guten Ratschläge und das ehrenvolle Gespräch,
war alles in ihr, die uns der Tod geraubt hat.

Keine solche Gestalt gab es seit dem Tag, als Adam
zum ersten Mal die Augen öffnete; nun reicht dieses:
Weinend sage ich es, und weinend schreibst du es.

Bei der Vertonung dieses Sonetts, das die Unfähigkeit des Dichters, die hohe Gestalt der verstorbenen Laura in angemessenen Worten und Versen zu beschreiben, unter anderem durch eine ganze Reihe von Enjambements versinnbildlicht, konnte sich Eustachio Romano mit dieser Strategie vor allem in der Versbehandlung eine deutlich größere Flexibilität erhalten, als dies bei einer strophischen Vertonung möglich gewesen wäre.

Keine Auswirkungen hatte seine Entscheidung für das Durchkomponieren interessanterweise auf die individuelle rhythmische Ausgestaltung der Verse. Die Deklamation ist bei Eustachio zwar nicht mehr ausschließlich syllabisch in gleichbleibendem Rhythmus gehalten, aber gleichzeitig auch kaum an den individuellen Versrhythmus angepasst. Ein Großteil der Verse holpert beim Vortrag prosodisch gesehen sogar stärker als bei einem Versuch, mehrere Strophen auf ein einfach gestaltetes Deklamationsmodell abzusingen. Die schlammige Textunterlegung, wie sie bei fast allen Frottoladrukken allgegenwärtig ist, hilft hier nicht weiter, sondern führte in diesem Fall sogar zu zwei modernen Ausgaben, die sich bei der Textunterlegung nicht nur im Detail, sondern an zwei für die Analyse der Versstruktur zentralen Stellen sogar gravierend voneinander unterscheiden.³³⁴ Meine eigene Transkription geht von der Annahme aus, dass Eustachio sich trotz aller Freiheiten, die ihm das Durchkomponieren ließ, weitgehend an den Versgrenzen orientierte und jede musikalische Zeile in eine Kadenz auf dem Reimwort münden ließ.³³⁵

³³⁴ Brown und Lowinsky, *Eustachio Romano* (1975), S. 148–152, und *Frottole libro undecimo*, hrsg. von Luisi (1997), S. 119–122.

³³⁵ Die auf den folgenden Seiten abgedruckte Version ist damit gewissermaßen eine Kompilation der beiden genannten Ausgaben, die an den strittigen Stellen bei den Versen 5 und 6 Luisis editorischer Entscheidung, bei den Versen 11–14 jedoch Brown und Lowinsky folgt.

C

Deh, _____ por-gi ma-no al-l'af-fa - na-to in-ge-gno, A - mor, et al - lo sti - le stan - co et

A

T

B

8

fra - le, Per dir de quel-la ch'è fac-ta in-mor-ta-le Et ci - ta - di-na del ce-le-

A

T

B

16

ste re - gno; Dam - mi, si-gnor, che 'l mi-o dir giun - ga al se - gno De le soe lo - de, o -

A

T

B

24

ve per sé non sa - le, Se ver-tù, se bel - tà non e-be e-qua - le Il mon-do, che -

A

T

B

32

— d'a-ver lei non fu de - gno. Re - spon-de: Quan-to 'l ciel et i - o pos - sa - mo, E i bon' con-

40

si-gli, e 'l — con-ver-sar ho-ne - sto Tut - to — fu in lei di che noi mor - te à pri -

48

vi; For-ma par non fu mai dal di — c'A - da - mo A-per-se gli'oc-chi in pri - ma, or

56

ba - sti que - sto: Pian-gen-do i'l di - co et tu pian - gen-do il — scri - vi. —

Notenbeispiel 14: Eustachio Romano, »Deh, porgi mano a l'afanato ingegno«, aus: Ottaviano Petrucci, *Frottole libro undecimo* (1514), f. 8v–10

Bei der konkreten Ausgestaltung der Verschlüsse zeigte Eustachio jedoch bereits eine ungewöhnlich große Sensibilität für die syntaktische Struktur des Sonetts. In den Quartetten fasste Petrarca immer zwei Verse zu einer syntaktischen Einheit zusammen, wobei die Verse im ersten Quartett weniger stark miteinander verbunden sind als im zweiten, wo zwischen den Versen 5 und 6 bzw. 7 und 8 echte Enjambements vorliegen. Ein weiterer harter Zeilensprung erfolgt zwischen Vers 12 und 13, indem das Subjekt »Adamo« vom Rest des Nebensatzes getrennt wird. Eustachio arbeitete nun vor allem in der Singstimme mit unterschiedlichen Klauseln, um die verschiedenen syntaktischen Bedingungen musikalisch abzubilden. Die häufigste Form ist eine melismatisch ausgezierte Diskantklausel, die in den Grundton der Kadenz mündet. Mit Ausnahme des achten Verses verwendet er diese Klausel auf verschiedenen Grundtönen (d, a – d – g, a, d – g, d) bei allen Verschlüssen mit deutlichen Zäsuren oder zumindest ohne problematische Versübergänge (Vers 2, 4 – 6 – 9, 10, 11 – 13, 14). Die übrigen Verse (1, 3 – 5, 7, 8 – 12), die mit den nachfolgenden syntaktisch enger verbunden sind, enden in der Singstimme auf der Terz oder Quinte des Grundtons. Bei dem besonders harten Versübergang zwischen Vers 5 und 6 verzichtete Eustachio sogar auf eine komponierte Atempause nach dem Reimwort »segno« und hängte das Genitivattribut »de le soe lode« aus dem folgenden Vers direkt an. Überraschend an Eustachios Kadenzplan ist das Fehlen einer starken Zäsur nach den Quartetten, die in den übrigen Sonettvertonungen des elften Buchs durch den Wechsel in einen neuen musikalischen Abschnitt immer besonders betont wurde. Auch syntaktisch hätte hier nichts gegen einen vollwertigen Abschluss mit einer Diskantklausel in der Singstimme gesprochen.

Dennoch scheint Eustachios Fokus beim Durchkomponieren des Sonetts vor allem auf dem Nachzeichnen der syntaktischen Struktur gelegen zu haben. Er nutzte die gewonnene Unabhängigkeit von der strophischen Satzweise jedoch auch dazu, die inhaltliche Idee des Sonetts, vor allem das himmlische Wesen, als das Laura hier verherrlicht wird, kompositorisch zu fassen. Die Singstimme übersteigt etwa den Hexachordraum c^2 – a^2 nur an wenigen Stellen, in denen jeweils die himmlische Gestalt oder die außerirdischen Eigenschaften Lauras thematisiert werden. Die erste Überschreitung des Hexachordraums in Vers 4 fällt zusammen mit der Beschreibung Lauras als »cittadina del celeste regno« (Bürgerin des himmlischen Reichs); es folgen »virtù« (V. 7), »Quanto 'l ciel« (V. 9) usw., was für einen bewussten Einsatz des höheren Registers spricht.³³⁶

Was sich in den ersten Versuchen des Durchkomponierens bei Eustachio Romano bereits andeutet, wird im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts zu einem Grundmerkmal der Vertonungen von Sonetten genauso wie von anderen lyrischen Texten: Das Augenmerk der Komponisten wendet sich ab von der äußeren Form der Gedichtvorlage und hin zur inneren Gestalt des jeweiligen Textes, sowohl in syntaktischer wie auch in semantischer Hinsicht. Die musikalische Gattung, in der sich dieser Wandel vollzieht, ist jedoch nicht mehr die Frottole, sondern das Madrigal, das in den 1530er-Jahren eine neue Form italienischer Vokalmusik ausbildet.

³³⁶ Siehe dazu auch Brancacci, »Il sonetto nei libri di frottole« (1992), S. 466 f.

6.2 Das Sonett zwischen Strophigkeit und Prosa: Das frühe Madrigal als Experimentierfeld bei Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt

Gegenüber der Frottola brachte das Madrigal ein entscheidendes Unterscheidungsmerkmal mit, das vermutlich aus der französischen Chanson übernommen wurde: die genuine Mehrstimmigkeit.³³⁷ Für Sonettvertonungen bedeutete dies ein absolutes Novum. Während andere Formen der italienischen Lyrik wie Ballata oder Trecentomadrigal bereits im 14. Jahrhundert mehrstimmig gesungen wurden, ist für Sonette keine derartige Tradition nachweisbar. Alle frühen Beispiele für Sonettvertonungen innerhalb der Frottola ebenso wie aus dem 15. Jahrhundert sind mit Ausnahme von Dufays Motette »Apostolo glorioso«, die einen Sonderfall darstellt,³³⁸ eher solistisch zu Instrumentalbegleitung vorgetragen worden, da die Unterstimmen in den Handschriften und Drucken grundsätzlich nicht vollständig mit dem Sonetttext unterlegt sind. Man kann also davon ausgehen, dass Sonette im Rahmen des Madrigals erstmals von mehreren Singstimmen gleichzeitig gesungen wurden.

Für die Idee des Sonettvortrags hatte das wesentliche Konsequenzen: Da das Madrigal von Beginn an nicht dazu neigte, sich auf die parallele Deklamation des Textes in allen Stimmen zu beschränken, sondern insbesondere das Prinzip der Imitation einzelner Stimmen verfolgte, hörte man das für eine lyrische Form ohnehin recht lange Sonett nicht mehr nur einmal, sondern je nach Stimmenanzahl drei- bis sechsmal, immer leicht gegeneinander versetzt. Dazu kam, dass es im Verbund mit mehreren Sängern nicht mehr so einfach möglich war, den Rhythmus der Melodie spontan an die unterschiedlichen metrischen Erfordernisse der einzelnen Verse anzupassen. Die Art der Textdeklamation musste also zum einen durch den Komponisten sehr viel stärker vorgegeben werden, zum anderen hatte die mangelnde Flexibilität Auswirkungen auf die Möglichkeiten strophischer Vertonung, wie sie in allen früheren musikalischen Gattungen, vor allem der Frottola, noch die Regel war.

Die frühen Madrigalisten näherten sich dem Sonett zunächst auch eher vorsichtig an, was sich daran zeigt, dass bis etwa 1540 Sonette als Textvorlagen noch eine Ausnahme darstellen. Zu diesem Ergebnis kam Gaetano Cesari bereits 1908, als er in seiner Dissertation über *Die Entstehung des Madrigals* die verwendeten Textgattungen in dem ihm bekannten Werkkorpus des frühen Madrigals untersuchte.³³⁹ Deutlich häufiger als Sonette oder auch längere strophische Texte wie Canzonen oder Sestinen wurden die metrisch freieren und

³³⁷ Zu den Verbindungen von französischer Chanson und italienischem Madrigal siehe überblicksartig Nicole Schwindt, Kap. III A »Musikalische Lyrik in der Renaissance«, 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. 203 f.

³³⁸ Siehe dazu oben, ab S. 65.

³³⁹ Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Cremona 1908, S. 14. – Siehe dazu auch James Haar, »The Early Madrigal: A Re-Appraisal of Its Sources and Its Character«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, hrsg. von Iain Fenlon, Cambridge 1981, S. 172–175.

zudem kürzeren Gattungen wie das Madrigal, einzelne Canzonestrophen oder Ballate vertont. Ein entsprechendes Bild liefert auch eine Übersicht über die Sonettvertonungen von Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt.³⁴⁰

Incipit, Stimmen	Textdichter	Sammlung (RISM)	Bemerkungen
Quando amor i begli occhi a terr'inchina (RVF 167), 4	Francesco Petrarca	<i>Madrigali de Verdelot</i> [libro primo] (1533 ² , 1537 ⁹)	nur Quartette vertont, abb'c defg
Non po far mort' il dolce vis'amaro (RVF 358), 4	Francesco Petrarca	<i>Secundo libro de madrigali</i> (1534 ¹⁶ , 1536 ⁷), [ca. 1520, Fossombrone-Fragment]	nur Quartette vertont, abcd effg ab
Per mio servir senza timor con fede, 4		<i>Il terzo libro de madrigali</i> (1537 ¹¹)	Quartette auf die gleiche Musik
Italia, Italia ch'hai si longamente, 5		<i>De i madrigali di Verdelotto et de altri eccellentissimi auttori [...] libro secondo</i> (1538 ²¹)	Quartette auf die gleiche Musik
Ite caldi sospiri al freddo core (RVF 153), 5	Francesco Petrarca		nur 1. Quartett vertont, durchkomponiert
Passer mai solitario in alcun tetto (RVF 226), 4	Francesco Petrarca	<i>Di Verdelotto tutti li madrigali del primo, et secondo libro a quatro voci</i> (1540 ²⁰)	abcd a'bef f'(augmentiert)gh ija''
Quella che sospirand'ogn'hor desio, 4			Quartette auf die gleiche Musik
Trista Amarilli mia donqu'e pur vero, 4			durchkomponiert
Donne che di bellezza et honestade, 6	Ludovico Martelli	<i>La più divina, et più bella musica, che se udisse giamai delli presenti madrigali, a sei voci</i> (1541 ¹⁶ , 1546 ¹⁹ , 1561 ¹⁶) (nur 1541 ¹⁶ , 1546 ¹⁹) (nur 1546 ¹⁹ , 1561 ¹⁶)	2. Quartett nicht vertont, durchkomponiert
Quando nascesti Amore? Quando la terra, 6	Panfilo Sasso		durchkomponiert
Tu che potevi sol in quest'etade, 6			durchkomponiert
Tutt'il di piango; e poi la notte, quando (RVF 216), 6	Francesco Petrarca		nur Quartette vertont, abcd efa'b'

Tab. 6: Übersicht über die gedruckten Sonettvertonungen Philippe Verdelots (nach Drucklegung geordnet)

³⁴⁰ Zur Rolle von Sonettvertonungen in Madrigalschaffen Verdelots siehe Amati-Camperi, »Poetic Form in the Early Madrigal« (1998), S. 163–193; zu Arcadelt siehe Dieter Hermsdorf, *Die Madrigale Jacobus Arcadelts*, Saarbrücken 2002 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 10), S. 17–99, bes. S. 54–62.

Incipit, Stimmen	Textdichter	Sammlung (RISM)	Bemerkungen
Deh sarà mai, spiriti miei già lassì, 4		<i>Il secondo libro di madrigali</i> (1539)	durchkomponiert
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo (RVF 65), 4	Francesco Petrarca		nur Quartette vertont, durchkomponiert
Che cosa 'l mondo far potea natura, 4		<i>Il terzo libro de i madrigali</i> (1539 ²³)	durchkomponiert
Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace (RVF 164), 4	Francesco Petrarca		Quartette auf die gleiche Musik
Luce creat'in terra per dar luce, 4			durchkomponiert
Posando le mie membra in pover letto, 4			durchkomponiert
Qual paura ho, quando mi torn'a mente (RVF 249), 4	Francesco Petrarca		Quartette auf die gleiche Musik, auch Terzette basieren auf Wiederholungsmuster
Tengan dunque ver me l'usato stile (RVF 229), 4	Francesco Petrarca	<i>Il quarto libro di madrigali</i> (1539 ²⁴)	nur Terzette vertont, durchkomponiert
Dov'ito son, chi m'ha tolt'a me stesso, 4		<i>Madrigali a quattro voci di messer Claudio Veggio</i> (1540 ¹⁹)	abb'c defg, durchkomponierte Terzette
Solo e pensoso i più deserti campi (RVF 35), 4	Francesco Petrarca		zweiteilig durchkomponiert
Tutto'l di piango e poi la notte, quando (RVF 216), 4	Francesco Petrarca	<i>Il quarto libro di madrigali</i> (1545 ¹⁸)	abcd a'efd' mit Deklamationsänderung und Stimmumverteilung, durchkomponierte Terzette ohne Zäsur
Tra freddi monti e luoghi alpestr'e fieri, 4	Jacopo Sannazaro	<i>Il vero terzo libro di madrigali de diversi autori a note negre</i> (1549 ³¹)	eine Zeile nicht vertont, abab cdee fg hij; hier wörtliche Rede am Ende
Io vo piangend'i miei passati tempi (RVF 365), 4	Francesco Petrarca	<i>De diversi autori il quarto libro de madrigali a quatro voci a note bianche</i> (1554 ²⁸)	Quartette auf die gleiche Musik

Tab. 7: Übersicht über die gedruckten Sonettvertonungen Jacques Arcadelts (nach Drucklegung geordnet)

In ihren gedruckten Madrigalbüchern und verschiedenen Sammeldrucken sind insgesamt nur etwa 25 eigene Kompositionen auf Sonetttexte überliefert, eine Zahl, die in Anbetracht von etwa 150 bzw. 200 Madrigalen, die den beiden Komponisten jeweils einigermaßen sicher zugeschrieben werden können, kaum ins Gewicht fällt. Dennoch lohnt sich ein genauerer Blick auf die fraglichen Werke, und zwar sowohl, was die Auswahl und Behandlung der Sonette betrifft, als auch im Hinblick auf die kompositorische Gestaltung der Vertonungen, die in ihrer formalen Vielfalt eine Brücke von den stark an der Strophenstruktur des Sonetts orientierten Vertonungen im Frottolarepertoire hin zu den praktisch ohne Wiederholungsstrukturen auskommenden späteren Madrigalen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts schlagen.

Betrachtet man die in dieser Übersicht enthaltenen von Verdelot und Arcadelt vertonten Sonette, fallen vor allem zwei Dinge auf. Das erste ist der Name Francesco Petrarca: Zwölf Sonette, fünf bei Verdelot und sieben bei Arcadelt, und damit fast die Hälfte der Textvorlagen stammen von Petrarca, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vor allem in der italienischen Literatur eine bemerkenswerte Renaissance erlebte.³⁴¹ In Anbetracht des literarischen Petrarkismus, der sich zu dieser Zeit in Italien abspielte, fiel die Petrarca-Rezeption im frühen Madrigal insgesamt noch vergleichsweise gering aus. Einen Grund dafür vermutete James Haar wohl zurecht darin, dass die von Petrarca meistgepflegten lyrischen Gattungen, Canzonen, Sestinen und vor allem Sonette, von den frühen Madrigalisten als zu lang und sperrig empfunden wurden.³⁴² Obwohl Petrarca in seinem *Canzoniere* nur vier Gedichte in Madrigalform³⁴³ gegenüber 317 Sonetten veröffentlichte, waren es bezeichnenderweise genau jene, die im frühen Madrigal besonders häufig vertont wurden. Die Übersicht über die Sonettkompositionen Verdelots und Arcadelts zeigt daher wie bereits bei den Sonettvertonungen in der Frottola nicht nur, dass Petrarca als Dichter immer interessanter für die Komponisten zu werden begann, sondern auch, dass das Sonett als Textgrundlage für musikalische Vokalkompositionen im frühen 16. Jahrhundert offenbar in besonderer Weise mit dem Namen Petrarca verknüpft war. Was sich in Petruccis letztem Frottoladruck von 1514 bereits abgezeichnet hatte, setzte sich also nun auch in einer anderen – nach heutiger Forschungsmeinung von der Frottola weitgehend unabhängigen³⁴⁴ – vokalen Gattung, dem frühen Madrigal, fort.

Die zweite Beobachtung, die unmittelbar ins Auge fällt und vermutlich mit der Neigung der frühen Madrigalisten zusammenhängt, eher kürzere Texte musikalisch zu bearbeiten, ist die Tatsache, dass in acht von insgesamt 25 Sonettvertonungen (fünf bei Verdelot, drei bei Arcadelt) keine vollständigen Sonette vertont sind: In Verdelots »Ite caldi sospiri al freddo

³⁴¹ Siehe dazu oben, ab S. 30.

³⁴² Haar, »The Early Madrigal« (1981), S. 173.

³⁴³ Gemeint ist hier die Form des Trecentomadrigals.

³⁴⁴ Es herrscht mittlerweile ein allgemeiner Konsens darüber, dass das frühe italienische Madrigal nicht in erster Linie als Weiterentwicklung der Frottola, sondern als davon weitgehend unabhängige Schöpfung in Florenz und Rom tätiger Komponisten zu verstehen ist, die sich stärker an den Satztechniken der lateinischen Motette und der französischen Chanson als an vorhandener italienischsprachiger Vokalmusik orientierten. Siehe dazu grundlegend Iain Fenlon und James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, v. a. S. 3–14.

core« ist nur das erste Quartett, in seinen Madrigalen »Non po far mort' il dolce vis' amaro«, »Quando amor i begli occhi a terr' inchina«, »Tutt' il di piango e poi la notte, quando« sowie Arcadelts »Io mi rivolgo indietro a ciascun passo«, jeweils nach Sonetten Petrarcas, sind nur die ersten beiden Quartette in Musik gesetzt. Arcadelt vertont in »Tengan dunque ver me l'usato stile« sogar nur die beiden Terzette von Petrarca »Cantai, or piango, et non men di dolcezza« (RVF 229), während in Verdelots »Donne che di bellezze et honestade« das zweite Quartett und in Arcadelts »Tra freddi monti e luoghi alpestr' e fieri« eine Zeile fehlt. Dieser augenscheinlich recht freie Umgang mit den zumeist von Petrarca stammenden Sonetten erinnert in gewisser Weise an die Kompilation »Candida rosa nata in dore spine« aus den beiden Petrarca-Sonetten RVF 246 und 247 im elften Frottolabuch Petruccis.³⁴⁵ Bei dieser Neufassung von zwei Sonetten handelte es sich jedoch offensichtlich um eine rein literarische Spielerei, die nichts mit der musikalischen Umsetzung zu tun hatte und in der die üblichen formalen Modelle für Sonettvertonungen nicht angetastet wurden. Dies ist eine wichtige Beobachtung, die in eindrücklicher Weise den Blick auf einen grundsätzlichen ästhetischen Unterschied von Frottola und Madrigal freigibt. Begegnete man in der Frottola der größeren Textmenge von längeren, in den meisten Fällen auch strophisch angelegten, poetischen Gattungen, indem man sie in möglichst kleine Bestandteile zerlegte, um daran ökonomisch günstige, auf dem Prinzip häufiger Wiederholungen beruhende musikalische Formmodelle zu entwickeln, so war man im Madrigal eher dazu bereit, kürzend in die Textvorlage einzugreifen, als zu ausgiebige musikalische Wiederholungsmuster in der Vertonung in Kauf zu nehmen.³⁴⁶

Dieser kürzende Eingriff in längere poetische Formen erscheint im Falle des Sonetts, von dem z. B. nur das erste oder die ersten beiden Quartette oder sogar nur die Terzette vertont wurden, aus heutiger Sicht vielleicht noch gewagter als bei der Vertonung einzelner Canzonen- oder Sestinenstrophen. Denn die Begrenzung einer Vertonung auf einzelne Sonettabschnitte steht der gängigen Idee entgegen, dass gerade das Sonett in besonderer Weise einem inneren Spannungsbogen folge, bei dem die Terzette logisch und konsequent an die Quartette anschließen und die eigentliche Aussage des Gedichtes erst ermöglichen. Bedenken, in diesen Spannungsbogen einzugreifen, hatten Verdelot und Arcadelt offenbar nicht. Ihnen genügte es, eine in sich abgeschlossene und sinnvolle Textvorlage für ihre Vertonungen zu finden, unabhängig von ihrem originären Kontext. Die einzelnen Abschnitte eines Sonetts boten sich dafür offenbar in gleicher Weise an wie einzelne Canzonen-, Sestinen- oder Ottavarima-Strophen, die als konstituierender Bestandteil der großen Epen ohnehin kaum in ihrem ursprünglichen Kontext vertont werden konnten.³⁴⁷ Dass dieses Verfahren bei bestimmten Sonetten ohne inhaltlich-logische Probleme funktionieren konnte, zeigt ein

³⁴⁵ Vgl. oben, S. 121.

³⁴⁶ Die Technik, einzelne Abschnitte auf die gleiche oder zumindest ähnliche Musik zu wiederholen, war im frühen Madrigal nichtsdestotrotz ein gängiges Verfahren. Siehe dazu weiter unten.

³⁴⁷ Dies ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass das Sonett, vielleicht auch in der Folge der weit verbreiteten Deklamationsmodelle der *improvvisatori*, die im vorigen Kapitel bereits Gegenstand der Betrachtung waren, entsprechend der Canzone als strophisches Gebilde wahrgenommen wurde.

Blick auf Verdelots Vertonung der ersten beiden Quartette von Petrarcas Sonett »Non pò far Morte il dolce viso amaro« (RVF 358), die 1534 erstmals im *Primo libro* gedruckt wurde, aber wohl schon um 1520 im so genannten Fossombrone-Fragment überliefert ist und damit zu den frühesten Beispielen für die neue Gattung des Madrigals zählt.³⁴⁸

Non pò far Morte il dolce viso amaro, ma 'l dolce viso dolce pò far Morte. Che bisogn'a morir ben altre scorte? Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;	Nicht kann der Tod den süßen Blick bitter machen, aber der süße Blick kann den Tod süß machen. Was brauche ich andere Führung, um gut zu sterben? Jene führt mich, von der ich alles Gute lerne;
et Quei che del Suo sangue non fu avaro, che col pe' ruppe le tartaree porte, col Suo morir par che mi riconforte. Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.	und Jener, der mit Seinem Blut nicht geizig war, der mit den Füßen der Hölle Pforten zerbrach, mit seinem Sterben, durch das er mich tröstet. Komm also, Tod: Dein Kommen ist mir lieb.
Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai; et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto che madonna passò di questa vita.	Und zögere nicht, denn es ist längst Zeit; und wäre es nicht, so war es Zeit in jenem Augenblick, als meine Herrin verschied aus diesem Leben.
D'allor innanzi un dí non vissi mai: seco fui in via, et seco al fin son giunto, et mia giornata ò co' suoi pie' fornita.	Seitdem habe ich dagegen nicht einen Tag gesehen, mit ihr war ich unterwegs, und mit ihr bin ich am Ende verbunden, und mein Tag hat mit ihren Füßen geendet.

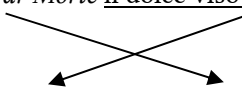
»Non pò far Morte il dolce viso amaro« ist – ganz ungewöhnlich für die üblichen Textvorlagen im Bereich des frühen Madrigals – ein sehr düsteres Sonett aus dem zweiten Teil von Petrarcas *Canzoniere*.³⁴⁹ Es sind die Worte des lebensmüden lyrischen Ichs, das nach dem Tod seiner Geliebten keinen anderen Wunsch mehr hegt, als derselben alsbald nachzufolgen. Führer auf dem Weg in den Tod sollen ihm dabei die Geliebte selbst (V. 4) und – hier wird bereits die geistliche Wendung in der Mariencanzone am Schluss der Gedichtsammlung angedeutet – Christus (V. 5–7) sein, der die Menschen durch sein eigenes Sterben vom Schrecken des Todes befreit habe. Die Aufforderung an den Tod, sein eigenes Leben zu beenden (»Dunque vien', Morte«, V. 8), wird in den Terzetten noch einmal mit Nachdruck (»Et non tardar«, V. 9) und dem Hinweis auf die bedrückende und sinnentleerte Zeit, die seit dem Tod der Geliebten vergangen ist, bekräftigt. Der Verweis auf diesen unglücklichen Lebensabschnitt in den Terzetten hat noch eine weitere Funktion. Er greift zurück auf Motive im Sonett »Ogni giorno mi par più di mill'anni«, das Petrarca »Non pò far Morte il dolce viso amaro« direkt vorangestellt hat und in dem das lyrische Ich gewissermaßen den nötigen Mut

³⁴⁸ Zum Fossombrone-Fragment, das diese Vertonung erstmals überliefert, siehe Fenlon und Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century* (1988), S. 201 f.

³⁴⁹ Schon Haar betonte die ungewöhnliche Wahl des Textes bei diesem frühen Madrigal, der im gesamten 16. Jahrhundert überhaupt nur ein weiteres Mal vertont wurde (von Girolamo Scotto), Haar, »The Early Madrigal« (1981), S. 188. Die Madrigaltexte unterscheiden sich auch hierin grundlegend von den Texten im elften Frottolabuch Petruccis.

für den endgültigen Entschluss, in den Tod zu gehen, sammelt. Die Entscheidung Verdelots, nur die ersten beiden Quartette von »Non pò far Morte il dolce viso amaro« zu vertonen, ist daher nicht nur ein Eingriff in die Einheit eines Sonetts, sondern auch noch in die Beziehung zweier zusammengehöriger Sonette innerhalb des *Canzoniere*. Und dennoch könnte der Ausschnitt für eine separate Vertonung kaum besser gewählt sein.³⁵⁰

Petrarcas Sonett beginnt mit einer zweizeiligen Sentenz, die die Machtlosigkeit des Todes im Angesicht eines schönen Blicks konstatiert und in ihrer antithetischen, pointierten Struktur an den Epigrammstil lateinischer Distichen erinnert. Kunstvoll verbildlicht wird die als Gegensatz formulierte Spruchweisheit durch den chiasmisch organisierten Versbau:

Non pò far Morte il dolce viso amaro,

 ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.

Dieser Zweizeiler steht wie ein Motto am Beginn des Sonetts, und wie, um den Wahrheitsgehalt dieses allgemein formulierten Satzes zu bestätigen, bezieht ihn das lyrische Ich im Verlauf der Sonettoktav explizit auf seine eigene Situation, das süße Antlitz seiner »madonna« und den herbeigesehnten eigenen Tod, dessen Kommen ihm »lieb« sei (»caro«, V. 8). Durch das Motto am Beginn und den überdies durch die bündelnde Konjunktion »dunque« eingeleiteten Aufruf an den Tod am Ende bilden die beiden Quartette eine in sich geschlossene Einheit, die die Terzette am Schluss eher ergänzen denn vervollständigen. Diese fast zyklisch zu nennende Gestaltung der Sonettoktav hebt Verdelot in seiner Vertonung durch einen kompositorischen Kunstgriff sogar noch stärker hervor, indem er den Zweizeiler des Anfangs, der in seiner streng parallel deklamierten Gestalt der Takte 5–11 das sentenzartige Moment der Worte noch unterstreicht, am Ende des Madrigals in identischer Weise noch einmal wiederholt.

Dieses Beispiel eines unvollständig vertonten Sonetts im frühen Madrigal zeigt zum einen, dass die Komponisten bei ihren Eingriffen in den Originaltext nicht unbedingt wahllos einzelne Abschnitte herauslösten, um das Madrigal in seiner Länge zu beschränken, sondern dabei durchaus gezielt sinnvolle Zusammenhänge abseits von der Gesamtstruktur des Sonetts aufspürten und kompositorisch einfallsreich umsetzten. Zum anderen zeigt sich daran aber auch, dass selbst einige Sonette Petrarca, denen im Allgemeinen der Ruf vorausgeht, sie seien in ihrem inneren Gefüge durchweg so perfekt durchkonstruiert, dass kein Abschnitt ohne den anderen funktionieren könne, sich für eine unvollständige Vertonung geradezu

³⁵⁰ Hier bin ich anderer Meinung als James Haar, der den Ausschnitt in sich sinnlos findet und gar den Eindruck hat, der Komponist habe möglicherweise den Text nicht verstanden (»And it is hard to avoid the judgement that the composer did not understand the text he set«); Haar, »The Early Madrigal« (1981), S. 189. Vgl. den Notentext in: Philippe Verdelot, *Madrigals for Four and Five Voices*, Bd. 2, hrsg. von Jessie Ann Owens, New York und London 1989 (Sixteenth-Century Madrigal 29), S. 84–87.

anboten. Bestätigt wird mit diesem Beispiel eher die Auffassung Walter Mönchs, der Oktave und Sextett von Sonetten jeweils als Gedicht für sich beschrieb.³⁵¹

Genau wie der bearbeitende Umgang mit den Textvorlagen selbst gleicht auch die Vertonungspraxis bei vollständigen Sonetten in diesem Repertoire einem Experimentierfeld. Es gab im polyphonen Madrigal zu dieser Zeit offenbar noch keine Musterlösung, wie man ein Sonett zu vertonen hatte. Stattdessen erprobte man verschiedene Strategien, die vom Wiederholen größerer strophischer Abschnitte über zahlreiche Mischformen, in denen einzelne Verse musikalisch aufeinander bezogen wurden, bis hin zum Durchkomponieren des gesamten Sonetttextes reichen.

Mindestens sechs, d. h. nahezu ein Viertel der insgesamt 25 Sonettvertonungen Verdelots und Arcadelts weisen eine formale Gliederung auf, die ihren Ursprung in den Sonettvertonungen der Frottola zu haben scheint. Sie folgen grundsätzlich der Idee, die beiden Quartette des Sonetts auf die gleiche Musik zu singen, die Terzette hingegen weitgehend durchzukomponieren. Dazu gehören Verdelots Madrigale »Italia, Italia ch'hai si longamente«, »Per mio servir senza timor con fede« und »Quella che sospirand'ogn'hor desio« sowie drei von Arcadelts Vertonungen von Sonetten Petrarca's, »Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace«, »Qual paura ho, quando mi torn'a mente« und »Io vo piangend'i miei passati tempi«. Bis auf eine Ausnahme (Verdelots »Quella che sospirand'ogn'hor desio«) orientieren sich die Kompositionen dabei alle an dem im elften von Petrucci herausgegebenen Frottoladruck vorherrschenden Schema, für jeden Quartettvers eine eigene musikalische Zeile anzubieten (|:abcd:|). Eine deutliche Distanzierung von der Frottolapraxis geschieht dann jedoch zumeist in den Terzetten, die im Gegensatz zur Frottola nicht wie die Quartette einem musikalischen Wiederholungsprinzip unterliegen, sondern als Sextett durchkomponiert werden.

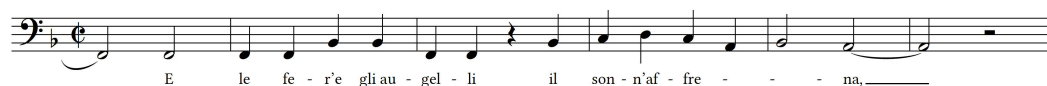
Eine Art Prototyp für diese musikalische Form stellt Arcadelts Madrigal nach Petrarca's berühmtem Sonett »Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace« dar.³⁵² Die beiden Quartette, die exakt die gleiche Musik aufweisen, bilden jeweils einen in sich abgeschlossenen Teil mit einer ausgeprägten Kadenz in die Grundtonart des Stückes und einer langen Schlussnote aus, während die Terzette mit neuer Musik vollständig durchkomponiert sind. Der Schwerpunkt in den Terzetten liegt dabei eindeutig auf dem Schlussvers, der mit teilweise wiederholten melodischen Abschnitten insgesamt dreimal vorgetragen wird. Obwohl beide Quartette auf einen identischen musikalischen Satz komponiert sind, ist die Musik im Gegensatz zu den Frottoladucken, wo die weiteren Gedichtstrophen ohne Noten separat abgedruckt sind, zweimal notiert. Die Textunterlegung, die im Falle des zweiten Quartetts in der Frottola dem Interpreten überlassen ist, bleibt damit in den Händen des Komponisten. Dieser Umstand hat vielleicht auch damit zu tun, dass im Madrigal nicht wie in der Frottola nur ein Sänger, sondern mehrere, in diesem Fall vier, beteiligt sind, die sich sonst gerade bei parallel

³⁵¹ Vgl. das entsprechende Zitat oben, S. 46.

³⁵² Siehe den Notentext in: *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 4: *Il Terzo Libro di Madrigali*, [Rom] 1968, S. 58–61.

deklamierten Passagen im Vorfeld über eine einheitliche Textverteilung hätten absprechen müssen.

Dennoch ergeben sich hier die gleichen Probleme bei der Textdeklamation, wie sie grundsätzlich bei der strophischen Vertonung von Sonetten oder Sonettabschnitten auftreten. Beispielhaft zeigt sich dies an der Bassstimme zu Vers 2 und 6, »E le fer'e gli augelli il sonn'affrena« bzw. »Sempre m'è innanzi per mia dolce pena«, die in ihrem Verlauf durch eine Pause unterbrochen ist:



Notenspiel 15: Jacques Arcadelt, »Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace«, Bass, T. 8–13

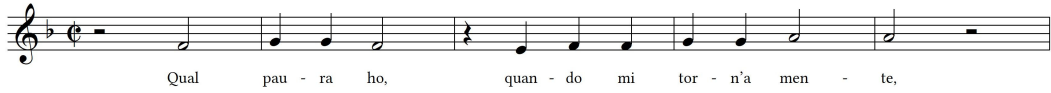


Notenspiel 16: Jacques Arcadelt, »Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace«, Bass, T. 31–36

Die Musik dieser beiden Zeilen orientiert sich deutlich am zweiten Vers des Sonetts, wo Arcadelt offenbar – ungeachtet der Synalöphe zum darauffolgenden Wort – eine Zäsur nach »augelli«, also nach der siebten Silbe liest und durch eine Pause in der Stimme unterstreicht. Die Zäsur in Vers 6 findet sich jedoch bereits nach der fünften Silbe (»innanzi«). Um den Vers dennoch einigermaßen sinnvoll auf die entsprechende Musik absingen zu können, unternimmt Arcadelt zwei Dinge: Zum einen ignoriert er die Synalöphe zwischen den Wörtern »è« und »innanzi« und produziert damit eine weitere Silbe; zum anderen nimmt er in Kauf, dass die musikalische Zäsur von der syntaktischen abweicht und sich nun zwischen die Präposition »per« und die darauf bezogenen Wörter »mia dolce pena« schiebt.

Solche vielleicht auch von ihm selbst als unglücklich wahrgenommenen Kompromisse umgeht Arcadelt z. B. in »Qual paura ho, quando mi torn'a mente«.³⁵³ Hier wiederholt er zwar ebenfalls die Musik des ersten Quartetts für das zweite, fügt jedoch kleinere Deklaminationsänderungen ein, die auf die wechselnden Zäsuren im Text z. B. durch die Auflösung einer Semibrevis in zwei Miniminen reagieren, wie die Cantusstimme zu Vers 1 und 5, »Qual paura ho, quando mi torn'a mente« bzw. »Io la riveggio starsi umilemente«, zeigt. Hier wandert die musikalische Zäsur gleichsam mit der syntaktischen von der vierten hinter die fünfte Silbe:

³⁵³ Siehe den Notentext in: *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hrsg. von Seay, Bd. 4 (1968), S. 90–92.



Notensbeispiel 17: Jacques Arcadelt, »Qual paura ho, quando mi torn'a mente«, Cantus, T. 1–5



Notensbeispiel 18: Jacques Arcadelt, »Qual paura ho, quando mi torn'a mente«, Cantus, T. 22–26

Die Idee der Variation gleicher musikalischer Formabschnitte hat Arcadelt im Fall von »Qual paura ho, quando mi torn'a mente« vielleicht sogar dazu bewogen, auch die Terzette auf dem Wiederholungsprinzip der Frottola aufzubauen. Die ersten Verse der beiden Terzette basieren dabei jeweils auf dem gleichen musikalischen Material, das wie schon in den Quartetten rhythmisch an die unterschiedlichen Vorgaben der Versdeklamation angepasst ist. Der letzte Vers der beiden Terzette bekommt dagegen jeweils eine eigenständige Vertonung.

Dabei dienen die vielen kleinen Änderungen bei der Wiederholung musikalischer Abschnitte durchaus nicht nur der Entschärfung von Deklamationsproblemen. In Verdelots »Quella che sospirand'ogn'hor desio« z. B. scheint insbesondere eine der Variationen in erster Linie semantisch bedingt zu sein.³⁵⁴ Bereits im ersten Vers dieses anonymen Sonetts erscheint mit dem Wort »sospirando« eines der nicht nur im 16. Jahrhundert vermutlich am häufigsten musikalisch nachgezeichneten Wörter überhaupt. Wie viele andere Komponisten lässt sich auch Verdelot die Gelegenheit nicht entgehen, seinen musikalischen Satz auf den textlichen Seufzer reagieren zu lassen. Er beginnt den Vers mit einem in allen Stimmen parallel deklamierten Satz, lässt jedoch auf das Wort »sospirando« den Cantus aus der gemeinsamen akkordischen Bewegung aussteigen und – nach einer Seufzerpause – in einer metrisch gegen die übrigen Stimmen verschobenen absteigenden Linie wieder eintreten. Am Beginn des zweiten Quartetts, das wie bei den angesprochenen Madrigalen Arcadelts deutlich gegenüber dem ersten abgesetzt ist, findet sich zwar ebenfalls die kleine Unterbrechung im Cantus nach der dritten Silbe; in der absteigenden Linie fügt er sich dann aber auf die Worte »liet'aspett'humil'e pio« (fröhlicher, demütiger und frommer Blick) in die metrische Bewegung der anderen Stimmen ein (vgl. die Notenbeispiele 19 und 20).

³⁵⁴ Siehe den Notentext in: Verdelot, *Madrigals*, Bd. 3, hrsg. von Owens (1989), S. 43–47.

C
Quel - - - la che so - spi - ran - d'o - gn'hor de - - - si - o,

A
Quel - - - la che so - spi - ran - d'o - gn'hor de - si - - - o,

T
Quel - - - la che so - spi - ran - d'o - gn'hor de - si - - - o,

B
Quel - - - la che so - spi - ran - d'o - gn'hor de - si - - - o,

Notenbeispiel 19: Philippe Verdelot, »Quella che sospirand'ogn'hor desio«, T. 1–4

C
So - - - lea con lie - t'a - spet - t'hu - mi - l'e pi - o,

A
So - - - lea con lie - t'a - spet - t'hu - mi - l'e pi - - - o,

T
So - - - lea con lie - t'a - spet - t'hu - mi - l'e pi - - - o,

B
So - - - lea con lie - t'a - spet - t'hu - mi - l'e pi - - - o,

Notenbeispiel 20: Philippe Verdelot, »Quella che sospirand'ogn'hor desio«, T. 17–20

Das Madrigal »Quella che sospirand'ogn'hor desio« ist noch aus einem anderen Grund erwähnenswert. Verdelot greift hier nämlich nicht auf das in Petruccis *Libro undecimo di Frottole* eingeführte neuere Schema für die Behandlung der Quartette, sondern auf das in den früheren Büchern gepflegte ältere Modell zurück, in dem die Binnenverse auf dieselbe Melodiezeile gesungen werden (:|:abc:|). Auch der dritte Vers stellt bei ihm jedoch eine leichte Variation des zweiten Verses dar.

In einem anderen Fall, Arcadelts »Io vo piangend'i miei passati tempi«, tragen die kleinen Unterschiede im musikalischen Satz der beiden Quartette dazu bei, die einzelnen Formteile stärker miteinander zu verbinden.³⁵⁵ Im Gegensatz zu den beiden übrigen Sonettvertonungen Arcadelts und auch Verdelots, die auf dem Wiederholungsprinzip beruhen, sind hier die Quartette nicht in sich abgeschlossen und durch eine lange Schlussnote von den folgenden Formteilen abgesetzt. Stattdessen überlappen sich die Verse in den einzelnen Stimmen ganz sanft in den Übergängen von einer Strophe zur nächsten. Dies erreicht Arcadelt

³⁵⁵ Siehe den Notentext in: *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 7: Madrigali Miscellanei, [Rom] 1969, S. 150–153.

vor allem durch zwei Dinge: die besondere Gestaltung der Kadenz am Schluss der Quartette und die Hinzufügung von zwei neuen musikalischen Zeilen zu Beginn des zweiten Quartetts. Das Madrigal beginnt, passend zum ersten Sonettvers, in dem von einem weinend umherziehenden lyrischen Ich (»Io vo piangendo«) die Rede ist, mit der Imitation eines in gleichmäßigen Notenwerten dahinschreitenden, vom Bass zum Cantus aufsteigenden Soggettos (vgl. das Notenbeispiel 21).

Um bei der Wiederholung des Satzes für das zweite Quartett nun durch den einsamen Beginn des Basses keinen Bruch im vollstimmigen Satz zu produzieren, ergänzt Arcadelt direkt nach der Schlusskadenz am Anfang des zweiten Quartetts (»Tu che ved'i miei mal'indegn'ed empi«) zwei Stimmen in Cantus und Alt, die dem Bass zuvorkommen und damit die eigentliche Wiederholung einleiten. Gleichzeitig schreibt Arcadelt am Schluss des ersten Quartetts eine unvollständige Kadenz, indem er zwar Cantus und Tenor mit ihren typischen Klauseln gemeinsam auf einem *a* bzw. *a'* schließen, den Alt jedoch bereits vorher und den Bass einen Schlag später aussetzen lässt. Zudem korrumpiert der Bass mit seinem ungewöhnlichen Schritt zum *f* die Kadenzbildung von Cantus und Tenor (Notenbeispiel 22).

Am Übergang zu den Terzetten ist die Zäsurwirkung der Kadenz etwas stärker, wenn auch nicht so deutlich, dass man von einer deutlichen Unterteilung des Madrigals in die Quartette auf der einen und die Terzette auf der anderen Seite sprechen könnte, wie wir sie aus den übrigen Sonettvertonungen dieser Gruppe kennen.

Während der Verzicht auf klare Zäsuren vor allem zwischen Quartetten und Terzetten bei den auf Wiederholungsmustern beruhenden Sonettvertonungen Verdelots und Arcadelts eine Ausnahme darstellt, ist er bei den meisten durchkomponierten Sonettvertonungen der beiden Komponisten der Regelfall. Fast die Hälfte der vollständigen wie unvollständigen Sonettvertonungen, fünf bei Verdelot und sieben bei Arcadelt, sind durchkomponiert. Dazu gehören Verdelots »Ite caldi sospiri al freddo core«, »Quando nascesti amore? Quando la terra«, »Trista Amarilli mia donqu'e pur vero«, »Tu che potevi sol in quest'etade« sowie möglicherweise »Donne che di bellezze et honestade«, wenn nicht in diesem Fall das nicht vertonte zweite Quartett ähnlich wie bei einigen anderen Sonettvertonungen der beiden Komponisten stillschweigend auf die Musik der ersten Strophe gesungen werden sollte. Außerdem zählen dazu Arcadelts Madrigale »Io mi rivolgo indietro a ciascun passo«, »Deh sarà mai, spiriti miei già lassi«, »Che cosa'l mondo far potea natura«, »Posando le mie membra in pover letto«, »Luce creat'in terra per dar luce«, »Tengan dunque ver me l'usato stile« und »Solo e pensoso i più deserti campi«. Nur eine einzige durchkomponierte Sonettvertonung aus dieser Liste, Arcadelts »Solo e pensoso i più deserti campi«, sieht eine deutliche Zäsur zwischen Quartetten und Terzetten vor. Alle anderen vermeiden eine größere musikalische Unterbrechung an dieser Stelle und verschleiern stattdessen, ähnlich wie wir es schon bei Arcadelts »Io vo piangend'i miei passati tempi« gesehen haben, den Übergang von den Quartetten zu den Terzetten.

C
Io vo pian - gen - d'i miei pas - sa - ti tem - pi, I

A
Io vo pian - gen - d'i miei pas - sa - ti ——— tem - pi, I

T
Io vo pian - gen - d'i miei pas - sa - ti tem - pi, I quai po - s'in a - mar co -

B
Io vo pian - gen - d'i miei pas - sa - - - ti tem - pi, I quai po - s'in a - mar co -

Notenbeispiel 21: Jacques Arcadelt, »Io vo piangend'i miei passati tempi«, Beginn, T. 1–6

me — non bas - si e - sem - pi, Tu che ve - d'i miei ma - l'in - de - gni,

me non bas - si e - sem - pi, Tu che ve - d'i miei ma - - - li, Tu

me non bas - si e - sem - pi, Tu che ve - d'i miei ma - l'in -

me non bas - si e - sem - pi, Tu che ve - d'i miei ma - l'in - de -

Tu che ve - d'i miei ma - l'in - de - gn'ed em - pi, Re del ciel in - vi - si - bil,

che ve - d'i miei ma - l'in - de - gn'ed ——— em - pi, Re del ciel in - vi - si - bil,

de - gn'ed em - pi, Re del ciel in - vi - si - bil im - mor - ta - le, im

- gn'ed em - pi, Re del ciel in - vi - si - bil im - mor - ta - le,

Notenbeispiel 22: Jacques Arcadelt, »Io vo piangend'i miei passati tempi«, Übergang vom ersten zum zweiten Quartett, T. 15–24

Schon der Länge der Stücke wegen verzichteten die Komponisten jedoch nicht grundsätzlich auf größere Zäsuren in Form von gemeinsamen Pausen in allen Stimmen. Arcadelt unterbricht den Satz aus einander überlappenden musikalischen Versen z. B. in »Deh sarà mai, spiriti miei già lassi« und »Che cosa 'l mondo far potea natura« nach dem ersten statt dem zweiten Quartett. Besonders aufschlussreich ist in diesem Kontext jedoch seine Vertonung von »Posando le mie membra in pover letto«, wo die Zäsur am Ende des fünften Verses, also mitten im zweiten Quartett zu finden ist.³⁵⁶

Posando le mie membra in pover letto,
Dal sonn'oppresso, stanco, affaticato
Dal soperchio desio, del cieco'alat[o]
Avanti m'apparest'in dolc'effetto,

Als ich meine Glieder auf dem armseligen Bett ausstreckte,
vom Schlaf übermannt, müde, erschöpft
vom übermäßigen Wunsch des geflügelten Blinden,
erschienst du vor mir in süßer Weise,

Donandomi piacer, gioia e diletto.
Dolcemente tenendoti abbracciato,
Ma subito dal sonno abbandonato,
Restai gabbato in tal fallac'effetto.

indem du mir Gefallen, Freude und Lust schenktest.
In süßer Weise dich im Arm haltend,
aber plötzlich vom Schlaf verlassen,
blieb ich betrogen in solch täuschendem Effekt.

Pensa, signora, se 'l cor ebbe gran doglia
Non esser vero 'l sonn'imaginato,
Vivend'in petto mio si fatta voglia,

Denke daran, Herrin, wenn das Herz großen Schmerz hat,
dass der eingebildete Traum nicht wahr ist,
der in meiner Brust lebend seinen Willen durchsetzt,

Ma poi ch'amor tal sonn'ha dimostrato,
Prego contenti ch'io tal frutto coglia,
Che 'l falso sonno sia verificato.

aber dann, wenn Amor so seinen Traum gezeigt hat,
gib dich bitte damit zufrieden, dass ich die Frucht ernte,
dass der falsche Traum wahr wird.

Der erste Satz von »Posando le mie membra in pover letto« endet nicht wie sonst häufig mit dem vierten Vers, also dem Schluss des ersten Quartetts, sondern reicht über die erste Strophe hinaus bis zum Ende des fünften Verses. Bei einer strophischen Bearbeitung der Quartette hätte der Vortrag am Ende des ersten Quartetts mitten im Satz unterbrochen werden müssen. Ohne diese Beschränkung konnte Arcadelt hingegen die syntaktischen Zusammenhänge des Sonetts für seine Vertonung höher bewerten als die durch die Stropheneinteilung vorgegebenen formalen Grenzen. Die musikalische Zäsur erfolgte daher erst nach dem fünften Vers, an einer Stelle, die innerhalb der Sonettform höchstens eine untergeordnete Rolle einnimmt.

Das Beispiel zeigt einen grundsätzlichen Wandel in der Formwahrnehmung des Sonetts, die der Idee des Durchkomponierens zugrunde liegt. Bei den durchkomponierten Vertonungen wird das Sonett formal nicht mehr als vier- bzw. dreiteiliges Gebilde (4 + 4 + 3 + 3 bzw. 4 + 4 + 6 Verse) mit fester Zäsur zwischen Quartetten und Terzetten, sondern als einstrophi- ges Gedicht aus 14 Zeilen wahrgenommen, die weitgehend gleichberechtigt aneinander- gereiht werden. Dazu kommt ein streng syntaktischer Zugang zur Textvorlage, der durch den Verzicht auf musikalische Wiederholungsmuster nun auch kompositorisch viel leichter

³⁵⁶ Siehe den Notentext in: *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hrsg. von Seay, Bd. 4 (1968), S. 31–34.

umzusetzen war. Das Primat der Syntax gegenüber der Metrik zeigt sich unmittelbar an solchen Stellen, in denen die syntaktische Struktur des Sonetttextes nicht mit seiner metrischen Struktur übereinstimmt, wie es etwa bei Enjambements der Fall ist. Ein besonders augenfälliges Beispiel dafür sind Verdelots sechsstimmige Sonettvertonungen, die einen über weite Strecken vertikalen Satz aufweisen und Versgrenzen in der Regel durch deutliche Kadenz markieren.³⁵⁷ In den Quartetten von »Tu che potevi sol in quest'etade« etwa finden sich – interessanterweise jeweils am Übergang vom vorletzten zum letzten Vers – zwei Enjambements, die das Adjektiv von seinem Bezugswort trennen (»le superbe / Fronde«, V. 3–4 bzw. »le mie acerbe / Piaghe«, V. 7–8).

Tu che potevi sol in quest'etade,
Le più candide rose e più fresch'herbe
Coglier per queste rive, et le superbe
Frond'inchinar col preggio d'onestade.

Du, die du allein in diesem Alter
die weißesten Rosen und frischesten Gräser
an diesen Ufern pflücken und das erhabene
Laub sich verneigen lassen konntest in Hochschätzung
deiner Ehrenhaftigkeit,

Anima bella sopr'ogni beltade,
Mira del ciel il sasso che riserbe
La sparsa spoglia tua et le mie acerbe
Piaghe che fan'a me di me pietade.

Seele, schöner als jede Schönheit,
sieh vom Himmel den Stein, der bewahrt
deine verstreuten Überreste, und meine bitteren
Wunden, die mir mit mir selbst Mitleid machen.

In seiner Vertonung orientiert sich Verdelot zunächst an der Verseinheit.³⁵⁸ Der erste Vers, der gleich zu Beginn auf zwei Stimmgruppen aufgeteilt und nacheinander vorgetragen wird, endet nach einer Kadenz in Takt 12 mit einer kurzen Pause in allen Stimmen. Die zuvor in einem polyphon aufgefächerten Satz mit zwei unterschiedlichen Soggetti aufgeteilten Stimmen vereinigen sich für den zweiten Vers zu einer parallel deklamierten Passage, die erst mitten im dritten Vers auf dem Wort »rive« durch eine deutliche Kadenz nach g abgeschlossen wird. Verdelot verlässt an dieser Stelle die Verseinheit, indem er mit der Kadenz nicht das Reimwort »superbe« und damit den Abschluss des dritten Verses, sondern das Ende des zweiten syntaktischen Abschnitts (»per queste rive«) markiert, bevor er die letzten eineinhalb Verse des ersten Quartetts nun wieder in ausgedünntem, imitatorischem Satz in eine Kadenz münden lässt. Am entscheidenden Übergang in Takt 19 stellt nur der Alt eine schwache Verbindung zum zweiten Teil des dritten Verses (»et le superbe«) her, indem er seine Schlusssilbe verzögert und damit zeitgleich mit dem Einsatz des neuen Soggettos im Quintus vorbringt.

³⁵⁷ Zu Verdelots sechsstimmigen Madrigalen siehe Alexandra Amati-Camperi, *An Italian Genre in the Hands of a Frenchman. Philippe Verdelot as a Madrigalist. With Special Emphasis on the Six-voice Pieces*, Diss. Harvard University 1994.

³⁵⁸ Das Notenbeispiel auf den folgenden Seiten orientiert sich an der Ausgabe von Amati-Camperi, *Verdelot as a Madrigalist* (1994), S. 526–532.

C
Tu che po - te - vi sol in que - st'e - ta -

V
Tu che po - te - vi sol in que - st'e - ta -

A

T
Tu che po - te - vi sol in que - st'e - ta -

VI

B

7
de, Le più can -

de, Le più

8 In que - st'e - ta - de, Le più

8 de, in que - st'e - ta - de, Le più

8 Tu che po - te - vi sol in que - ste e - ta - de, Le più

Tu che po - te - vi sol in que - st'e - ta - de, Le più

14

di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve, et le su -
 can - di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve, et le su - per - be Fron -
 can - di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve,
 can - di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve,
 can - di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve, et le su - per - be
 can - di - de ro - se e più fre - sch'her - be Co - glier per que - ste ri - ve,

21

per - be Fron - d'in - chi - nar col preg - gio d'o - ne - sta - de,
 - d'in - chi - nar col preg - gio d'o - ne - sta - de,
 A - ni - ma bel - la
 A - ni - ma bel - la
 Fron - d'in - chi - nar col preg - gio d'o - ne - sta - de, A - ni - ma bel - la
 A - ni - ma bel - la so - pr'o -

27

Mi - ra del ciel il sas - so che ri - ser -
so - pr'o - gni bel - ta - de, Mi - ra del ciel il sas - so
so - pr'o - gni bel - ta - de, Mi - ra del ciel il sas - so che ri -
so - pr'o - gni bel - ta - de,
gni bel - ta - de, La

33

be La spar - sa spo - glia tu - a et le mie - e pia - ghe a -
La spar - sa spo - glia tu - a
che ri - ser - be et le mie pia -
ser - be et le mie pia - ghe a -
La spar - sa spo - glia tu - a
spar - sa spo - glia tu - a

39

cer - be che fa - n'a me di me pie - ta - de.
Et ve

ghe a - cer - be che fa - n'a me di me pie - ta - de.

cer - be che fa - n'a me di me pie - ta - de.
Et ve - drai

Notenbeispiel 23: Philippe Verdelot, »Tu che potevi sol in quest'etade«, T. 1–44

Diese kompositorische Entscheidung hat für den Hörer eine drastische Konsequenz. Das größte Problem beim Durchkomponieren von Sonetten und beim Verzicht auf musikalische Wiederholungsabschnitte, die den Formteilen der Gedichtvorlage entsprechen, ist der Verlust der metrischen Orientierung. Die einzige Möglichkeit, die Sonettform in einem häufig auch noch polyphon ineinander verschachtelten musikalischen Satz, wiederzuerkennen, liegt in ihrem speziellen Reimschema. Werden die Reimwörter am Schluss der Verse etwa durch Kadenz, vielleicht sogar verbunden mit leichten Zäsuren, markiert, so bieten sich dem Hörer wichtige Orientierungspunkte. Wird die Verseinheit zugunsten syntaktischer Zusammenhänge verlassen, werden die Reimwörter leicht überhört wie hier im ersten Quartett von Verdelots »Tu che potevi sol in quest'etade«. An der zweiten problematischen Stelle des Sonetts (V. 7–8) möchte Verdelot dieses Problem offenbar vermeiden und greift dafür sogar in den Text ein. Die beiden Verse »La sparsa spoglia tua et le mie acerbe« und »Piaghe che fan'a me di me pietade« teilt er syntaktisch sinnfällig in drei Abschnitte auf, die musikalisch jeweils in eine Kadenz münden: »La sparsa spoglia tua« – »et le mie acerbe piaghe« – »che fan'a me di me pietade«. Das Wort »piaghe« wandert also vom achten in den siebten Vers. Um das Reimwort »acerbe« dennoch hervorzuheben, vertauscht Verdelot in der Vertonung Adjektiv und Bezugswort und macht aus dem zweiten Abschnitt »et le mie piaghe acerbe« – der verzweifelte Versuch, sowohl der syntaktischen Logik als auch dem Bedürfnis nach metrischer Orientierung gerecht zu werden.

Der Gefahr, insbesondere bei weniger bekannten Texten die Orientierung zu verlieren, scheinen im Übrigen nicht nur die Zuhörer, sondern auch die Sänger selbst ausgesetzt gewesen zu sein. Denn aus vielen Notendruckungen ging die zugrundeliegende metrische Gestalt der

vertonten Texte nicht unmittelbar hervor, wie es etwa der folgende Auszug aus dem CantusstimmBuch von Verdelots sechsstimmigen Madrigalen zeigt, die Antonio Gardano 1546 in zweiter Auflage herausgab.

Abb. 3: Philippe Verdelot, »Tu che potevi sol in quest'etade«, in: *Madrigali di Verdelot et de altri autori a sei voci*, Venedig: Antonio Gardano, RISM 1546¹⁹, Cantus-Stimmbuch, S. 8, D-Mbs, 4 Mus.pr. 52#Beibd.2

Ein geübter Sänger erkennt die Sonettform hier vielleicht an der typischen Abfolge der Reimwörter im ersten Quartett »etade«, »herbe«, »superbe« und »onestade« (ABBA). Dass zu Beginn der zweiten Notenzeile jedoch die Tenorklausel bereits mit dem Ende eines potenziellen Siebensilbers auf dem Wort »rive« zusammenfällt und das eigentliche Reimwort »superbe« mitten im nächsten Soggetto versteckt ist, erleichtert diese Erkenntnis sicher nicht. Dadurch, dass der Cantus im Anschluss auch nicht am Vortrag des fünften Verses beteiligt wird, fehlt das entsprechende Reimwort in den Noten, was unter Umständen für weitere Verwirrung sorgt.

Um das Jahr 1550 herum scheint sich der Verleger Gardano dieses Problems bewusst geworden zu sein, da ab dieser Zeit in seinen Notendrucke die Versanfänge sehr konsequent mit Majuskeln gekennzeichnet werden, wie es bei seinem Konkurrenten Girolamo Scotto schon seit den 1530er-Jahren, etwa in den frühen Drucken von Verdelots vier- bis fünfstimmigen Madrigalen, üblich war. Eines der frühesten Beispiele für die Übernahme dieser Praxis ist Cipriano de Rores zuerst 1544 erschienenenes *Primo libro de madrigali cromatici* für fünf

Stimmen, das Gardano 1552 »con ogni diligentia« nachdruckte (Abb. 4). Noch Rores drittes fünfstimmiges Madrigalbuch von 1548 war ohne Majuskelauszeichnung der Versanfänge gedruckt worden, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch in Gardanos Verlag zum Standard werden sollte.³⁵⁹

Abb. 4: Cipriano de Rore, »Hor ch'el ciel et la terra e 'l vento tace«, in: *Di Cipriano Rore il primo libro de madrigali cromatici a cinque voci*, Venedig: Antonio Gardane, ²1552, Cantus-Stimmbuch, S. 3, D-Mbs, 4 Mus.pr. 52#Beibd.3

³⁵⁹ Insbesondere bei Rores spätem Madrigal »O sonno, o della queta, umida, ombrosa« sollte sich diese Praxis als sehr hilfreich erweisen, siehe dazu unten, ab S. 177.

6.3 Durchkomponierte Zweiteiligkeit bei Sonettvertonungen in gehobenem Stil: Adrian Willaerts *Musica nova*-Madrigale

Aus dem untersuchten Repertoire im Bereich des frühen Madrigals lässt sich noch keine Präferenz für eine der erprobten Kompositionsstrategien für Sonette herauslesen. Strophische Ansätze, die mit der Wiederholung einzelner Abschnitte arbeiten, stehen gleichberechtigt neben dem Durchkomponieren des gesamten Texts. Zu beobachten ist jedoch ein wachsendes Interesse von Komponisten wie Verdelot und Arcadelt an der individuellen Ausgestaltung der Textvorlage, die mit einem gesteigerten Bewusstsein für die subtilen Unterschiede verschiedener Sonette nicht nur im inhaltlichen, sondern insbesondere auch im syntaktischen Aufbau verbunden ist.

Trotz der vielfältigen formalen Ansätze, die im frühen Madrigal für die Vertonung von Sonetten entwickelt wurden, bildete sich um die Jahrhundertmitte eine Standardform heraus, die für die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und den Beginn des 17. Jahrhunderts insbesondere bei der Komposition stilistisch gehobener Sonette etwa von Petrarca allgegenwärtig werden sollte. Verbunden war diese Standardisierung mit anderen grundlegenden Tendenzen im mehrstimmigen Madrigal, die sich vor allem im Verhältnis von Text und Musik manifestierten. Zentrum dieser Entwicklungen war, wie Martha Feldman in einer umfangreichen Studie nachweisen konnte, Venedig, ihr maßgeblicher Gestalter Adrian Willaert, der als Markuskapellmeister über seinen Schülerkreis eine große Wirkmacht entfalten konnte.³⁶⁰ Als Schlüsselwerk in der Entwicklung des Madrigals gilt insbesondere der zweite Teil von Willaerts *Musica nova*, eine Sammlung von vier- bis siebenstimmigen Madrigalen, die zu einer großen Zahl schon vor ihrer Veröffentlichung 1559 weithin bekannt waren.³⁶¹ Auch für die Geschichte der Sonettvertonungen ist die Bedeutung der *Musica nova*-Madrigale nicht hoch genug einzuschätzen, da sie zum einen ausschließlich Sonette als Textvorlagen verwenden, die bis auf eine Ausnahme alle Francesco Petrarcas *Canzoniere* entstammen, und da sie zum anderen eine zweiteilige formale Struktur aufweisen, die für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wegweisend werden sollte.

6.3.1 Literarische Voraussetzungen

Die Sonette der *Musica nova*-Madrigale stehen exemplarisch für eine wachsende Popularität des Sonetts als poetische Grundlage für das mehrstimmige Madrigal in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sonette als Textvorlage dominierten fast alle in dieser Zeit veröffentlichten Madrigalbücher und wurden so häufig vertont, dass sich eine genaue Zahl heute kaum mehr

³⁶⁰ Feldman, *City Culture* (1995).

³⁶¹ Diese ursprünglich von Armen Carapetyan aufgestellte These konnte Helga Meier durch analytische Befunde für fast die Hälfte der in der *Musica nova* enthaltenen Madrigale nachweisen. Siehe Armen Carapetyan, »The ›Musica Nova‹ of Adriano Willaert«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), S. 200–221, und Helga Meier, »Zur Chronologie der Musica Nova Adrian Willaerts«, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* 8, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1973 (Analecta musicologica 12), S. 71–96.

bestimmen lässt. Ausgehen muss man jedoch von einer vierstelligen Zahl, an der insbesondere die Sonette Francesco Petrarcas einen bedeutenden Anteil haben.

Die Gründe für die enorme Bedeutung des Sonetts im Madrigal der Mitte des 16. Jahrhunderts sind vielfältiger Natur. Die wichtigste Rolle spielte dabei jedoch zweifellos der Petrarkismus, eine zunächst literarische Bewegung, die sich Francesco Petrarca als Vorbild für die zeitgenössische volkssprachliche Dichtung auserkoren hatte. Die Petrarca-Renaissance wurde bereits im 15. Jahrhundert durch Dichtersänger wie Serafino Aquilano eingeleitet und nahm dann spätestens mit der Herausgabe des *Canzoniere* 1501 durch Pietro Bembo bei dem venezianischen Verleger Aldus Manutius an Fahrt auf. Diese Edition löste eine regelrechte Petrarca-Begeisterung vor allem in gebildeten Kreisen aus und führte zu unzähligen Nachdrucken des *Canzoniere*. Pietro Bembo selbst wurde durch seine eigenen Nachdichtungen in den poetischen Formen des *Canzoniere* zur Leitfigur des damaligen Petrarkismus³⁶² und verschaffte damit auch Petrarcas bevorzugter lyrischer Gattung, dem Sonett, wieder eine verstärkte Aufmerksamkeit. Bembo war es auch, der die literaturtheoretische Grundlage für die Neuorientierung an Petrarca vorlegte. 1525 erschien mit seinen *Prose della volgar lingua* eine Dichtungstheorie, in der er nicht nur Petrarcas Sprache und Dichtungen analysierte, sondern sie auch explizit zur Nachahmung für zeitgenössische Literaten und zum Modell für die italienische Hochsprache überhaupt empfahl.³⁶³

Zentrales Element in dieser für die Entwicklung des italienischen Volgare wichtigsten Schrift des 16. Jahrhunderts war dabei die Übertragung lateinischer Stilprinzipien auf die italienische Sprache, für die damit der Weg frei wurde, zur gleichberechtigten Literatursprache neben dem Lateinischen aufzusteigen. Zu diesen Prinzipien gehörte das *decorum*, der Einsatz dreier verschiedener Stilhöhen hohen, mittleren und niedrigen Niveaus abhängig vom Gegenstand der Beschreibung, die Bembo durch zwei zusätzliche Stileigenschaften ergänzte: *gravità* und *piacevolezza*.³⁶⁴ Das besondere an diesen Eigenschaften war, dass sie nicht nur auf die Bedeutungsebene eines Wortes, sondern auch auf seinen Klang abzielten. Klang (*suono*) und Rhythmus (*numero*) des Wortes rückten auf diese Weise mehr denn je in das Blickfeld der Dichter, und mit ihnen kam das Bewusstsein für die der poetischen Sprache Petrarcas eigene Musikalität. Die Bedeutungsebene von einzelnen Wörtern und Sätzen trat hinter ihrem klanglichen Ausdruck zurück, während Klang und Rhythmus als ureigene Termini der Musik zum neuartigen Transportmittel für sprachliche Bedeutung wurden. Ein dritter Punkt in Bembos Dichtungstheorie war das Prinzip der *varietas*. Danach sollten sich die beiden Eigenschaften *gravità* und *piacevolezza* immer wieder abwechseln, um der Gefahr der Eintönigkeit entgegenzuwirken und affektgeladene Extreme zu verhindern.

³⁶² Bei der von Bembo ausgelösten Petrarkismuswelle handelte es sich genau genommen bereits um den sogenannten *segundo petrarchismo*, da sich schon einige Jahre zuvor die »Quattrocentisten« Cariteo, Tebaldeo und Serafino auf weniger ernsthafte Weise mit Petrarcas *Canzoniere* auseinandergesetzt hatten. Siehe dazu Hoffmeister, *Petrarca* (1997), S. 125 f. Für die literaturwissenschaftlichen Grundlagen einer Petrarkismusdefinition siehe ebd., S. 118–125.

³⁶³ Bembo, *Prose della volgar lingua*, hrsg. von Vela (2001).

³⁶⁴ Für einen ausführlichen Überblick über Bembos Dichtungstheorie siehe Dean Mace, »Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal«, in: *The Musical Quarterly* 55 (1969), v. a. S. 67–74.

Bedeutungsvoll für die Entstehung des Madrigals war der Petrarkismus damit auf zwei Arten. Auf der einen Seite wurden Gedichte Petrarca's bzw. petrarkistische Nachdichtungen von Bembo, Sannazaro oder Michelangelo, insbesondere ihre Sonette, zu den beliebtesten Vorlagen für die Komponisten, auf der anderen Seite begann etwas später auch die bembistische Dichtungstheorie, wie sie in den *Prose* veröffentlicht wurde, Einfluss auf die musikalische Sprache zu nehmen. Einen Nährboden für diese Entwicklungen boten kulturelle Zirkel in den Häusern reicher venezianischer Mäzene, in denen Literaten und Musiker zusammenkamen, um in einem regen interdisziplinären Austausch die theoretischen Diskussionen schließlich auch in die literarische wie musikalische Praxis zu überführen.³⁶⁵ Für die Entwicklung des Madrigals entscheidend waren dabei, wie Martha Feldmans Studie darlegen konnte, vor allem die Akademien im Hause des venezianischen Dichters Domenico Venier, bei dem auch einige Schüler Adrian Willaerts wie Girolamo Parabosco, Perissone Cambio und Baldassare Donato regelmäßig verkehrten.³⁶⁶

6.3.2 Adrian Willaerts *Musica nova*-Madrigale

Wie sehr auch Willaert selbst vom Petrarkismus beeinflusst war, zeigen in besonderer Weise seine eigenen Madrigalkompositionen, die zu einem großen Teil in den 1540er-Jahren oder noch früher entstanden sind, jedoch erst viele Jahre später in seiner *Musica nova* von 1559 gedruckt wurden.³⁶⁷ Diesen Druck könnte man retrospektiv gleichsam als Gründungsakte italienischer Sonettvertonungen gehobenen Stils für die Mitte und – mit gewissen Einschränkungen – auch für die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts lesen.

	Incipit (<i>prima – seconda parte</i>)	Textvorlage	Besetzung
1	Io amai sempre, et amo forte anchora – Ma chi pensò veder mai tutti insieme	Petrarca, RVF 85	CATB
2	Amor, Fortuna, e la mia mente schiva – Né spero i dolci di tornino indietro	Petrarca, RVF 124	CATB
3	Quest'anima gentil, che si diparte – Se si posasse sotto al quarto nido	Petrarca, RVF 31	CATB
4	Lasso, ch'ì ardo, et altri non me 'l crede – Quest'arder mio, di che vi cal si poco	Petrarca, RVF 23	CATB
5	O invidia nemica di virtute – Né però che con atti acerbi e rei	Petrarca, RVF 172	CATVB

³⁶⁵ Ein literarisches Zeugnis für solche Zusammenkünfte bietet Doni, *Dialogo della musica, 1544*, hrsg. von Malipiero (1965).

³⁶⁶ Feldman, *City Culture* (1995), S. 83–119.

³⁶⁷ Für den Notentext siehe *Adriani Willaert Opera Omnia*, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, Bd. 13: *Musica nova, 1559, Madrigalia*, [Rom] 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae 3).

6	Più volte già dal bel sembiante humano – Ond'io non pote' mai formar parola	Petrarca, RVF 170	CATVB
7	Quando fra l'altre donne adhora adhora – Da lei ti vien l'amoroso pensiero	Petrarca, RVF 13	CATVB
8	L'aura mia sacra al mio stanco riposo – Ella si tace, e di pietà dipinta	Petrarca, RVF 356	CATVB
9	Mentre che'l cor da gli amorosi vermi – Quel foco è morto, e'l copre un picciol marmo	Petrarca, RVF 204	CATVB
10	Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena – Da quali angeli mosse, e di qual spera	Petrarca, RVF 220	CATVB
11	Giunto m'ha Amor fra belle e crude braccia – Nulla posso levar io per mio 'ngegno	Petrarca, RVF 171	CATVB
12	I begli occhi ond'i fui percosso in guisa – Questi son que' begli occhi, che l'imprese	Petrarca, RVF 75	CATVB
13	Io mi rivolgo indietro a ciascun passo – Talhor m'assale in mezzo a' tristi pianti	Petrarca, RVF 15	CATVB
14	Aspro core e selvaggio, e cruda voglia – Vivo sol di speranza, rimembrando	Petrarca, RVF 265	CAVITVB
15	Passa la nave mia colma d'oblio – Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni	Petrarca, RVF 189	CAVITVB
16	I piansi, hor canto: ché 'l celeste lume – Sì profund'era, e di sì larga vena	Petrarca, RVF 230	CVIATVB
17	Cantai: hor piango, e non men di dolcezza – Tengan dunque ver me l'usato stile	Petrarca, RVF 229	CVATVIB
18	In qual parte del ciel, in qual idea – Per divina bellezza indarno mira	Petrarca, RVF 159	CVATVIB
19	I' vidi in terra angelici costumi – Amor, senno, valor, pietate, e doglia	Petrarca, RVF 156	CVATVIB
20	Ove ch'i posi gli occhi lassi, o giri – Amor e'l ver fur meco a dir, che quelle	Petrarca, RVF 158	CAVVITB
21	Pien d'un vago pensier, che me desvia« – Ben, s'io non ero, di pietate un raggio	Petrarca, RVF 169	CVIAVTB
22	»Quando nascesti, Amor? Quando la terra«	Panfilo Sasso	CVIAVTVIIB
23	»Liete e pensose, accompagnate es sole«	Petrarca, RVF 222	CVIATVIIVB
24	»Che fai alma? Che pensi? Havrem mai pace?«	Petrarca, RVF 150	CVAVIITVIB
25	»Occhi piangete, accompagnate il core«	Petrarca, RVF 84	CVAVIITVIB

Tab. 8: Übersicht über die Madrigale in Adrian Willaerts *Musica nova* (1559)

In einem einzigen Madrigalbuch erschienen hier auf einen Schlag genauso viele Sonettvertonungen eines einzelnen Komponisten, wie von den Madrigalkomponisten Verdelot und Arcadelt über viele Jahre hinweg zusammen überliefert sind. 24 der vertonten Sonette stammen dabei von Francesco Petrarca.³⁶⁸ Die Tendenz, die sich bereits an den zuvor komponierten Sonetten abzeichnete, dass nämlich Petrarca als Sonettmacher auch bei der Auswahl der vertonten Sonetttexte eine unumstrittene Vormachtstellung einnahm, erfährt in dieser Sammlung also eine eindruckliche Bestätigung. Im Unterschied zu den Sonettvertonungen im frühen Madrigal komponierte Willaert zudem ausschließlich vollständige Sonette und verzichtete damit auf die zunächst noch häufig angewandte Praxis, nur einzelne Teile des originalen Sonetttextes zu verwenden.

Alle Willaertschen Sonettvertonungen in dieser Sammlung besitzen darüber hinaus eine vollkommen identische äußere Gestalt.³⁶⁹ Nach dem Vorbild der traditionell zweiteilig angelegten lateinischen Motetten komponierte Willaert auch die Sonette grundsätzlich in zwei Abschnitten (*prima* und *seconda parte*), wobei er die natürliche Unterteilung der Sonettform in Quartette und Terzette für die musikalische Struktur übernahm. Innerhalb der beiden Teile sind die Sonette – ganz dem bembistischen *varietas*-Prinzip verpflichtet – jeweils streng durchkomponiert. Musikalische Wiederholungsstrukturen, in denen eine bestimmte Musik für verschiedene Textabschnitte wiederverwendet wird, sucht man in den Madrigalen der *Musica nova* nahezu vergeblich. Stattdessen übertrug Willaert die dichte kontrapunktische auf dem Reihungsprinzip aufbauende Satzweise der lateinischen Motette auf seine Sonettvertonungen und schuf damit ein gleichwertiges weltliches Gegenstück zu der altherwürdigen geistlichen Gattung.

Die Art und Weise Willaerts, Sonette zu vertonen, unterscheidet sich nun in vielen Punkten erheblich von früheren Sonettvertonungen und offenbart darüber hinaus eine vollkommen neue Sichtweise des Komponisten auf das Sonett als Textvorlage. Sieht man einmal von der äußerlichen Zweiteiligkeit der Vertonungen ab, treten formale Gesichtspunkte wie Strophen- und Verszusammenhänge, die z. B. in den Deklamationsmodellen die entscheidenden konstitutiven Elemente bei der Komposition sind, bei Willaert vollkommen in den Hintergrund. Sein Hauptaugenmerk liegt dagegen auf der syntaktischen und der inhaltlichen Ebene seiner Textvorlagen – eine veränderte Perspektive, die sich prinzipiell in allen Madrigalen der *Musica nova* offenbart und überdies noch auf den Großteil der Sonettvertonungen ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ausstrahlte.

³⁶⁸ Ein Sonett stammt von dem petrarkistischen Dichter Panfilo Sasso (1454–1527).

³⁶⁹ Eine Ausnahme bilden die vier siebenstimmigen dialogischen Vertonungen, siehe unten, ab S. 184.

6.3.3 Exemplarische Analyse von »I' vidi in terra angelici costumi«

Willaerts grundsätzliche Herangehensweise an Petrarca-Sonette in den Madrigalen seiner *Musica nova* lässt sich an seiner sechsstimmigen Vertonung von »I' vidi in terra angelici costumi« (RVF 156) aus dem ersten Teil von Petrarcas *Canzoniere* verdeutlichen.³⁷⁰ Das Sonett gehört zu den im 16. und frühen 17. Jahrhundert besonders häufig vertonten Petrarca-Sonetten. Zwischen 1550 und 1617 erschienen insgesamt mindestens 15 verschiedene Kompositionen auf diesen Text; dazu gehören ein zweistimmiges, neun fünf- bis sechsstimmige Madrigale und ein siebenstimmiger Madrigaldialog sowie vier einstimmige Arien mit Continuobegleitung.³⁷¹ Gründe für die Popularität dieses Sonetts finden sich nicht zuletzt im Text selbst, dessen regelmäßiger formaler Aufbau ebenso wie seine farbige Bildsprache zu den häufigen Vertonungen beigetragen haben mögen.

I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole,
tal' che di rimembrar mi giova et dole,
ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi;

Ich habe auf Erden engelsgleiche Sitten gesehen
und himmlische Schönheit auf der Erde einzigartig,
so, dass die Erinnerung daran mich freut und traurig stimmt,
denn was ich sehe, sind wohl Träume, Schatten und Rauch;

et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'ân fatto mille volte invidia al sole;
et udi' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

und ich habe weinen sehen jene beiden schönen Augen,
die tausendmal den Neid der Sonne geweckt haben;
und ich habe seufzend Worte sprechen gehört,
die Berge bewegt und Flüsse zum Stehen gebracht haben.

Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia
facean piangendo un più dolce contento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;

Liebe, Sinn, Mut, Mitleid und Schmerz
vereinen sich weinend zu einem Zusammenklang schöner
als jeder andere, den man auf der Erde zu hören pflegt;

ed era il cielo a l'armonia sì intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

und es war der Himmel in die Harmonie so versunken,
dass man an keinem Zweig sich ein Blatt bewegen sah,
solcher Süße voll waren die Luft und der Wind.

Im Zentrum dieses Sonetts steht das Bild Lauras. Das lyrische Ich betrachtet dieses Bild vor seinem geistigen Auge, das in seiner Vorstellung himmlische und damit göttliche, engelhafte Züge annimmt. Es sieht ihre Schönheit, die weinenden Augen und hört sie sprechen. Die Empfindungen, die dabei in ihm entstehen, Liebe, Sinn, Mut, Mitleid und Schmerz, die gleichermaßen auch die Gestalt der Laura in seiner Vorstellung ausmachen, vereinen sich schließlich personifiziert, ebenfalls weinend, zu einem auf Erden nie gehörten Konzert,

³⁷⁰ Willaert, *Opera Omnia*, hrsg. von Zenck und Gerstenberg, Bd. 13 (1966), S. 85–90.

³⁷¹ Weitere Vertonungen von »I' vidi in terra angelici costumi« mit Jahreszahlen der Erstveröffentlichung: Perissone Cambio 1550 (5vv), Baldissera Donato 1553 (6vv), Philippe de Monte 1554 (5vv), Girolamo Scotto 1559 (2vv), Bernardo Giacomini 1563 (5vv), Marc'Antonio da Pordenon 1571 (7vv, Dialog), Antonio Pace 1575 (6vv), Carl Luython 1582 (5vv), Andrea Gabrieli 1589 (5vv), Anonym, in: Marco da Gaglianos VI à 5, 1617 (5vv), Sigismondo D'India 1609 (1v, Bc), Marco da Gagliano 1615 (1v, Bc), Domenico Belli (1v, Bc), Piero Benedetti 1617 (1v, Bc). Siehe dazu ausführlich Sara Jeffe (Springfeld), *Petrarca-Vertonungen – insbesondere I' vidi in terra angelici costumi*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Heidelberg 2004.

dessen harmonischer Klang sogar den Himmel zum Lauschen und die Natur zum Schweigen bringt; so voller Süße waren Luft und Wind, wie es im letzten Vers heißt.

Stilistisch wird das Sonett vor allem von seinen Antithesen dominiert. Die beiden Hauptgegensätze, die sich durch das Sonett ziehen, sind der zwischen Himmel und Erde sowie der zwischen Sehen und Hören. Daneben fallen noch einige andere antithetische Paare innerhalb der Verse auf: »giova« und »dole« im dritten, »monti« und »fiumi« sowie »gire« und »stare« im achten und die eher positiv konnotierten Empfindungen »Amor«, »Senno«, »Valor« gegenüber den eher negativen »Pietate« und »Doglia« im neunten Vers. Die Antithese zwischen Himmel und Erde manifestiert sich bereits im ersten Vers in den einander gegenübergestellten Wörtern »terra« und »angelici«. Weiterhin finden sich die Begriffe »mondo« und »celesti« in Vers 2 sowie »mondo« und »cielo« in den Versen 11 und 12. Thematisiert wird das ganze Sonett hindurch jedoch nicht vornehmlich der Gegensatz dieser beiden Begriffe, sondern ihre Verschmelzung. Im ersten Vers entsteht ihre Verbindung formal durch die Synalöphe von »terra« und »angelici« genauso wie im zweiten Vers zwischen »celesti bellezze« und »al mondo«. In der zweiten Strophe wird die Überschneidung der beiden Begriffe inhaltlich gefüllt, wenn Lauras irdische Augen die Sonne als himmlisches Objekt gleichsam vor Neid erblassen lassen. Im ersten Terzett veranstalten die in der Person Lauras vereinten Tugenden ein Konzert, das Himmel und Natur gleichermaßen zum Lauschen und Schweigen bringt, und im letzten Vers dienen schließlich Luft und Wind als Verbindungsträger zwischen Himmel und Erde.

Die zweite große Antithese zwischen den beiden Sinneswahrnehmungen Sehen und Hören erfährt eine stärkere formale Trennung. Die ersten sechs Verse sind ausschließlich dem Sehen gewidmet, wie an den Worten »vidi« in Vers 1, »miro« in Vers 4 und »vidi« sowie »lumi« (hier: Augen) im fünften Vers deutlich wird. Gemeint ist hier ein geistiges, inneres Sehen, das nur in der Vorstellung des lyrischen Ichs stattfindet und auf das Bild Lauras gerichtet ist. Vers 7 bringt gleich mit vier verschiedenen Begriffen die Wendung zum Hören (»udì sospirando dir parole«), ein Wortfeld, das in den beiden Terzetten weiter ausgeführt wird (»udir«, V. 11; »non se vedea«, V. 13). Besondere Bedeutung erhält in diesem Teil jedoch die Musik als ausschließlich dem Hören vorbehaltenes Element. Schon im achten Vers wird die Musik versteckt auf mythologischer Ebene thematisiert. Die Metapher, in der durch Worte Berge in Bewegung gesetzt und Flüsse zum Stehen gebracht werden, spielt auf eine Stelle in den *Carmina* des Horaz an, der dort in Sapphischen Strophen beinahe das gleiche Bild verwendet, um die Wirkung der Musik des Orpheus zu beschreiben.³⁷² Die beiden Terzette schließlich werden vollkommen von der Musik bestimmt, die durch ein gemeinsames Konzert (»concento«, V. 10) von »Amor, Senno, Valor, Pietate e Doglia« entsteht und Erde und Himmel gleichermaßen mit Harmonie (»armonia«, V. 12) erfüllt.

³⁷² Horaz, *carm.* 1, 12, 7–12: »Unde vocalem temere insectuae / Orphea silvae, // Arte materna rapidos morantem / Fluminum lapsus celerisque ventos, / Blandum et auritas fidibus canoris / Ducere quercus« (»Von wo bezaubert Wälder dem Sänger / Orpheus gefolgt sind, // Der mit der Kunst seiner Mutter den reißenden Lauf / Der Flüsse aufhielt und die schnellen Winde, / Der mit klingendem Saitenspiel lauschende Eichen / Lockte und anzog?«). Quintus Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf und Zürich 2002, S. 33.

Trotz dieser das ganze Sonett durchziehenden antithetischen Strukturen, die vor allem im letzten Vers zusammengeführt werden, herrscht formal Gleichmäßigkeit vor. Der jambische Versrhythmus wird nur relativ selten nachhaltig gestört – eine Ausnahme bildet eben der wichtige letzte Vers –, und die syntaktischen Einheiten passen sich fast immer den Verseinheiten an. Es findet sich nur ein einziges Enjambement zwischen den Versen 10 und 11, das jedoch eher schwach ausgeprägt ist. Darüber hinaus unterstützt die große Anzahl von Verschleifungen einzelner Wörter, von denen fast kein Vers ausgenommen bleibt, den verbindenden Charakter des ganzen Sonetts. »Armonia« und »dolcezza«, von denen erst in der letzten Strophe die Rede ist, werden damit zur Grundlage des Gedichts.

Eine Besonderheit an der Weise, wie Willaert diesen schon von Petrarca kunstvoll komponierten Sonetttext in Musik setzt, ist die Detailversessenheit, mit der er gleichsam jede Nuance syntaktischer ebenso wie inhaltlicher Art kompositorisch nachzeichnet. Wichtiger als das Einhalten der Versgrenzen scheint Willaert dabei der kontinuierliche Fluss der poetischen Sprache Petrarcas zu sein, den er durch eine geradezu exzessive Verschleifung der einzelnen Verse in den verschiedenen Stimmen abzubilden versucht. Bis zum ersten hörbaren Einschnitt am Ende des ersten Quartetts von »I' vidi in terra angelici costumi« werden alle Verse bis zur Unkenntlichkeit kontrapunktisch ineinander verwoben. Die sich daraus ergebenden Überlappungen ziehen sich teilweise über bis zu vier Mensuren hin (z. B. M. 9–12). Wirkliche Einschnitte zwischen zwei Versen sind sehr sparsam eingesetzt und bekommen dann sofort eine syntaktische oder semantische Funktion. Die erste dieser Zäsuren findet sich am Übergang vom ersten zum zweiten Quartett (M. 34), an dem zumindest die unteren fünf Stimmen einen mehr oder weniger gemeinsamen Abschluss bilden. Der Cantus jedoch verzögert seinen abschließenden Quintfall um die Dauer einer Semibrevis und stellt damit die syntaktische und gedankliche Verbindung zwischen erstem und zweitem Quartett her. Bis zum Ende des ersten Teils lässt sich der Ansatz einer Trennung zweier Textabschnitte nur noch mitten im achten Vers zwischen »gire i monti« und »e stare i fiumi« feststellen (M. 65 f.), wo auf diese Weise die antithetische Struktur des Verses nachgebildet wird. Deutlich abgesetzt wird auch im zweiten Teil nur der erste Vers, bevor sich der Satz bis zum Ende des Stücks wieder undurchdringlich verdichtet. Gerade der Übergang vom ersten zum zweiten Terzett, an dem man analog zum ersten Teil eine Trennung erwartet hätte, ist besonders stark verschränkt (M. 97–100). Durch diese textlichen Vernetzungen wird der Satz für den Hörer zu einer Art polyphonen Kontinuums.³⁷³

Unterstützend auf diesen Höreindruck wirkt die fast ausschließlich syllabische Deklamation, die zumeist in Minimen, vereinzelt auch in Semibreven oder gar Semiminimen, verläuft. Melismen kommen zwar vor allem am Versende vor, werden aber insgesamt nur sehr selten und in großen Abständen innerhalb einer Stimme eingesetzt. Bis auf ganz wenige Unterbrechungen komplementieren sich die sechs Stimmen zu einem stetigen Fortschreiten des Satzes in Minimen, der einem regelmäßigen musikalischen Puls gleichkommt. Die wenigen Stellen, an denen diese Deklamationsgrundlage durchbrochen wird, fallen sofort auf

³⁷³ Siehe Feldman, *City Culture* (1995), S. 229.

und sind daher offensichtlich mit Bedacht ausgewählt. Dazu gehört der Übergang von der ersten zur zweiten Strophe, an dem die dritte Minima im Metrum ohne Impuls bleibt (M. 34), und das Ende des achten Verses (M. 68 und 70), wo durch das Durchbrechen des Pulses in textausdeutender Weise auch die Flüsse zum Stehen gebracht werden. Zu Beginn des zweiten Teils wird dieses Prinzip vollkommen außer Kraft gesetzt, um die Aufzählung der Empfindungen »Amor, Senno, Valor, Pietate e Doglia« herauszustellen. Durchbrochen wird der Puls aber auch auf umgekehrte Weise, wenn er sich ab Mensur 53 auf den Vers »Et udì sospirando dir parole« auf die Ebene der Semiminimen erweitert.

Ein weiteres wichtiges Mittel zur syntaktischen Verdeutlichung des zugrundeliegenden Textes sind Kadenzwendungen. In der vor allem im frühen Madrigal noch häufig zu findenden Vers-für-Vers-Vertonung bilden sie den Abschluss eines Textabschnittes. Willaert versucht solche gemeinsamen Textabschlüsse bewusst zu vermeiden – mit einer Technik, die Gioseffo Zarlino als »fuggir la cadenza« beschrieb.³⁷⁴ Willaert arbeitet dabei mit den im mehrstimmigen Satz typischen Klauseln, die jedoch so sehr in das polyphone Kontinuum eingewoben sind, dass sie kaum als Abschlusswendungen hörbar werden. Solche Durchgangsklauseln finden sich in Mensur 8/9 (Mi-Klausel), in Mensur 12/13, wo der Quintus eine auffällige Diskant-, der Sextus eine Tenorklausel hat, die aber trugschlüssigerweise in die Terz eines a-Klanges geführt werden, und in Mensur 17/18, wo die trugschlüssige Kadenz nun in Cantus und Quintus auf einem d-Klang wiederholt wird. Die auffälligste und in sich geschlossenste Wendung folgt in Mensur 24/25. Drei Stimmen vereinigen sich hier sogar mit ihren regulären Klauseln (Diskant- im Cantus, Alt- im Alt und Bassklausel im Bass) zu einer gemeinsamen Kadenz auf der Hauptstufe F, die nur durch den verzögerten Abschluss im Quintus und den »verfrühten« Einsatz des Sextus mit dem Soggetto des neuen Verses gestört wird. Flüchtig wie »Schatten und Rauch« (»ombre e fumi«) wirkt dagegen die Kadenz am Ende der ersten Strophe mit drei gegeneinander versetzten Bassklauseln und dem Fehlen einer Diskantklausel (M. 33 f.). Wenig griffig ist schließlich auch die Schlusswendung des ersten Teils: eine Mi-Klausel auf a, die schon eine Mensur, bevor alle Stimmen ihre Deklamation beendet haben, erreicht wird. Der sparsame und zumeist sehr versteckte Einsatz von Kadenzwendungen, die in den wenigsten Fällen in der erwarteten Weise ausgeführt werden, trägt zu dem kontinuierlichen Fluss des Satzes bei, der nahezu ohne Auflösungsphasen auf das Ende hinzielt.

Ein Merkmal, mit dem sich Willaert in ganz besonderer Weise von seinen Vorgängern in der Madrigalkomposition absetzt, ist die Wiedergabe des Textes in der Musik. Grundlegend dafür ist ein hohes Bewusstsein für eine klare und vor allem korrekte Deklamation, die streckenweise den Charakter von gesprochenem Wort annimmt. Alle Soggetti sind so aufgebaut, dass sie nicht nur den jeweiligen Wortakzent berücksichtigen, sondern auch immer auf einen Höhepunkt innerhalb des deklamierten Textabschnittes hinzielen. Dabei fällt auf, dass sich die Soggetti in den einzelnen Stimmen zwar zumeist sehr ähnlich sind, aber teilweise auch starke Unterschiede und Abweichungen aufweisen.

³⁷⁴ Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558), S. 225 f.

Betrachtet man zum Beispiel den sechsten Vers »Ch'an fatto mille volte invidia al sole«, so fällt auf den ersten Blick ein Soggetto aus drei repetierten Tönen mit einem aufwärtsgerichteten Terz- oder Quartsprung auf (M. 45 ff.). Quintus und Alt deklamieren den ersten Teil des Verses zunächst sogar parallel, bevor der Alt abbricht. Der Phrasenschwerpunkt liegt hier eindeutig auf dem Wort »volte«, das nach fünf aufeinanderfolgenden Miniminen mit dem ersten längeren Ton unterlegt wird. Im weiteren Verlauf wird im Quintus noch das Wort »sole« durch ein angesprungenes Melisma hervorgehoben. Auch Cantus und Tenor beginnen ihre Deklamation mit dem beschriebenen Soggetto, der Versschwerpunkt scheint hier jedoch schon vorher auf dem Wort »mille« erreicht zu sein, im Cantus ebenfalls durch eine längere Note, im Tenor durch ein Melisma herausgestellt. Der Bass, der erst in Mensur 50 mit seiner Deklamation einsetzt, legt sein Augenmerk dagegen auf ein Wort, das in den anderen Stimmen, was eine Betonung betrifft, bis dahin vollkommen vernachlässigt worden ist: Das Wort »invidia« wird auf den höchsten Ton im Ambitus des Basses gesungen, der durch einen kurzen melismatischen Schlenker noch einmal nachdrücklich bestätigt wird. Ganz aus der Reihe fällt der Sextus, der das Soggetto der anderen Stimmen durch ein eigenes ersetzt und damit den Vers noch einmal in völlig neuer Weise beleuchtet. Willaert entwirft durch die verschiedenen Schwerpunkte, die er innerhalb des Verses setzt, in beinahe jeder Stimme eine eigene Lesart des Textes. Alle Soggetti und deren Variationen sind zwar gleichermaßen korrekt in der Akzentuierung, haben aber nicht das gleiche rhythmische Profil. Die einzelnen Stimmen werden damit frei für eine eigene unabhängige Textdeklamation.

Konstituierend für Willaerts Deklamationstechnik ist auch der Versuch, syntaktische Besonderheiten im Satz- und Versbau Petrarcas musikalisch nachzuvollziehen und zu verdeutlichen beziehungsweise interpretatorisch in syntaktische und inhaltliche Gebilde einzugreifen. »I' vidi in terra angelici costumi« weist zwar im Vergleich mit anderen Sonetten nur wenige herausfordernde syntaktische Strukturen wie Enjambements und ähnliches auf, Willaerts Vorgehensweise lässt sich jedoch auch in diesem Fall zeigen. Interessant ist beispielsweise der vierte Vers des Sonetts »Ché quant'io miro par sogni, ombre e fumi«. Der zweite Teil dieses Verses besteht aus einer Aufzählung dreier Substantive, die die Vergänglichkeit symbolisieren: Träume, Schatten und Rauch. Diese drei Wörter sind nicht nur semantisch stark miteinander verbunden, sondern zusätzlich noch durch die Synalöphen zwischen »sogni«, »ombre« und »e«. In diese Versstruktur greift Willaert nun interpretatorisch ein, indem er die Verschleifung der beiden Wörter »sogni« und »ombre« ignoriert und stattdessen eine Pause mitten in die Deklamation des Verses einfügt (M. 25–34, alle Stimmen). Die einzelnen Wörter bekommen dadurch ein größeres Eigengewicht, und gleichzeitig entsteht eine Steigerung hin auf die Worte »ombre e fumi«. Solche Pausen innerhalb eines Verses sind generell vollkommen unüblich, wenn sie nicht gerade mit Textwiederholungen einhergehen. Nur an zwei weiteren Stellen des Madrigals verwendet Willaert solche Deklamationspausen: im letzten Vers des ersten Teils zwischen »Che farian gir i monti« und »e star i fiumi«, wo die musikalische Zäsur aus inhaltlichen Gründen gesetzt ist, um die antithetische Struktur des Verses wiederzugeben, und am Anfang des zweiten Teils, der sich, wie schon gezeigt, auch aus anderen Gründen von der üblichen

Versvertoneung absetzt. Die Pause wird damit von Willaert bewusst zäsurbildend wie ein musikalisches Satzzeichen verwendet.

Wie an diesem Madrigal exemplarisch gezeigt wurde, wird für Willaert bei seinen Sonettvertoneungen in der *Musica nova* die musikalische Präsentation einzelner Worte und Phrasen sowie syntaktischer Zusammenhänge zum kompositorischen Prinzip.³⁷⁵ Kaum eine Rolle spielt bei ihm dagegen die Textform, die nur in der äußerlichen Zweiteiligkeit auch in musikalische Struktur umgesetzt wird. Versgrenzen werden durch vielfältige Mittel meistens verschleiert, und wenn wie im Fall des Übergangs vom ersten zum zweiten Quartett der musikalische Satz einmal eine größere Zäsur aufweist, dann hat das weniger mit dem sich aus dem formalen Aufbau des Sonetts ergebenden Einschnitt am Strophenende als mit der syntaktischen Zäsur zu tun, die an dieser Stelle zufällig mit dem Abschluss der Strophe zusammenfällt.

6.3.4 *Imitatio* und *Aemulatio* als Vehikel für die Standardisierung

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit des Komponisten von formalen Vorgaben des vertonten Textes auf seine syntaktischen und inhaltlichen Strukturen lässt sich nicht nur bei Willaert und seinen in der *Musica nova* veröffentlichten Sonettvertoneungen beobachten, sondern gilt in gleicher Weise auch für Madrigalkomponisten, die sich in seinem näheren Umfeld bewegten. In erster Linie betrifft dies seinen engsten Schülerkreis, den er als Markuskapellmeister vor allem in den 1540er- und 1550er-Jahren um sich versammelte. Zu nennen wären hier vor allem Girolamo Parabosco, Perissone Cambio und Baldassare Donato, die sich zum einen in der Auswahl ihrer vertonten Texte, zum anderen aber auch in ihren Vertoneungen immer wieder nicht nur allgemein stilistisch, sondern auch ganz konkret auf Willaerts Kompositionen, insbesondere seine Sonettvertoneungen, bezogen.³⁷⁶ Die Vertoneungen, um die es hier geht, erschienen in insgesamt fünf Madrigalbüchern, einem vierstimmigen von Perissone aus dem Jahr 1547³⁷⁷ und vier fünfstimmigen – zwei ebenfalls von Perissone (1545 und 1550),³⁷⁸ einem von Parabosco (1546)³⁷⁹ und einem von Donato (1553),³⁸⁰ in dem ähnlich wie bei Willaert auch sechs- und siebenstimmige Kompositionen enthalten

³⁷⁵ Siehe dazu auch Feldman, *City Culture* (1995), S. XXIV.

³⁷⁶ Zum Verhältnis dieser drei Komponisten zu Adrian Willaert vgl. in aller Ausführlichkeit das neunte Kapitel »Willaert's Protégés at San Marco. Codification, Dissemination, and Subversion«, in: Feldman, *City Culture* (1995), S. 311–406.

³⁷⁷ Perissone Cambio, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice, 1547), hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1989 (Sixteenth-Century Madrigal 3).

³⁷⁸ Perissone Cambio, *Madrigali a cinque voci* (Venice, 1545), hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1990 (Sixteenth-Century Madrigal 2), und Perissone Cambio, *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1550.

³⁷⁹ Girolamo Parabosco, *Madrigali a cinque voci*, Venedig 1546. Die zweite Auflage dieses Drucks ist in einer modernen Edition verfügbar: Girolamo Parabosco, *Il primo libro dei madrigali, 1551*, hrsg. von Nicola Longo, Rom 1987 (Biblioteca del Cinquecento 37).

³⁸⁰ Baldassare Donato, *Il primo libro d'i madregali a cinque & a sei voci con tre dialoghi a sette* (Venice, 1553), hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1991 (Sixteenth-Century Madrigal 10).

sind. Dass alle Bücher deutlich vor Willaerts *Musica nova* veröffentlicht wurden, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es dennoch Willaert selbst war, der die entscheidenden Neuerungen im Madrigal und damit auch für die Vertonungen von Sonetten maßgeblich einleitete. Es ist mittlerweile unumstritten, dass ein Großteil der erst 1559 in der *Musica nova* erschienenen Stücke bereits deutlich früher, wahrscheinlich zwischen dem Ende der 1530er- und der Mitte der 1540er-Jahre, entstanden sind und handschriftlich zumindest für seine Schüler auch in dieser Zeit schon zugänglich waren.³⁸¹

Betrachtet man nun die vertonten Texte aus den betreffenden Madrigalbüchern der Komponisten, so fällt zumindest in den fünfstimmigen Drucken unmittelbar die gestiegene Bedeutung des Sonetts gegenüber leichteren lyrischen Formen wie Madrigalen, Ballate oder Ottavarima-Strophen ins Auge,³⁸² auf denen im frühen Madrigal noch eindeutig ein Schwerpunkt bei der Textauswahl lag. Besonders offensichtlich wird dies an den beiden fünfstimmigen Büchern, die Perissone Cambio im Abstand von fünf Jahren in Venedig veröffentlichte:

Perissone Cambio (1545)

12 Sonette

2 Madrigale

2 Ballate

1 Trecentomadrigal

Perissone Cambio (1550)

14 Sonette (davon 4 Dialoge)

6 Madrigale

1 Ballata-Madrigal

1 Canzonestrophe

Etwa zwei Drittel der vertonten Texte in beiden Büchern sind Sonette, an zweiter Stelle rangieren die Madrigale; Ballate, Canzonestrophen und verschiedene Mischformen sind nur marginal vertreten. Aufschlussreich ist auch ein gesonderter Blick auf die Sonettvertonungen dieser beiden Bücher (siehe die Tabellen 9 und 10 auf der folgenden Seite). Diese Übersicht zeigt, dass auch Perissone offenbar Petrarca als Sonettdichter bevorzugte, obgleich darüber hinaus eine ganze Reihe von Sonetten petrarkistischer Dichter, insbesondere Pietro Bembo, vertont sind. Wie stark sich Perissone bei der Vertonung dieser Sonette tatsächlich an seinem Lehrer Willaert orientiert hat, offenbart sich nun nicht nur am grundsätzlichen Kompositionsstil, der den dichten kontrapunktischen motettisch-imitatorischen Satz Willaerts ebenso wie die von ihm in den *Musica nova*-Madrigalen etablierte Zweiteiligkeit der Sonettvertonungen aufnimmt, sondern auch in der konkreten Textauswahl und -umsetzung.

³⁸¹ Vgl. Meier, »Zur Chronologie« (1973), S. 71–96.

³⁸² Vgl. hierzu auch die Überblickstabellen bei Feldman, *City Culture* (1995), S. 326 f. (Parabosco), S. 347 f. (Perissone 1545), S. 358 f. (Perissone 1550), S. 370 f. (Perissone 1547) und S. 394 f. (Donato).

Incipit	Textdichter/in	Formale Anlage
Se 'l breve suon che sol quest'aer frale	Vittoria Colonna	zweiteilig durchkomponiert
* Cantai, hor piango, et non men di dolcezza	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Che cosa al mondo far potea natura	Anonym	zweiteilig durchkomponiert
S'io potesse fermar'al mio desio	Anonym	zweiteilig durchkomponiert
Non mai si belle luci o si bel sole	Buonaccorso da Montemagno	zweiteilig durchkomponiert
Pace non trovo et non ho da far guerra	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Non è sì chiaro il sol ne sì lucente	Anonym	zweiteilig durchkomponiert
* O invidia, nemica die virtute	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Amor che nel pensier mio vive et regna	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Simili a questi smisurati monti	Jacopo Sannazaro	zweiteilig durchkomponiert
* I piansi, hor canto, che 'l celeste lume	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert

Tab. 9: Sonettvertonungen in: Perissone Cambio, *Madrigali a 5* (1545)

Incipit	Textdichter	Formale Anlage
Amor m'ha posto come segn'al strale	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Son'io più quel che senza tema vissi	Anonym	zweiteilig durchkomponiert
* I' vidi in terra angelici costumi	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Signor i vo che sappi in qual maniera	Anonym	zweiteilig durchkomponiert
S'amor novo consiglio non n'apporta	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Poich'ogni ardir mi circonscriss'amore	Pietro Bembo	zweiteilig durchkomponiert
* In qual parte del ciel, in qual idea	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
* Gionto m'h'Amor fra bell'e crude braccia	Francesco Petrarca	zweiteilig durchkomponiert
Son questi quei begli occhi in cui mirando	Pietro Bembo	zweiteilig durchkomponiert
Se pur fortun'a me sempre nemica	Ludovico Ariosto	zweiteilig durchkomponiert
* »Occhi piangete, accompagnate'il core«	Francesco Petrarca	Dialog
* »Liet'e pensose, accompagnat'e sole«	Francesco Petrarca	Dialog
* »Che fai alma? Che pensi? Havrem mai pace«	Francesco Petrarca	Dialog
* »Quando nascesti, Amor? Quando la terra«	Panfilo Sasso	Dialog

Tab. 10: Sonettvertonungen in: Perissone Cambio, *Segondo libro a 5* (1550)

Perissone vertont in den beiden Madrigalbüchern insgesamt zehn Sonette, die später auch in der *Musica nova* zu finden sind (in den Tabellen mit Sternchen versehen), darunter alle vier dialogischen Sonette. Diese Parallelvertonungen sind nun deshalb von besonderem Interesse, weil Perissone nicht einfach die gleichen Texte vertont, sondern sich auch musikalisch sehr eng an das Vorbild Willaerts anlehnt. Im Fall von Perissones Vertonung von »I vidi in terra angelici costumi« im zweiten Madrigalbuch von 1550 beispielsweise finden sich deutliche Übereinstimmungen mit der später von Willaert in der *Musica nova* veröffentlichten Vertonung desselben Sonetts.³⁸³ Diese reichen von allgemein stilistischen Merkmalen wie einem ersten größeren deklamatorischen Einschnitt erst am Ende der ersten Strophe oder satztechnischen sowie motivischen Ähnlichkeiten z. B. am Beginn der zweiten Strophe bis hin zu regelrechten Melodiezitate. Besonders auffällig ist hier der Beginn der *seconda parte*, wo der Cantus in Perissones Vertonung auf die Worte »Amor, senno« den Tenor aus Willaerts Version zitiert. Ähnliche Zitate begegnen auch schon am Anfang, wo der Alt in Mensur 6 f. den Cantus bei Willaert (M. 4–6), intervallgetreu, der Bass sein Pendant zumindest im allgemeinen Duktus zitiert. Dieses Verfahren setzt sich fort im Bass auf die Worte »angelici costumi« und im Cantus auf »E celesti bellezza«.³⁸⁴ An der gleichen Stelle wie Willaert verwendet auch Perissone ein Soggetto aus drei repetierten Miniminen und anschließendem Aufwärtssprung (V. 4: »Che quant'io miro par sogni ombr'e fumi«), und sogar die kurze Deklamationspause zwischen »sogni« und »ombre« ist übernommen.

Ähnliche musikalische Bezugnahmen lassen sich in den übrigen Parallelvertonungen Perissones ebenso finden wie in denen, die Girolamo Parabosco und Baldassare Donato in ihre Madrigalbücher aufnahmen.³⁸⁵ In der Vergangenheit diente die Untersuchung solcher musikalischen Zitate der musikwissenschaftlichen Forschung vor allem dazu, Fragen der Chronologie zu klären, in diesem Fall also nachzuweisen, dass die Madrigale Willaerts, die erst so spät in der *Musica nova* veröffentlicht wurden, schon wesentlich früher entstanden sein müssen.³⁸⁶ Die große Studie von Martha Feldman über das venezianische Madrigal in der Mitte des 16. Jahrhunderts konnte jedoch auch die ästhetische Dimension dieser Imitationspraxis – die Nachahmung (*imitatio*) des künstlerischen Vorbilds mit dem Ziel, eines Tages mit ihm in einen künstlerischen Wettstreit (*aemulatio*) zu treten – herausarbeiten.³⁸⁷ Diese Idee von *imitatio* und *aemulatio* ging bereits auf antike Vorbilder wie Cicero zurück und war im 16. Jahrhundert in erster Linie durch die Nachahmung Petrarcas infolge von Bembos *Prose della volgar lingua* für die gesamte Dichtkunst ein aktuelles und grundlegendes Prinzip geworden, das entscheidenden Einfluss auf die Erscheinungsformen der italienischen Lyrik dieser Zeit genommen hat. Wenn sich diese Imitationspraxis nun auch im Bereich der Musik in einem so großen Ausmaß durchsetzen konnte, wie sie das kompositorische Schaffen Willaerts und seiner Schüler an San Marco bestimmte, dann ist es sicherlich kein Zufall, dass

³⁸³ Siehe die Transkription im Anhang, ab S. 267.

³⁸⁴ Vgl. Meier, »Zur Chronologie« (1973), S. 82.

³⁸⁵ Siehe dazu ebd., S. 75–87, und ausführlich Feldman, *City Culture* (1995), 313–405.

³⁸⁶ Siehe Meier, »Zur Chronologie« (1973).

³⁸⁷ Feldman, *City Culture* (1995), v. a. S. 138–155.

dies ausgerechnet auf der Basis von Petrarcas Sonetten geschah. Der hohe dichterische Stil, wie er für Petrarcas Sonette charakteristisch ist, bot vor allem nach der Entwicklung eines adäquaten musikalischen Gegenstücks durch Willaert den idealen Nährboden, die Prinzipien von *imitatio* und *aemulatio* auch kompositorisch ausgiebig zu erproben. Und dass die Komponisten aus Willaerts Umfeld in ihren Parallelvertونungen neben der bloßen Nachahmung des kompositorischen Vorbilds durchaus auch eigene Ideen im Sinne einer *aemulatio* entwickelten, zeigt wiederum Perisssones Vertonung von »I vidi in terra angelici costumi«.

Willaerts Version ist bestimmt von einer sehr ausgewogenen Vertonung der einzelnen Verse. Jeder Vers bekommt im Schnitt etwa eine Länge von acht Mensuren zugestanden, Wiederholungen einzelner Wörter oder Abschnitte sind nur besonderen Stellen vorbehalten wie dem Anfang mit dem insgesamt 13-mal wiederholten »I vidi in terra« oder den Schlussworten der ersten Strophe »ombre, e fumi«. Perissone folgt über weite Strecken ebenfalls diesem Prinzip, durchbricht es jedoch mit dem letzten Vers, der in der Übertragung ganze drei der insgesamt 16 Systeme einnimmt. Auch wenn das formale Gleichgewicht, auf das Willaert in seiner Komposition offensichtlich großen Wert gelegt hat, damit in sich zusammenfällt, hat Perisssones Kompositionsweise an dieser Stelle inhaltlich durchaus ihre Berechtigung, wenn es heißt: »Luft und Wind waren voll von soviel Süße.« Der Überfluss an »dolcezza«, von dem die Luft erfüllt ist, wird noch durch ein anderes Mittel verdeutlicht, den gehäuften Einsatz von Melismen, die oft durch die einzelnen Stimmen hindurch nahtlos weitergegeben werden. Der schon in seiner literarischen Form bereits als Zielpunkt des Sonetts zu verstehende letzte Vers, bekommt auf diese Weise auch musikalisch eine besondere Ausdeutung.

Eine besonders elaborierte Form der Imitationspraxis lässt sich bei Cipriano de Rore beobachten, dessen Madrigalstil vor allem in den ersten drei fünfstimmigen Madrigalbüchern zumindest im allgemeinen Duktus unverkennbare Ähnlichkeiten zum Willaert-Stil aufweist.³⁸⁸ Im Gegensatz zu Komponisten aus dem nachgewiesenermaßen engeren Umfeld Willaerts wie Perissone Cambio, Baldassare Donato oder Girolamo Parabosco zeigen sich bei Rore im Detail jedoch immer wieder auch deutliche Abweichungen vom typischen Willaert-Madrigal gehobenen Stils, was sich insbesondere auch an seinen Sonettvertونungen zeigen lässt.

Eine der wichtigsten grundsätzlichen Parallelen, die Rore vor allem in den 1540er-Jahren mit den venezianischen Madrigalisten aus dem Einflussbereich Willaerts verbindet, ist das große Interesse an Sonetten und insbesondere an den Petrarca-Sonetten als Textvorlagen für seine Madrigale. Da Willaerts eigene Madrigale auf Sonetttexte ja erst 1559, die seiner Schüler erst ab etwa 1545 gedruckt wurden, war Rore mit seinem ersten fünfstimmigen

³⁸⁸ Cipriano de Rore, *I Madrigali a cinque voci*, Venedig 1542, als erweiterte Ausgabe unter dem Titel *Il primo libro de madregali cromatici a cinque voci*, Venedig 1544; *Il secondo libro de madregali a cinque voci*, Venedig 1544; *Il terzo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1548. Die in den ersten beiden Büchern enthaltenen Stücke sind zugänglich in: *Cipriani Rore Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, Bd. 2: Madrigalia 5 vocom, [Rom] 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae 14), die des dritten Buchs in: *Cipriani Rore Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, Bd. 3: Madrigalia 5 vocom, [Rom] 1961 (Corpus Mensurabilis Musicae 14).

Madrigalbuch von 1542 sogar der erste, der das Sonett zu einer ernstzunehmenden Textvorlage im Bereich des Madrigals machte und dabei gleich auch den zu der hohen Stilebene des Sonetts als passend empfundenen neuartigen komplexeren musikalischen Satz beispielhaft an ihnen vorführte. In Rores erstem Madrigalbuch, das unter anderem auch deshalb so außergewöhnlich ist, da es zum einen keine Widmung trägt, also selbst finanziert worden sein muss, und zum anderen ausschließlich eigene Werke des bisher noch nirgendwo anders mit vergleichbaren Kompositionen an die Öffentlichkeit getretenen Komponisten umfasst, sind insgesamt 20 Madrigale enthalten. 16 dieser Madrigale basieren auf Sonetten, von denen immerhin zwölf von Francesco Petrarca stammen. Diese eindeutige Vorliebe in der Textauswahl setzt sich auch in Rores zweitem und drittem fünfstimmigen Madrigalbuch von 1544 bzw. 1548 fort. Von acht Madrigalen im zweiten Madrigalbuch, das auch eine ganze Reihe von Werken anderer venezianischer Komponisten, u. a. von Willaert und Perissone Cambio, enthält, sind sechs Sonettvertonungen, vier davon auf Petrarca-Sonette. Das dritte Madrigalbuch hat vor allem durch seine Vertonung von Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« Berühmtheit erlangt. Alle anderen zwölf Stücke sind Sonettvertonungen, und wiederum stammen drei Viertel der Sonette von Petrarca.

So sehr Rore in seiner Bevorzugung von Petrarcas Sonetten mit Willaert übereinstimmt, fallen doch einige Unterschiede bei der Textauswahl auf. Besonders ungewöhnlich ist, gerade wenn man die zahlreichen Parallelvertonungen betrachtet, die Willaerts Schüler hervorgebracht haben, dass Rore mit Petrarcas »Quando fra l'altre donne ad hor ad hora« aus seinem dritten Madrigalbuch nur ein einziges Sonett vertont hat, das auch Willaert später in seine *Musica nova* aufgenommen hat. Dies lässt sich zum einen vielleicht auf die bereits von Martha Feldman untersuchte Tendenz Rores zurückführen, eher düstere Texte zu vertonen;³⁸⁹ zum anderen wäre es aber auch denkbar, dass die beiden Komponisten sich auf diese Weise bewusst aus dem Weg gegangen sind und Rore, der einige der Sonettvertonungen Willaerts schon vor ihrer Veröffentlichung gekannt haben mag, sich eben nicht durch das von anderen Schülern Willaerts so ausgiebig gepflegte Prinzip der *imitatio* ihres Vorbildes in die Reihe der Nachahmer einfügen wollte. So zeigt sich in den wenigen Fällen, die sich vielleicht doch auf Willaertsche Madrigale beziehen lassen, denn auch ein viel selbstbewussterer Umgang mit den Vertonungen des Markuskapellmeisters.

Ein Beispiel dafür ist Rores Vertonung eines anonymen Hochzeitssonetts aus dem zweiten Madrigalbuch, das als Muster für eine Art doppelter *imitatio* gelten kann, die hier nicht nur auf musikalischer Ebene, sondern zusätzlich auch noch auf textliche Ebene stattfindet. Die Terzette des zugrundeliegenden Sonetts »Scielgan l'alme sorelle in li orti suoi« beginnen mit einem Vers, der zweifellos an den entsprechenden Vers aus Petrarcas »I' vidi in terra angelici costumi« angelehnt ist:³⁹⁰ »Ardir, senno, virtù, bellezza e fede« nimmt dabei das

³⁸⁹ Feldman beschreibt diese Tendenz als »Petrarchan woods in the shadow of Dante«, Feldman, *City Culture* (1995), S. 263–293.

³⁹⁰ *Cipriani Rore Opera omnia*, hrsg. von Meier, Bd. 2 (1963), S. 116–121. Vgl. den Text oben, S. 155.

Modell des Tugendkatalogs («Amor, senno, valor, pietate e doglia») auf, den Petrarca in seinem Sonett Laura zugedacht hatte. Vergleicht man nun die jeweiligen Vertonungen dieses Verses durch Willaert und Rore, so fällt auf, dass Rore das gleiche Prinzip anwendet, das einige Jahre später auch Perissone Cambio und Donato in ihren Parallelvertونungen von Willaert übernehmen sollten. Im Unterschied zu diesen verzichtet Rore zwar auf offensichtliche Melodiezitate, nimmt dafür aber den allgemeinen verlangsamten Gestus dieser Stelle auf und verfolgt vor allem den für alle fraglichen Vertonungen von »I' vidi in terra angelici costumi« typischen Gang durch den ›Quintenzirkel‹ relativ konsequent. Während Willaert seine *seconda parte* auf dem A-Klang mit großer Terz, der bereits die *prima parte* beendet hatte, beginnt und die Stimmen quintweise abwärts bis in einen Es-Klang schreiten lässt, nimmt Rores Fassung seinen Anfang auf einem A-Klang mit kleiner Terz – der erste Teil endete auf einem G-Klang – und schließt den Quintgang bereits auf einem F-Klang (T. 65).

Wie schon Martha Feldman angemerkt hat, lässt sich in diesem Fall natürlich nicht eindeutig bestimmen, welche der beiden Vertonungen auf die jeweils andere Bezug nimmt.³⁹¹ Da sich jedoch das Sonett »Scielgan l'alme sorelle in li orti suoi« offensichtlich an Petrarca orientiert, scheint es deutlich näher liegend, dass sich auch seine Vertonung hier eher auf die Komposition des literarischen Vorbildes bezieht, als dass Willaert die Idee für seine Vertonung eines originalen Petrarca-Sonetts aus der Komposition eines stilistisch eindeutig tiefer stehenden Gelegenheitssonetts schöpft. Sollte es also tatsächlich Rore sein, der hier musikalisch auf Willaert Bezug nimmt, so ist seine Art der *imitatio* viel subtiler als die später von Willaerts Schülern demonstrierte, da sie den Umweg über eine zusätzliche literarische Nachahmung geht. In wie weit dies sogar ein Hinweis darauf sein mag, dass Rore das Sonett »Scielgan l'alme sorelle in li orti suoi« selbst geschrieben haben könnte, ist in diesem Kontext zumindest eine bedenkenswerte Überlegung.

Für die Geschichte der Sonettvertونungen im 16. Jahrhundert war Rores Imitationspraxis dennoch weit weniger bedeutsam als die von Willaerts Schülern. Nicht zuletzt ihrer Initiative ist es vermutlich zuzuschreiben, dass sich die von Willaert angeregte Art und Weise, Sonette zu vertonen, in der Folgezeit so sehr unter den Madrigalkomponisten durchsetzen konnte.

6.4 Sonettvertونungen leichteren Stils

Dass die strenge Form der *Musica nova*-Madrigale von Willaert selbst zunächst nicht als allgemeingültiges Format für Sonettvertونungen aller Art geplant, sondern bewusst gewählt war, um dem hohen Stil der Petrarca-Sonette musikalisch Tribut zu zollen, zeigen andere Sonettvertونungen, die Willaert zwischen 1540 und 1557 außerhalb der *Musica nova* als Einzelstücke in verschiedenen Sammlungen anderer Komponisten veröffentlichte.³⁹² Keine dieser Vertonungen basiert interessanterweise auf einem Petrarca-Sonett.

³⁹¹ Feldman, *City Culture* (1995), S. 306.

³⁹² Die Stücke sind enthalten in: *Adriani Willaert Opera Omnia*, Bd. 14: Madrigali e Canzoni Villanesche, hrsg. von Helga Meier, [Rom] 1977 (Corpus Mensurabilis Musicae 3).

Incipit, Stimmen	Sammlung (RISM)	Formale Anlage; Bemerkung
Qual anima ignorante over più saggia, 4	1540 ²⁰	einteilig, Quartette quasi strophisch
Chi volesse saper che cos'è amore, 4	1542 ¹⁷	einteilig, Quartette beginnen im Cantus gleich
Qual anima ignorante over più saggia, 5	1544 ¹⁷	einteilig, Quartette quasi strophisch
Dove sei tu, mio caro e mio gentile, 5	1548 ⁹	zweiteilig; auf den Tod eines jungen Mannes
Mentre al bel lett'ove dormia Phetonte, 5	1548 ⁹	zweiteilig; für Pierluigi Farnese
Quando i begli occhi e quel soave riso, 4	1554 ²⁸	einteilig, Quartette und Terzette jeweils strophisch organisiert
Ingrata è la mia donna, e coss'ingrata, 5	1557 ²³	zweiteilig

Tab. 11: Adrian Willaerts Sonettvertonungen in fremden Sammlungen

Aus dieser Übersicht wird deutlich, dass Willaert in seinen Sonettvertonungen außerhalb der *Musica nova* offenbar unabhängig von der Zeit, in der sie jeweils erschienen, zwei grundsätzlich verschiedene Herangehensweisen an Sonetttexte kannte und dabei auch zwischen vier- und fünfstimmigen Madrigalen unterschied. Fast alle fünfstimmigen Vertonungen sind wie die Sonettvertonungen in der *Musica nova* in *prima* und *seconda parte* aufgeteilt, alle vierstimmigen dagegen ohne Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten komponiert bzw. sogar ausnahmslos zumindest in Ansätzen strophisch organisiert. Am weitesten in seiner strophischen Konzeption geht Willaert dabei ausgerechnet in der spätesten der hier aufgelisteten vierstimmigen Sonettvertonungen »Quando i begli occhi e quel soave riso«, in der nicht nur die Quartette jeweils auf die gleiche Musik gesungen werden, sondern zusätzlich auch noch die Terzette auf einem sehr eigenwilligen Wiederholungsschema aufgebaut sind.³⁹³

Quando i begli occhi e quel soave riso,	A	a
Ove i thesori suoi spiegò natura,	B	b
Vostra merced'e mia alta ventura	B	c
Miro, d'appresso 'n lor, donna, m'affiso.	A	d

Quanta gloria mai vid'in paradiso,	A	a
Da che prima 'l creò l'eterna cura,	B	b
La più degn'e più nobil creatura	B	c
Veggio tutta raccolt'in un sol viso.	A	d

³⁹³ Ebd., S. 44–48.

E tant'è il ben ch'ogni mio sens'avanza,	C	e
[E tant'è il ben ch'ogni mio sens'avanza,]	[C]	f
Sì che poi ch'una volta l'ho gustato,	D	g
Di rigustarlo più non ho possanza,	C	h
[Di rigustarlo più non ho possanza,]	[C]	e
O ben, men ben per tropp'esser pregiato,	D	f
O stato mio, fuor d'ogni human'usanza,	C	g
Beato men per tropp'esser beato.	D	h
[Beato men per tropp'esser beato.]	[D]	i

Willaert entwickelt hier für die Terzette einen zweiten vierzeiligen musikalischen Satz (efgh), der zwei vollständige Durchläufe erfährt. Die erforderliche Textmenge (acht statt sechs Verse) produziert er dadurch, dass er den Text von zwei Versen im ersten Terzett wiederholt und jeweils auf eine eigene musikalische Zeile absingen lässt. Die typische formale Unterteilung der beiden Terzette wird dadurch fast bis zur Unkenntlichkeit verschleiert, was Willaert noch unterstreicht, indem er für die Wiederholung des Schlussverses eine ganz neue Zeile (i) erfindet.

Im zweiten Madrigalbuch Cipriano de Rores von 1544 hat Willaert auch eine fünfstimmige Sonettvertonung veröffentlicht, die nicht zweiteilig angelegt ist. Das Madrigal »Qual anima ignorante over più saggia« basiert auf einem anonymen, zwar in seiner Themensetzung petrarkistischen Sonett, das aber durch den anaphorischen Beginn der Quartette und des ersten Terzetts eine Parallelstruktur und einen für originale Petrarca-Sonette ganz untypischen Refrain in den Quartetten aufweist.³⁹⁴

Qual anima ignorante over più saggia, Qual huom mortal, qual dio, qual donn'o diva, Che non sappia 'l mio mal onde deriva, E del mio grand'ardor pietà non haggia.	Welche Seele ist so unwissend oder eher weise, welcher Sterbliche, welcher Gott, welche Frau oder Göttin, dass er nicht weiß, woher mein Leid kommt, und kein Mitleid mit meinem großen Brennen hat.
Qual selv'è sì riposta o sì selvaggia, Qual lauro in aria cresce o qual oliva, Che non sappia 'l mio mal onde deriva, E del mio grand'ardor pietà non haggia.	Welcher Wald ist so abgelegen oder wild, welcher Lorbeer wächst in die Luft oder welcher Olivenbaum, dass er nicht weiß, woher mein Leid kommt, und kein Mitleid mit meinem großen Brennen hat.
Qual part'hoggi del mondo, che non sia Delle lagrime pien'e di lamento, Delle voci, sospir'e doglia mia.	Welcher Teil der Erde, der nicht voll von Tränen und Klage sei, von Stimmen, Seufzern und von meinem Schmerz
Non giace cosa hormai sotto la via Del ciel, che non conosca 'l mio tormento, Se non sola colei, ch'io sol vorria.	Nichts liegt künftig unter dem Weg des Himmels, das nicht kennt meine Qual, wenn nicht allein jene, die allein ich begehre.

³⁹⁴ *Adriani Willaert Opera Omnia*, Bd. 14, hrsg. von Meier (1977), S. 82–88.

Ebenso untypisch für seinen in den Madrigalen der *Musica nova* etablierten Kompositionsstil für Sonettvertonungen schreibt Willaert für die Verse 3 und 4 bzw. 7 und 8 hier auch einen musikalischen Refrain – eine Technik, die eher in die Tradition der Madrigalkompositionen um Verdelot und Arcadelt verweist. Dazu kommt, dass zumindest die Cantusstimme auch in den ersten beiden Quartettversen jeweils eine deutliche melodische Verwandtschaft mit den entsprechenden Versen der zweiten Strophe aufweist.

Qual a - ni - ma i - gno - ran - te o - ver più sag - - - gia,
Qual sel - v'è si ri - po - sta o si sel - vag - - - - gia,_____

Notenbeispiel 24: Adrian Willaert, »Qual anima ignorante over più saggia«, Cantus, Vers 1 und 5 (T. 5–13 und 39–47)

Qual huom mor - tal, _____ qual dio, qual don - n'o di - va, _____
Qual lau - ro in a - ria cre - sce o qual o - li - va, _____

Notenbeispiel 25: Adrian Willaert, »Qual anima ignorante over più saggia«, Cantus, Vers 2 und 6 (T. 13–22 und 47–56)

Dass nun ausgerechnet Adrian Willaert mit »Qual anima ignorante over più saggia« eine Sonettvertonung vorlegte, die nicht nur ohne Zäsur zwischen Quartetten und Terzetten auskommt, sondern in der auch zumindest die Quartette quasi strophisch organisiert sind, verwundert zunächst. Wie ein auf den ersten Blick für Willaert so untypisches Madrigal – veröffentlicht immerhin zu einer Zeit, in der bereits die ersten Madrigale seiner *Musica nova* komponiert gewesen sein dürften – einzuordnen ist, zeigt jedoch die besondere Genese von »Qual anima ignorante over più saggia«. Das Madrigal erschien nämlich bereits 1540 in einem Nachdruck von Verdelots ersten beiden vierstimmigen Madrigalbüchern in einer vierstimmigen Fassung und damit in einem Zusammenhang, in den die formale Konzeption des Stückes erheblich besser hineinpasste.³⁹⁵ Für die Veröffentlichung der fünfstimmigen

³⁹⁵ *Adriani Willaert Opera Omnia*, Bd. 14, hrsg. von Meier (1977), S. 20–26.

Version vier Jahre später wurde der vierstimmige Satz unverändert übernommen und lediglich eine fünfte Stimme (Quintus) hinzukomponiert. Die Gesamtanlage des Madrigals blieb dadurch natürlich unangetastet.

Dass Willaert, der mit den Madrigalen seiner *Musica nova* neue Standards für Sonettvertonungen gesetzt hat, die so weitreichend rezipiert wurden, der die Zweiteiligkeit ebenso wie die Vorliebe für Petrarca-Sonette zum allgemeingültigen Prinzip erhoben hat, in seinen übrigen Sonettvertonungen teilweise ganz andere Wege gegangen ist, die noch viel von den formalen Ideen der früheren Madrigalisten aufnehmen, mag zunächst verwirren. Tatsächlich scheint dies aber ein Hinweis darauf zu sein, dass es in der Mitte des 16. Jahrhunderts noch zwei parallele Entwicklungslinien im Bereich der Sonettvertonungen gegeben hat: zum einen die von Willaert mit seinen *Musica nova*-Madrigalen etablierte Linie, die vor allem im Bereich des fünf- und mehrstimmigen Madrigals aufgenommen wurde und sich durch eine Unterteilung in *prima* und *seconda parte* und einen komplexen vom *varietas*-Prinzip bestimmten musikalischen Satz ebenso wie durch zumeist anspruchsvolle Texte von Petrarca oder petrarkistischen Dichtern auszeichnet; zum anderen aber auch eine Linie, die wie noch im frühen Madrigal häufig mit Wiederholungsmustern arbeitet, die die Sonettform musikalisch nachzeichnen, und die sich tendenziell eher im Bereich des vierstimmigen Madrigals bewegt und sich weniger anspruchsvollen Sonetttexten zuwendet.³⁹⁶

Auf ein ähnliches, sehr interessantes Beispiel aus dem Schülerkreis Willaerts hat Hartmut Schick hingewiesen.³⁹⁷ So vertonte Francesco dalla Viola, der spätere Herausgeber von Willaerts *Musica nova*, in seinem ersten vierstimmigen Madrigalbuch von 1550 das Petrarca-Sonett »Giunto m'ha Amor fra belle e crude braccia«,³⁹⁸ indem er die Quartette von der Idee her strophisch organisierte und in der Cantusstimme sogar den jeweils reimgleichen ersten und vierten Vers ähnlich gestaltete. Dass er zu diesem Zeitpunkt aber dennoch schon die Prinzipien des neuen Madrigalstils verinnerlicht hatte, zeigen seine größeren Eingriffe in die strophische Konstruktion, die vor allem einer ausgewogenen, stärker auf die jeweilige rhythmische Gestalt der einzelnen Verse bezogenen Textdeklamation geschuldet scheinen.

Nicht im Sinne einer retrospektiven Satzweise, aber in ihrer Textauswahl und dem konkreten Umgang mit den Sonetttexten stellen sich auch die oben schon erwähnten Madrigalbücher der Willaert-Schüler Girolamo Parabosco und Baldassare Donato deutlich freizügiger dar als z. B. die Madrigalbücher Perissone Cambios.

³⁹⁶ Siehe dazu auch Hartmut Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene Formen und Entwicklungslinien*, Tutzing 1998 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 18), S. 40 f.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Francesco dalla Viola, *Il primo libro de madrigali a quatro voci (Venice, 1550)*, hrsg. von Jessie Ann Owens, New York und London 1988 (Sixteenth-Century Madrigal 7), S. 42–48. Dieses Sonett ist auch in einer fünfstimmigen Vertonung Willaerts in der *Musica nova* enthalten und wurde bereits 1544 in Vertonungen von Perissone Cambio und Girolamo Parabosco, die beide jedoch nur die Quartette berücksichtigten, in Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* aufgenommen: Doni, *Dialogo della musica, 1544*, hrsg. von Malipiero (1965), S. 232–242 (dort ist fälschlicherweise Willaert als Komponist angegeben) und S. 64–69.

Parabosco (1546)

9 Sonette
6 Madrigale
4 Canzonen-/Sestinenstrophen
1 Ballata-Madrigal

Donato (1553)

13 Sonette (davon 2 Dialoge)
5 Madrigale (davon ein Dialog)
5 Ottavarima-Strophen
2 Ballata-Madrigale
1 Canzonestrophe

In beiden Büchern von 1546 bzw. 1553 überwiegen ebenfalls Sonette als Textgattungen, sie machen hier aber jeweils nur etwa die Hälfte der Stücke aus. Dazu kommt noch eine weitere Beobachtung: Während Perissone in seinen Madrigalbüchern ähnlich wie Willaert ausschließlich vollständige Sonette vertont, lassen Donato in drei und Parabosco in zwei Fällen die Terzette weg. Einmal verwendet Parabosco gar nur das erste Quartett eines Petrarca-Sonetts und dichtet vielleicht ein eigenes zweites Quartett hinzu (Nr. 13 »Anima bella da quel nodo sciolta«). Auch dieser recht freie Umgang selbst mit Petrarca-Sonetten³⁹⁹ verweist eher auf eine Praxis der Sonettvertonungen, wie sie Verdelot und Arcadelt prägten, als auf den *Musica nova*-Stil, der ja so sehr gerade um eine korrekte Wiedergabe des (vollständigen) Sonetttextes bemüht war.

6.5 Komplexe syntaktische Strukturen und Enjambements im mehrstimmigen Madrigal

Im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen die mit einer niederen Stilebene assoziierten Strategien der Sonettvertonungen, die nach wie vor mit strophischen Ansätzen arbeiteten, vom *Musica nova*-Stil weitgehend verdrängt worden zu sein. Insbesondere im fünfstimmigen Madrigal setzte sich die zweiteilige Anlage von Sonettvertonungen immer stärker durch und mit ihr der dichte kontrapunktische Satz, der nur selten durch parallel deklamierte Abschnitte aufgelockert wurde und gemäß dem *varietas*-Prinzip auf musikalische Wiederholungsstrukturen nahezu vollständig verzichtete.⁴⁰⁰

Dieses musikalische Gerüst hatte sich aus mehreren Gründen für Sonettvertonungen als besonders geeignet erwiesen. In der Zweiteilung in Quartette und Terzette spiegelte sich zum einen so etwas wie der kleinste gemeinsame Nenner für die äußere Form verschiedenster Sonette wider, die einzige formale Eigenschaft übrigens, die Thomas Borgstedt als konstituierend für die darüber hinaus historisch höchst veränderliche Gattung des Sonetts anerkannte.⁴⁰¹ Innerhalb dieser Abschnitte war es zum anderen durch verschiedene Grade der Verschränkung einzelner Stimmen und das Formulieren rhythmisch flexibler Soggetti möglich, auf den immerwährenden Konflikt zwischen metrischer und syntaktischer Schicht

³⁹⁹ Donato verzichtete beispielsweise u. a. bei Petrarcas Sonett »Quel rossignuol che sì soave piagne« (RVF 311) auf eine Vertonung der Terzette.

⁴⁰⁰ Dieses Bild ergibt sich etwa aus den Sonettvertonungen der Madrigalbücher von Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino oder Luca Marenzio.

⁴⁰¹ Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 487.

im Sonett kompositorisch ebenso subtil zu reagieren wie auf die unterschiedlichen Akzentstrukturen der einzelnen Verse. Die Möglichkeit, im mehrstimmigen Sonettvortrag gleichzeitig unterschiedliche Lesarten desselben Textes präsentieren zu können, scheint ebenfalls einen großen Reiz auf die Komponisten ausgeübt zu haben. Dass die nur durch wenige Fixpunkte festgelegte formale Hülle für Sonettvertonungen im mehrstimmigen Madrigal dennoch an ihre Grenzen stoßen konnte, zeigen einige Kompositionen auf syntaktisch komplexere Sonette, die in ihrem inneren Aufbau entweder die Strophengrenzen in Frage stellen oder durch starke Enjambements das metrische Gefüge aus dem Gleichgewicht bringen.

Ein Komponist, der in solchen Fällen immer wieder die standardmäßige Teilung der Sonettvertonungen in Quartette und Terzette ignorierte, war Cipriano de Rore. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist Petrarcas Sonett »Quando fra l'altre donne ad ora ad ora«, der einzige von Rore vertonte Text, der auch in Willaerts *Musica nova* vorkommt.⁴⁰² Im Gegensatz zur sonst üblichen Imitationspraxis finden sich in Rores Vertonung aus dem dritten Madrigalbuch kaum Übereinstimmungen mit Willaert, wenn man vom Rhythmus des Anfangssoggettos absieht. Dagegen unterscheidet sich Rores Vertonung in einem bestimmten Punkt ganz erheblich von derjenigen Willaerts, der auf die spezielle syntaktische Struktur des Sonetts zurückzuführen ist.

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.

Wenn unter den anderen Frauen von Zeit zu Zeit
Amor erscheint im schönen Gesicht von ihr,
so wächst, je weniger schön jede ist als sie,
desto mehr mein Wunsch, mich zu verlieben.

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora
che sì alto miraron gli occhi mei,
et dico: Anima, assai ringratiar dêi
che fosti a tanto honor degnata allora.

Ich segne den Ort und die Zeit und die Stunde,
wo etwas so Erhabenes meine Augen erblickten,
und sage: Meine Seele, sei dankbar genug,
dass du einer solchen Ehre würdig warst.

Da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;

Von ihr kommt der liebende Gedanke,
der, während du danach suchst, dich zum höchsten Gut führt,
wenig kostend, was jeder Mensch begehrt;

da lei vien l'animesa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
si ch'i' vo già de la speranza altero.

von ihr kommt der lebendige Liebreiz,
der dich den Himmel gewahr werden lässt durch den rechten Weg,
so dass ich schon durch die Hoffnung in die Höhe fliege.

Nach einer einen vollständigen Satz umfassenden hinführenden ersten Strophe folgt eine zweite Strophe, in der mitten im siebten Vers mit dem Wort »Anima« eine wörtliche Rede beginnt, die sich in mehreren Sätzen bis zum vorletzten Vers des Sonettes hinzieht. Diese Besonderheit führt dazu, dass der Zusammenhalt zwischen Quartetten und Terzetten in

⁴⁰² *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 13, hrsg. von Zenck und Gerstenberg (1966), S. 23–27, und *Cipriani Rore Opera omnia*, Bd. 3, hrsg. von Meier (1961), S. 64–67.

diesem Sonett stärker als in vielen anderen Sonetten ausfällt, in denen die beiden Abschnitte deutlicher voneinander abgesetzt sind. Es leuchtet unmittelbar ein, dass ein Schnitt, wie ihn der Wechsel von *prima* zu *seconda parte* in einer typischen madrigalischen Sonettvertonung mit sich brächte, das syntaktisch eigentlich zusammenhängende Gebilde der wörtlichen Rede auf unvorteilhafte Weise unterbräche. Willaert hält in seiner Vertonung des Sonetts jedoch trotz dieser syntaktischen Besonderheit an der vermutlich von ihm selbst entwickelten zweiteiligen Grundform des Madrigals mit einem Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten fest. Rore dagegen reagiert auf die logische Struktur des Sonetts, indem er zwar die Zweiteiligkeit des Madrigals beibehält, den Einschnitt jedoch nicht nach den Quartetten, sondern bereits nach der ersten Strophe ansetzt, um die wörtliche Rede innerhalb des Sonetts nicht durch eine künstliche Zäsur zu unterbrechen.

Für dieses besondere Verfahren Rores, den zweiten Abschnitt der Sonettvertonungen bereits nach dem ersten Quartett beginnen zu lassen, gibt es noch einige weitere Beispiele.⁴⁰³ Dazu gehören »Tu piangi e quella per chi fai tal pianto«, »Quel sempre acerbo et honorato giorno« und »Far potess'io vendetta di colei« aus dem ersten sowie »Quel vago impallidir che 'l dolce riso« und »Ite, rime dolenti, ite, sospiri« aus dem dritten Madrigalbuch. In allen Fällen scheinen syntaktische Überlegungen bei der Verlegung der Zäsur eine Rolle gespielt zu haben, die Rore offenbar für so gravierend gehalten hat, dass er dafür das Ungleichgewicht der sich daraus ergebenden Teile des Madrigals billigend in Kauf genommen hat.

In zwei Sonettvertonungen der ersten drei Bücher hat Rore komplett auf eine Zweiteilung verzichtet und die Texte stattdessen durchkomponiert. Sowohl das anonyme Sonett »Altiero sasso lo cui gioco spira« aus dem ersten als auch Petrarcas »Pommi ov' il sol occide i fiori et l'herba« (RVF 145) aus dem dritten Madrigalbuch bilden in sich jeweils ein komplettes Satzgefüge, das Rore in seinen Vertonungen offenbar ähnlich wie im Fall von »Quando fra l'altre donne ad hor ad hora« nicht durch eine formal erzwungene Zäsur unterbrechen wollte. Während Rore in »Altiero sasso lo cui gioco spira« zusätzlich auch noch ohne kleinere Zäsuren innerhalb des musikalischen Satzes auskommt, setzt er sie in »Pommi ov' il sol occide i fiori et l'herba« bewusst ein, um eine weitere Besonderheit des Sonetts hervorzuheben:

Pommi ove 'l sol occide i fiori et l'erba,
O dove vince lui il ghiaccio e la neve;
Pommi ov'è 'l carro suo temprat'e leve
Et ov'è chi ce 'l rende o chi ce 'l serba;

Stelle mich hin, wo die Sonne die Blumen und Gräser versengt,
oder wo sie besiegen Eis und Schnee,
stelle mich hin, wo ihr Wagen mild und schwach ist
und wo der ist, der sie uns wiederbringt oder sie uns bewahrt;

Pomm'in humil fortuna od'in superba,
Al dolc'aere sereno, al fosc'e greve;
Pommi alla notte, al dì long'et al breve,
A la matura etate od'a l'acerba;

stelle mich in das demütige Schicksal oder in das hochmütige,
in die süße, heitere Luft, in die dunkle und schwere;
stelle mich in die Nacht, in den langen Tag oder in den kurzen,
in die reife Zeit oder in die herbe;

⁴⁰³ Vgl. dazu Feldman, *City Culture* (1995), S. 261 f.

Pomm'in cielo od'in terra od'in abisso,
In alto poggio, in valle im'e palustre,
Libero spirto od'a suoi membri affisso;

stelle mich in den Himmel oder auf die Erde oder in die Unterwelt,
auf eine erhabene Anhöhe, in tiefe und sumpfige Täler,
als freien Geist oder an seine Glieder gebunden;

Pommi con fam'oscura o con illustre:
Sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
Continuando il mio sospir trillustre.

statte mich aus mit dunklem Ruf oder mit erhabenem:
Ich werde sein, der ich gewesen bin, werde leben, wie ich gelebt habe,
meine fünfzehnjährigen Seufzer fortsetzend.

Um die Ausweglosigkeit des durch immerwährendes Seufzen bestimmten Zustandes, in dem sich das lyrische Subjekt befindet, zu veranschaulichen, hat Petrarca in diesem Sonett das Stilmittel der Anapher verwendet. Jeder zweite Vers in den Quartetten und die beiden Terzette beginnen jeweils mit dem Wort »Pommi« (wörtlich etwa: »Mich hingestellt«), das das lyrische Ich gedanklich in verschiedene, häufig gegensätzliche Szenarien versetzt, die seinen Seelenzustand dennoch nicht zu verändern vermögen.

Rore zeichnet in seiner Vertonung diesen textlichen Parallelismus mit zwei unterschiedlichen musikalischen Mitteln nach. Zum einen ordnet er dem Wort »Pommi« gleichsam als akustisches Signal die fallende kleine Terz, häufig sogar auf den gleichen Tönen (*c-a* bzw. *f-d*), zu, mit der in der Regel die einzelnen Soggetti der »Pommi«-Verse beginnen (vgl. die Notenbeispiele 26 und 27).

Ganz im Geiste der *varietas* unterscheiden sich dennoch alle Soggetti bis auf den Terzfall zu Anfang deutlich voneinander, und immer wieder verzichten einzelne Stimmen sogar auf dieses Motiv, das jedoch zumindest in einer Stimme stets beibehalten wird. Ein Beispiel dafür ist der Beginn der Terzette (T. 47), wo der Alt sein Soggetto mit dem Terzfall beginnt, die meisten anderen Stimmen (Bass, Cantus und Tenor) das Intervall jedoch umkehren und einen aufsteigenden Dreiklang bilden – eine melodische Formulierung, die natürlich in gleicher Weise auch den Text an dieser Stelle (»Pomm'in cielo«) berücksichtigt (Notenbeispiel 28).

C
Pom - mi o - v'il sol oc - ci - de i fio - ri e l'her - ba

A
Pom - mi o - v'il sol oc - ci - de i fio - ri e l'her - ba

V
Pom - mi o - v'il sol oc - ci - - - - de i fio - - - - ri e l'her

T
Pom - mi o - v'il sol oc

B
Pom - mi o - v'il sol oc - ci - de i fio - ri e l'her - ba

Notenbeispiel 26: Cipriano de Rore, »Pommi ov'il sol occide i fiori et l'herba«, Vers 1, T. 1–6

ve; Pom - mi al - la not - te, al
 Pom - mi al - la not - te, al di lon - g'et al bre
 ve; Pom - mi al - la not - te, al di lon - - - g'et al
 ve; Pom - mi al - la not - te, al di
 Pom - mi al - la not - - - te, al di lon - g'et al bre - ve,

Notenbeispiel 27: Cipriano de Rore, »Pommi ov'il sol occide i fiori et l'herba«, Vers 7, T. 36–39

a l'a - cer - ba; Pom - m'in cie - lo
 a l'a - cer - ba; Pom - m'in cie - - - - lo o
 a l'a - cer - ba; Pom - m'in cie - lo o - d'in ter
 a l'a - cer - ba; Pom - m'in cie - lo
 Pom - m'in cie - lo o

Notenbeispiel 28: Cipriano de Rore, »Pommi ov'il sol occide i fiori et l'herba«, Beginn der Terzette, T. 46–50

Ein weiterer musikalischer Kunstgriff, der die Wahrnehmbarkeit der einzelnen »Pommi«-Abschnitte erheblich erhöht, betrifft die Überlappung der einzelnen Verse, die nicht nur bei Willaert, sondern auch bei Rore gerade innerhalb der einzelnen Strophen normalerweise sehr stark auftritt. Diese Versüberlappung ist immer zu Beginn der »Pommi«-Abschnitte auffällig zurückgenommen. Es gibt keine deutlichen Zäsuren; die einzelnen Verse überschneiden sich jedoch selten mehr als eine Mensur, und fast immer bilden mindestens zwei Stimmen einen gemeinsamen Abschluss, in den der »Pommi«-Vers dann von einer anderen Stimme hineingesetzt werden kann (vgl. Notenbeispiel 29).

C Pom - m'in hu - mil for - tu - na o - d'in su - per

A chi cel ser - - - ba; Pom - m'in hu - - -

V ba; Pom - m'in hu - mil for - tu - - - na o

T ser - ba; Pom - m'in hu

B Pom - m'in hu - mil for - tu - na

Notenbeispiel 29: Cipriano de Rore, »Pommi ov'il sol occide i fiori et l'herba«, Beginn des zweiten Quartetts, T. 22–26

Am Beginn der Terzette (siehe Notenbeispiel 28) bilden sogar die oberen vier Stimmen eine gemeinsame Kadenz, in deren verklingenden Schlussklang hinein dann der Bass den neuen Vers (»Pomm'in cielo«) deklamiert. Rore arbeitet hier also zwar nicht mit großflächigen Wiederholungen musikalischer Abschnitte, um den textlichen Parallelismus abzubilden, findet durch den Verzicht auf größere Versüberlappungen, wie sie im Madrigal in dieser Zeit eigentlich üblich waren, und das Motiv des Terzfalls jedoch andere Mittel, die der formalen Struktur des Sonetts entgegenkommen, ohne dabei die Eigengesetze der Madrigalkomposition, insbesondere die Prinzipien des »fuggir la cadenza« bzw. der *varietas*, ernsthaft in Frage zu stellen.⁴⁰⁴

Noch radikaler als bei Rore ist der Umgang mit der Zweiteiligkeit von Sonettvertonungen bei zwei Parallelvertonungen des Petrarca-Sonettes »Son animali al mondo de sì altera« (RVF 19) von Domenico Magiello (1568) und Giaches de Wert (1571).⁴⁰⁵ Das Sonett ist das einzige Sonett Petrarcas, dessen syntaktische Struktur zumindest eine abgeschwächte Form des Strophenenjambements zwischen zweiter und dritter Strophe aufweist.⁴⁰⁶

Die syntaktische Struktur dieses Sonetts ist so angelegt, dass der erste Satz die ersten sieben Verse und der zweite die Verse 8 bis 11 umfasst und damit genau über die Strophen- grenze in der Mitte des Sonetts hinwegreicht. Die Folge ist, dass die Syntax in diesem Fall der für ein Sonett so typischen asymmetrischen Strophenform in einer Weise entgegengestellt ist, dass sie das Sonett in zwei gleichlange Abschnitte von je sieben Versen teilt. Sowohl Domenico Magiello als auch wenige Jahre nach ihm Giaches de Wert haben ihre Vertonungen

⁴⁰⁴ Vgl. dagegen Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 42.

⁴⁰⁵ Domenico Magiello da Vallengio, *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1568, und Giaches de Wert, *Il quinto libro de madrigali a cinque, sei, e sette voci*, Venedig 1571, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 5: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae 24), S. 22–28.

⁴⁰⁶ Siehe dazu Elwert, *Italienische Metrik* (1984), S. 46. Der Text und die Übersetzung des Sonetts finden sich oben, S. 42.

dieser ungewöhnlichen syntaktischen Form des Sonettes angepasst und lassen die *seconda parte* ihres Madrigals jeweils mit dem letzten Vers der Sonettoktave beginnen.

Während Wert im Fall von »Son animali al mondo de sì altera« aufgrund der syntaktischen Struktur wohl keine andere Möglichkeit gesehen hat, als zu einem so drastischen Mittel wie der Teilung nach dem siebten Vers zu greifen, scheint er den syntaktischen Zusammenhalt zwischen Quartetten und erstem Terzett bei Petrarcas Sonett »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« nicht so stark empfunden zu haben.⁴⁰⁷ Obwohl der Hauptsatz des langen Satzgefüges noch aussteht, findet sich hier die Teilung ganz regulär nach den Quartetten.⁴⁰⁸

Eine zweite Herausforderung für die Madrigalkomponisten waren Sonette mit häufigen und starken Enjambements zwischen einzelnen Versen, die zwar keine Auswirkung auf die großformale Anlage der Vertonungen in *prima* und *seconda parte*, aber doch auf die Hörbarkeit der Versstruktur hatte, mit der bereits Verdelot in »Tu che potevi sol in quest'etade« zu kämpfen hatte.⁴⁰⁹ Ein besonders extremes Beispiel dafür ist Rores berühmte Vertonung von Giovanni Della Casas Sonett »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]«, die bereits an verschiedenen Stellen ausführlicher Analysen unterzogen worden ist. Stefano La Vias umfassende und äußerst detailreiche Analysen zielen dabei vor allem darauf ab, Rore als Leser und Interpreten von Della Casas Sonetttext verstehbar zu machen,⁴¹⁰ während Hartmut Schick besonders Rores Gebrauch eines musikalische Kohärenz stiftenden Motivs herausstellt.⁴¹¹ Die folgende Analyse soll sich auf einen anderen Einzelaspekt beschränken, der die eigentliche stilistische Besonderheit der Textvorlage ausmacht – das Enjambement.⁴¹²

Giovanni Della Casa war schon zu Lebzeiten für seine geradezu manieristische Verwendung des Enjambements bekannt. In seinem Sonett »La bella greca onde 'l pastor Ideo« findet sich sogar ein echtes Strophenenjambement zwischen Quartetten und Terzetten, dem traditionell eigentlich größten formalen Einschnitt im Bau des Sonetts, das jenes aus Petrarcas »Son animali al mondo de sì altera« an Härte noch deutlich übertrifft.⁴¹³ Es verwundert kaum, dass dieses Sonett im 16. Jahrhundert nicht vertont worden zu sein scheint, zumal sich auch eine alternative Teilung aufgrund des das gesamte Sonett durchziehenden dichten

⁴⁰⁷ Giaches de Wert, *Madrigali a cinque voci, Libro secondo*, Venedig 1561, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 2: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1962 (Corpus Mensurabilis Musicae 24), S. 53–59.

⁴⁰⁸ Für den Text des Sonetts siehe oben, S. 41.

⁴⁰⁹ Siehe oben, ab S. 143.

⁴¹⁰ Stefano La Via, *Cipriano de Rore as Reader and as Read: A Literary-Musical Study of Madrigals from Rore's Later Collections (1557–1566)*, Diss. Princeton University, 1991, S. 152–186 und 437–460.

⁴¹¹ Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 48–52.

⁴¹² Siehe dazu oben, ab S. 42.

⁴¹³ Giovanni Della Casa, *Rime*, hrsg. von Roberto Fedi, Mailand 1993, S. 38. Erst ab dem 18. Jahrhundert finden sich solche extremen Formen des Enjambements in der italienischen Dichtung häufiger (u. a. bei Giosuè Carducci »Ad una bambina« bzw. »Funere mersit acerbo«). Siehe dazu Elwert, *Italienische Metrik* (1984), S. 46. Im höchsten Maße ausgereizt wurden die Möglichkeiten des Enjambements in der deutschen Sonettichtung vor allem von Rainer Maria Rilke, dessen »Sonette an Orpheus« in fast programmatischer Weise von unzähligen starken Enjambements durchzogen sind, die oftmals auch über Strophen Grenzen hinweggeführt sind, wie dies zum Beispiel in Rilkes drittem Sonett an Orpheus der Fall ist.

Satzgefüges nicht anbot.⁴¹⁴ In »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]«, das nicht nur von Rore, sondern einige Zeit später auch von Giaches de Wert komponiert wurde,⁴¹⁵ liegt kein Strophenenjambement vor; dafür sind jedoch die Verse innerhalb der Strophen in extremer Weise von Zeilensprüngen durchzogen, wie eine Gegenüberstellung der metrischen und der syntaktischen Struktur des Sonetts veranschaulichen soll.

Metrische Gestalt

O sonno, o della queta, umida, ombrosa
Notte placido figlio; o de' mortali
Egri conforto, oblio dolce de' mali
Sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

Soccorri al core omai, che langue e posa
Non have, e queste membra stanche e frali
Solleva: a me t'envola, o sonno, e l'ali
Tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l di fugge e 'l lume?
E i lievi sogni, che con non secure
Vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan ti chiamo, e queste oscure
E gelide ombre invan lusingo. o piume
D'asprezza colme, o notti acerbe e dure!

Syntaktische Gestalt

O sonno,
o della queta, umida, ombrosa Notte placido figlio;
o de' mortali Egri conforto,
oblio dolce de' mali Sì gravi
ond'è la vita aspra e noiosa;

Soccorri al core omai,
che langue e posa Non have,
e queste membra stanche e frali Solleva:
a me t'envola, o sonno,
e l'ali Tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio
che 'l di fugge e 'l lume?
E i lievi sogni,
che con non secure Vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan ti chiamo
e queste oscure E gelide ombre invan lusingo.
o piume D'asprezza colme,
o notti acerbe e dure!

Vergeblich fleht das lyrische Ich in diesem Sonett den Schlaf (»sonno«) an, ihm Ruhe in den schmerzvollen Nächten zu schenken. Doch die ersehnte Ruhe wird ihm genausowenig zugestanden wie den Worten des Sonetts, die sich wie atemlos von Zeile zu Zeile winden, ohne jemals am Versende innezuhalten. Nur an einer einzigen Stelle im ersten Terzett stimmt innerhalb der Strophen auch einmal der Anfang eines neuen Verses mit dem Beginn einer eigenen syntaktischen Wortgruppe überein (»E i lievi sogni«). Alle anderen Versanfänge sind Teil größerer syntaktischer Zusammenhänge, die sie zum Teil enger mit dem vorhergehenden Vers als mit dem eigenen in Verbindung bringen (z. B. »Solleva«, V. 7). Die fortwährenden Verschleifungen in »O sonno« werden im Deutschen zwar weniger zahlreich, aber dennoch sehr anschaulich in einer Übersetzung Johann Gottfried Herders nachgebildet:⁴¹⁶

⁴¹⁴ Rores Vertonung mit dem gleichen Incipit aus dem vierten Madrigalbuch basiert nicht auf Della Casas Sonett, sondern auf einem kürzeren Madrigaltext. Vgl. *Cipriani Rore Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, Bd. 4: *Madrigalia 3–8 vocum*, [Rom] 1969, S. 82–84.

⁴¹⁵ Ebd., S. 66–69, und Giaches de Wert, *Madrigali a cinque voci, Libro primo*, Venedig 1558, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 1: *Madrigals*, [Rom] 1961, S. 20–26.

⁴¹⁶ Herders Übersetzung ist zitiert nach: Johann Gottfried Herder, *Werke. Erster Theil. Gedichte*, Berlin 1879, S. 69. Vgl. dazu auch Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*, Göttingen 2002 (Münchener Universitätschriften 2), Bd. 1, S. 152.

O Schlummer, sanfter Sohn der schattenreichen
 Thauenden Nacht, der armen Menschen Zuflucht,
 Ein süß Vergessen aller, aller Uebel,
 Die, ach, so schwer, so hart das Leben drücken,

Komm endlich, komm und gib dem schmachkend matten,
 Ruhlosen Herzen Ruhe! diese Glieder,
 So schwach, so welk, erquicke sie und breite,
 O Schlummer, über mich die braunen Schwingen!

Wo ist das Schweigen, das vor Licht und Tage
 So furchtsam fliehet? wo die leichten Träume,
 Die sonst mit gaukelnd ungesporntem Tritte
 So bald, so gerne Dir zu folgen pflegen?

Vergebens ruf' ich Dir, vergebens winsle
 Elender Ich Euch vor, ihr schwarzen, kalten,
 Trostlosen Schatten. O der harten Flaume!
 Und o der herben, bitteren langen Nächte!

Für die Nachahmung der Enjambements des originalen Sonetts (besonders eindrücklich in V. 1/2: »O Schlummer, sanfter Sohn der schattenreichen / Thauenden Nacht« und V. 5/6: »Komm endlich, komm und gib dem schmachkend matten, / Ruhlosen Herzen Ruhe!«) nimmt Herder zwei deutliche Einschränkungen in Kauf. Zum einen verzichtet er auf Reime, und zum anderen – was vielleicht noch gravierender ist – gibt er die Sonettform auf, indem er die Terzette in Quartette verwandelt. Dafür schreibt er jedoch dem italienischen Endecasillabo sehr ähnliche Elfsilber, die ihren eigentlich jambischen Versrhythmus ausgerechnet am Beginn der Verse nach den Enjambements immer wieder einbüßen (»Thauenden Nacht« [V. 2], »Ruhlosen Herzen« [V. 6], »Elender Ich« [V. 14] und »Trostlosen Schatten« [V. 15]) und dadurch nicht nur den typischerweise unregelmäßigen Rhythmus des Endecasillabo aufnehmen, sondern auch die Versstruktur noch zusätzlich verschleiern.

Die vielen Enjambements, die Herder schon bei der Übertragung des Sonetts in eine andere Sprache einige Probleme bereitet zu haben scheinen, wenn er dafür die Gattung des Sonetts grundsätzlich verlassen hat, stellten auch einen Komponisten wie Rore bei einer Vertonung vor schwierige Entscheidungen. Wie konnte man ein Sonett, in dem die metrische so wenig mit der syntaktischen Versstruktur übereinstimmte, so in einen musikalischen Satz übertragen, dass im Idealfall sowohl die Form des Sonetts als auch die syntaktischen Zusammenhänge nachvollziehbar blieben? Auch für Rore wäre eine solche Lösung wohl der Quadratur eines Kreises gleichgekommen, denn er entschied sich stattdessen dafür, einem Aspekt, der syntaktischen Struktur des Sonetts, den uneingeschränkten Vorrang vor seiner metrischen Gestalt zu geben. Wie radikal er dabei die metrische Struktur des Sonetts ignorierte, zeigt seine für ein Madrigal der 1550er-Jahre – und zwar selbst für ein vierstimmiges – vollkommen untypische musikalische Satzweise.

Rore schrieb einen bis auf wenige Ausnahmen (z. B. den Beginn der *seconda parte*) in allen vier Stimmen parallel deklamierten Satz, der keinen Versuch unternimmt, die einzelnen Textzeilen miteinander zu verschränken, sondern sie im Gegenteil mit deutlichen Zäsuren voneinander abgrenzt. Die Textzeilen entsprechen dabei eins zu eins der oben dargestellten syntaktischen Gestalt des Sonetts, während die eigentlichen Versübergänge so sehr in der musikalischen Deklamation zusammenfließen, dass wie am Übergang von Vers 2 zu 3 zwischen »mortali« und »Egri« sogar Synalöphen zwischen zwei Versen gebildet werden (T. 14).⁴¹⁷

C
O son - - - no, o del - la que - ta hu - mi - da om - bro -

A
O son - - - no, o del - la que - ta hu - mi - da om - bro -

T
O son - - - no, o del - la que - ta hu - mi - da om - bro -

B
O son - - - no, o del - la que - ta hu - mi - da om - bro -

7
sa Not - te pla - ci - do fi - glio, o de' mor - ta -

8
sa Not - te pla - ci - do fi - glio, o de' mor - ta -

8
sa Not - te pla - ci - do fi - glio, o de' mor - ta -

14
li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

8
li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce de' ma - li Si gra -

⁴¹⁷ Dies vermeidet etwa Giacches de Wert in seiner Vertonung, die insgesamt deutlich imitativer angelegt ist als Rores parallele Deklamation.

20

vi, on - d'è la vi - ta a - spra e no - io - - - sa:
 vi, on - d'è la vi - ta a - spra e no - io - - - sa:
 vi, on - d'è la vi - ta a - spra e no - io - - - sa:
 vi, on - d'è la vi - ta a - spra e no - io - - - sa:

Notenbeispiel 30: Cipriano de Rore, »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]«, erstes Quartett, T. 1–25

Die Radikalität von Rores »O sonno«-Vertonung wird umso deutlicher, wenn man sie mit einem vierstimmigen Madrigal aus Willaerts *Musica nova* vergleicht, das es vor allem im ersten Quartett mit ähnlich starken Enjambements zu tun hat:⁴¹⁸

Amor, Fortuna, e la mia mente schiva
 Di quel che vede, e nel passato volta,
 M'affligon sì, ch'io porto alcuna volta
 Invidia a quei che son su l'altra riva.

Liebe, Schicksal und mein Gemüt, abweisend
 das Jetzt und dem Vergangenen zugewendet,
 betrüben mich so, dass ich oft empfinde
 Neid auf jene, die am anderen Ufer sind.

Die erste Strophe des diesem Madrigal zugrundeliegenden Sonetts von Petrarca (RVF 124) bildet syntaktisch gesehen ein in sich abgeschlossenes Satzgefüge. Es besteht aus einem mehrteiligen Subjekt (»Amor, Fortuna, e la mia mente«), dessen letzter Teil »mente« eine Erweiterung durch zwei Partizipialkonstruktionen (»schiva di quel che vede« bzw. »nel passato volta«) erfährt, und einem Prädikat (»m'affligon«), das einen durch die Konjunktion »che« eingeleiteten Nebensatz nach sich zieht. Diesem Nebensatz untergeordnet ist wiederum ein nun durch das Relativpronomen »che« eröffneter Relativsatz.

Symptomatisch für die Anlage der Strophe ist wie schon bei »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]«, dass die durch die beiden Partizipialkonstruktionen sowie die Nebensätze markierten Einschnitte im Satzbau eben nicht wie sonst häufig mit den Versgrenzen zusammenfallen, sondern mitten im Vers zu finden sind, was an den Übergängen von Vers 1 und 2 sowie Vers 3 und 4 zu starken Enjambements führt. Beide Zeilensprünge haben eine ähnlich starke Wirkung – und es ist vielleicht nur eine Nuance, die einen das erst im letzten Vers gewissermaßen nachgereichte Objekt des Nebensatzes »invidia« noch dringender erwarten lässt als das in seiner Vierteiligkeit (»di quel che vede«) ohnehin als starke Einheit empfundene Bezugsobjekt zu »schiva«. Ein Enjambement, wenn auch kein so starkes wie die

⁴¹⁸ *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 13, hrsg. von Zenck und Gerstenberg (1966), S. 4–7.

Zeilensprünge zwischen erstem und zweitem sowie drittem und viertem Vers, findet sich streng genommen auch in der Strophenmitte. Denn das Komma an dieser Stelle bezeichnet nicht eine deutliche Satzäsur, wie sie z. B. zwischen Haupt- und Nebensatz auftritt, sondern signalisiert lediglich, dass die zweite Partizipialkonstruktion und damit der sich über zwei Verse hinziehende Subjektkomplex abgeschlossen ist. Was mit dem Beginn des dritten Verses folgt, ist das für den grammatischen Aufbau des Satzes unentbehrliche Prädikat. Dennoch ist die Wirkung des Zeilensprunges an diesem Versübergang bei weitem nicht so stark wie an den beiden anderen Stellen.

Der Konflikt zwischen metrischen und syntaktischen Grenzen, der in dieser Sonettstrophe besonders deutlich zum Tragen kommt, spiegelt sich auch in Willaerts Vertonung wider, und zwar sowohl in der Deklamationsstruktur der einzelnen Stimmen als auch in ihrem Zusammenwirken. Betrachtet man die vier Stimmen zunächst unabhängig voneinander in ihrem individuellen Verlauf, so erkennt man schnell einige zumeist durch Pausen (z. B. T. 9–11), aber auch durch absinkende Melodik oder rhythmische Verbreiterung (z. B. T. 11 f.) sowie den Beginn neuer Soggetti (z. B. T. 9–11) markierte Zäsuren, die eine deutlich vom Versschema der Strophe abweichende Textaufteilung offenbaren:

Amor,
Fortuna,
e la mia mente schiva Di quel che vede,
e nel passato volta, M'affligon si,
ch'io porto alcuna volta Invidia a quei che son su l'altra riva,
ch'io porto alcuna volta Invidia a quei che son su l'altra riva.

Auch bei Willaert ist die musikalische Deklamationsstruktur in diesem Fall am syntaktischen, nicht am metrischen Aufbau der Sonettstrophe entwickelt. Und dennoch lässt sich gerade an der kompositorischen Behandlung der Versübergänge ein hohes Bewusstsein des Komponisten auch für die Versstruktur der Strophe erkennen, die Rore in seiner Vertonung von »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]« überhaupt nicht berücksichtigt hatte.

Am schwächsten ausgeprägt ist in »Amor, Fortuna, e la mia mente schiva« der Zeilensprung vom zweiten in den dritten Vers. Willaert erzeugt an dieser Stelle, auch wenn er auf eine wirkliche Deklamationspause verzichtet, gleichwohl eine kleinere Zäsur, indem er die zweite Hälfte des zweiten Verses »e nel passato volta« von allen Stimmen auf einem rhythmisch identischen Soggetto deklamieren lässt (T. 9–12). Dieses Soggetto ist in sich so geschlossen konstruiert, dass der Sänger mit Beginn des neuen Verses (»M'affligon si«) nach einer kurzen Atempause gleichsam neu ansetzen muss. Der Grad der dabei entstehenden Zäsur entspricht im Kontext dieses Stückes der nicht allzu ausgeprägten Stärke des Enjambements an dieser Stelle. Dies wird insbesondere deutlich an einem Vergleich mit der musikalischen Umsetzung der beiden anderen Enjambements (vgl. das Notenbeispiel 31 auf der folgenden Seite).

C
A - mor, For - tu - - na, e la mia men - te schi - va Di quel

A
A - mor, For - tu - na, e la mia men - te schi - - - va Di quel che

T
A - mor, For - tu - na, e la mia men - te schi - - -

B
A - mor, For - tu - - na, e la mia men - te schi - - - va Di quel

8
_ che ve - de, e nel pas - sa - to vol - ta, M'af - fli - gon si, ch'io por - to al -
ve - de, e nel pas - sa - to vol - ta, M'af - fli - gon si, m'af - fli - gon si, ch'io por - to al - cu - na
va Di quel che _ ve - de, e nel pas - sa - to vol - ta, M'af - fli - gon si, ch'io
_ che ve - - de, e nel pas - sa - to vol - ta, M'af - fli - gon si, ch'io por - to al - cu - na

16
cu - na vol - ta In - vi - dia a quei che son _ su _ l'al - - - tra ri - - -
vol - ta In - vi - dia a quei che son su l'al - - - tra ri - - - va, ch'io
por - to al - cu - na vol - ta In - vi - dia a quei _ che son su l'al - tra ri - va,
vol - ta In - vi - dia a quei che son _ su l'al - tra ri - - - va, ch'io por -

23
va, ch'io por - to al - cu - na vol - ta in - vi - dia a quei che son su l'al - tra ri - - - va.
por - to al - cu - na vol - ta in - vi - dia a quei _ che son su l'al - tra ri - va. A
ch'io por - to al - cu - na vol - ta in - vi - dia a quei che son _ su l'al - tra ri - va. A - mor mi
to al - cu - na vol - ta in - vi - dia a quei che son su l'al - tra ri - va. A - mor

Dabei weist die Behandlung des ersten Zeilensprungs durchaus Ähnlichkeiten mit dem eben besprochenen auf. Cantus und Tenor sowie Alt und Bass bekommen ebenfalls jeweils ein gemeinsames rhythmisches Soggetto für den zweiten Teil des ersten Verses zugeteilt, das bis auf den Tenor sogar alle Stimmen gemeinsam abschließen (T. 7). Die anschließende Atempause fällt hier jedoch kürzer als im vorangegangenen Beispiel aus, da die Schlussnote nur aus einer Minima statt einer Semibrevis besteht. Zusätzlich dazu nutzt Willaert einen äußerst subtilen Kunstgriff, um die ersten beiden Verse noch stärker aneinander zu knüpfen. Cantus und Bass vollziehen genau am Übergang von Vers 1 zu Vers 2 gleichzeitig eine Diskant- bzw. Bassklausel, Melodieschritte die traditionell eigentlich als Mittel der Schlussbildung am Versende verwendet werden. Hier haben sie jedoch keine schlussbildende, sondern verbindende Funktion, und wirken gewissermaßen als Klammer zwischen den beiden Sonettversen.

Während die musikalische Umsetzung der ersten beiden Enjambements durchaus noch die Wahrnehmung des Verswechsels zulässt, ist diese beim dritten Enjambement vollkommen ausgeschlossen. Willaert nutzt hier die Tatsache, dass – ähnlich wie am Übergang vom zweiten zum dritten Vers bei »O sonno, o della queta, umida, ombrosa [notte]« – der dritte Vers auf einem Vokal endet und der vierte mit einem solchen beginnt (»volta / Invidia«), und vertont das Enjambement wie Rore, indem er, wie es in der italienischen Dichtung eigentlich nur innerhalb eines Verses die Regel ist, beide Vokale in einer Synalöphe zusammenfasst (T. 16–18). Diese extreme Form der musikalischen Darstellung eines Enjambements zeigt, wie stark Willaert selbst den Zeilensprung an dieser Stelle empfunden haben muss.

Auch wenn sich im mehrstimmigen Madrigal des 16. Jahrhunderts ab und an solche radikalen Interpretationen von Enjambements und komplexeren syntaktischen Strukturen finden, die aus Sonetten und anderen lyrischen Texten fast prosaähnliche Gebilde formen, ist doch im Allgemeinen das Bedürfnis der Komponisten zu spüren, sowohl die syntaktische als auch die metrische Struktur der Sonette in ihren Vertonungen herauszuarbeiten, wobei im Zweifelsfall im Sinne der Syntax entschieden wurde. Das formale Gerüst, wie es Willaert für die *Musica nova*-Madrigale entwickelt hatte, erwies sich dabei in der Regel als ausreichend flexibel, um sensibel und nuancenreich auf die unterschiedlichen Erfordernisse der Textvorlagen zu reagieren.

6.6 Dialogische Sonettvertonungen im mehrstimmigen Madrigal

Ihren eigenen Gesetzen folgten im 16. Jahrhundert Vertonungen dialogischer Sonette, die insbesondere im Willaert-Kreis beliebte Textvorlagen waren. Als wichtigste Texte in diesem Zusammenhang rangierten Francesco Petrarca's Sonette in Dialogform, vor allem »Liete et pensose, accompagnate et sole« (RVF 222), »Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?« (RVF 150) und »Occhi, piangete: accompagnate il core« (RVF 84).⁴¹⁹ Die beiden anderen Dialogsonette des *Canzoniere*, »Mira quel colle, o stanco mio cor vago« (RVF 242) und »Cara

⁴¹⁹ Siehe oben, ab S. 47.

la vita, et dopo lei mi pare« (RVF 262) eigneten sich nur schlecht für eine explizit dialogische Vertonung, da der geführte Dialog hier jeweils nur aus Rede und Gegenrede besteht und ein inhaltlich motiviertes vielfältiges musikalisches Wechselspiel somit nicht möglich war. Willaert vertonte in seiner *Musica nova* insgesamt vier dialogische Sonette, die drei erstgenannten von Petrarca sowie »Quando nascesti amor? Quando la terra« von Panfilo Sasso als siebenstimmige Madrigaldialoge.⁴²⁰ Die sieben Stimmen setzte er dabei immer wieder unterschiedlich zu zwei Gruppen zusammen, die sich bei der Textdeklamation zunächst entsprechend den Redebeiträgen der Dialogpartner abwechseln und am Schluss zu einem vollstimmigen Satz zusammengeführt werden. Charakteristisch für dieses musikalische Wechselspiel ist eine weitgehende Parallelführung der einzelnen Stimmen, die häufig gemeinsame Abschlüsse bilden und deutlich weniger stark ineinander verschränkte imitative Abschnitte aufweisen, als dies in den anderen *Musica nova*-Madrigalen üblich ist. Vielleicht wegen der ohnehin recht häufigen Zäsuren, die sich aus dem mehrfachen Wechsel der Stimmgruppen ergeben, verzichtete Willaert auf eine zusätzliche Unterteilung der Madrigaldialoge in *prima* und *seconda parte*.⁴²¹

Willaert konnte sich bei der musikalischen Gestaltung der Dialogsonette insbesondere auf das Vorbild Verdelots, dessen Vertonung von »Quando nascesti amor? Quando la terra« bereits in den Newberry Partbooks (1527–1529)⁴²² zu finden ist und 1541 in den sechsstimmigen Madrigalen Verdelots erstmals gedruckt wurde, berufen.⁴²³ Vielleicht noch früher als Verdelots dialogische Sonettvertonung sind jedoch zwei anonyme Dialogsonette aus der venezianischen Handschrift I-Vnm, MS It. Cl. IV. 1795–1798 anzusetzen, »O morte? – Holà! – Perché mi fugi? – Hay tristo«, das 1531 auch gedruckt wurde und dort Francesco Patavino zugeschrieben wird,⁴²⁴ und eine anonyme Vertonung des Sonetts »Amor, che fai? – Occido et poi do vita«. ⁴²⁵ Ihre genaue Entstehungszeit lässt sich nicht festlegen, auch wenn Francesco Luisi die Handschrift auf den Beginn der 1520er-Jahre datiert.⁴²⁶ Die fraglichen Dialoge scheinen aber in jedem Fall zu den ersten Vertonungen des erweiterten Frottolarepertoires zu gehören, in denen ganz im Sinne der Dialogform alle Stimmen vollständig textiert sind. Vor allem an »O morte? – Holà! – Perché mi fugi? – Hay tristo« lässt sich der Konflikt zwischen syntaktisch bestimmter Dialogstruktur und Strophenstruktur des Sonetts

⁴²⁰ *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 13, hrsg. von Zenck und Gerstenberg (1966), S. 103–124.

⁴²¹ Zu Willaerts dialogischen Sonettvertonungen in der *Musica nova* siehe ausführlich Nutter, *Polyphonic Dialogue* (2004), S. 45–80.

⁴²² US-Cn, Case MS VM1578.M91 (nur die Stimmbücher von Discantus, Quintus, Tenor und Bassus überliefert).

⁴²³ Eine Transkription findet sich bei Amati-Camperi, *Verdelot as a Madrigalist* (1994), S. 514–519.

⁴²⁴ Bei dem Druck handelt es sich um die *Canzoni frottole et capitoli da diversi eccellentissimi musici [...] Libro secondo de la Croce*, Rom 1531 (RISM 1531⁴). Zur Zuschreibung siehe *Apografo miscellaneo Marciano. Frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco* (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798), hrsg. von Francesco Luisi, Venedig 1979, S. XCVII.

⁴²⁵ Beide Vertonungen wurden zunächst transkribiert von Fausto Torrefranca, *Il segreto del quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*, Mailand 1939, S. 510–513 und 427–431, und liegen heute in einer kritischen Edition vor: Luisi (Hrsg.), *Apografo miscellaneo Marciano* (1979), S. 15–20 und 66–70.

⁴²⁶ Ebd., S. XIX–XXX, v. a. S. XXVIII.

als unterschiedlich dominante Parameter für die Entwicklung der musikalischen Form zeigen.⁴²⁷

Das Sonett ist ein Dialog zwischen einem verzweifelten Liebhaber, der sich den Tod wünscht, und dem Tod, der ihm die Erlösung nicht geben kann, da der Name Amors für immer seinem Herzen eingepägt sei. Der Dialog verläuft nicht ausgewogen, wie es etwa in Petrarcas »Occhi piangete; accompagnate il core« der Fall ist. Häufige Wechsel in den Redeanteilen der Dialogpartner gerade zu Beginn der Sonettstrophen werden von längeren Wortbeiträgen zu den Strophenenden hin abgelöst. Nur selten werden dabei wie im ersten und zweiten Vers die Versgrenzen überschritten. Aus dem Text allein geht dabei zuweilen nicht eindeutig hervor, wer gerade redet. Hilfreich beim Verständnis des Dialogs ist jedoch die Tatsache, dass der Komponist die Dialogpartner musikalisch unterschiedlich kennzeichnet: Die Redebeiträge des Liebhabers werden von Cantus und Alt, jene des Todes von Tenor und Bass vorgetragen. Bei längeren Wortbeiträgen, die häufig an den Strophenenden annähernd einen ganzen Vers oder sogar mehr Raum einnehmen, kommen alle vier Stimmen zum Einsatz. Daraus ergibt sich folgende Dialogstruktur:⁴²⁸

O morte?	CA	Liebhaber
– Holà!	TB	Tod
– Perché mi fugi?	CA	Liebhaber
– Hay tristo,	TB	Tod
nol sai?	TB	Tod
– Nol so.	CA	Liebhaber
– Il tuo cor mi dà terrore.	CATB	Tod
– Perché?	CA + T	Liebhaber
– Perché gli scrissi un nome: Amore,	CATB	Tod
ché, dove è lui, d'alcun non fu ma' aquisto.	CATB	Tod
– Che farò io?	CA	Liebhaber
– Servi.	TB	Tod
– Al servir resisto.	CA	Liebhaber
– Un breve spatio, per troppo dolore.	CATB	Tod
– Non poss'altro sopportar.	CA	Liebhaber
– Haymè, che more.	TB	Tod
– Al tuo dispecto il disperat'ho visto.	CATB	Liebhaber
– Ben pôi finirti tu.	TB	Tod
– Ma se m'è tolta?	CA	Liebhaber
– Possa di occiderte, per ch'in te scripto,	CATB	Tod
invan te amacerai piú d'una volta,	CATB	Tod

⁴²⁷ Siehe dazu Nutter, *Polyphonic Dialogue* (2004), S. 22–24, und Torre Franca, *Il segreto del quattrocento* (1939), S. 166–168.

⁴²⁸ Der Textabdruck erfolgt im Prinzip nach Luisi (Hrsg.), *Apografo miscellaneo Marciano* (1979), S. CXXXIII f. Der letzte Vers ist bei Luisi dem Liebhaber zugeschrieben, was in dem Moment unplausibel wird, wenn man annimmt, dass der Wechsel von einem zweistimmigen in einen vierstimmigen Abschnitt immer auch mit einem Sprecherwechsel einhergeht, was jedoch nur eine Hypothese bleiben kann.

– Dunque niente farò?	CA	Liebhaber
– Non, se'l predicto	TB	Tod
non lieva Amor.	TB	Tod
– Haymè, quest'alma stolta!	CA	Liebhaber
– Al mio dispecto un nome mi dà 'l victo.	CATB	Tod

L: O Tod? – T: Sei begrüßt! – L: Warum fliehst du vor mir? – T: Ich bin traurig, / weißt du das nicht? – L: Nein, ich weiß es nicht. – T: Dein Herz versetzt mich in Schrecken. / – L: Warum? – T: Weil in ihm ein Name geschrieben ist: Amor, / der, wo er auch ist, von niemandem jemals erworben wurde. //

– L: Was soll ich tun? – T: Dienen. – L: Dem Dienen widersetze ich mich. / – T: Eine kurze Frist, durch zu viel Schmerz. / – L: Nicht anders kann ich helfen. – T: Ach weh, dass er stirbt. / – L: Zu deinem Ärger habe ich den Verzweifelten gesehen. //

– T: Gut, dann mach selbst ein Ende. – L: Aber wenn er aus mir entkommen ist? / – T: Kann er dich töten, weil er in dir geschrieben ist; / vergeblich wird er dich mehr als einmal verletzen. //

L: Dann soll ich also nichts tun? – T: Nein, wenn das Gesagte / nicht wegnimmt Amor. – L: Ach weh, diese törichte Seele! / T: Zu meinem Ärger besiegt mich ein Name.

Der Komponist des Sonetts sah sich mehreren Herausforderungen gegenüber. Zum einen wollte er offenbar die noch neue Idee umsetzen, den Dialog durch unterschiedliche Stimm-paare nachzubilden, konnte aber zum anderen aus satztechnischen Gründen nicht vollständig auf vierstimmige Abschnitte verzichten. Eine weitere Rolle bei seinen Überlegungen spielte vielleicht auch die strophische Gliederung des Sonetts, die aufgrund der Dialogstruktur in ihrer Wahrnehmbarkeit stärker gefährdet war, als bei anderen Sonetten. So unternahm er auch keinen Versuch, die gesamte Vertonung etwa nach dem Vorbild der Frottola strophisch zu organisieren. Durch die Kombination der vierstimmigen Abschnitte mit den längeren Redebeiträgen am Ende der Strophen erhielten jedoch alle Strophen einen harmonisch befriedigenden Abschluss und überdies einen ähnlichen Aufbau, der die zugrundeliegende Strophenstruktur des Dialogtextes deutlicher hervortreten ließ. Für einen ähnlichen Effekt nutzte der Komponist die formale wie auch klangliche Parallelität der beiden Schlussverse von Quartetten und Terzetten (»Al tuo dispecto il disperat'ho visto« und »Al mio dispecto un nome mi dà 'l victo«), die er mit der gleichen Musik unterlegte.⁴²⁹ Diese frühe musikalische Umsetzung eines Dialogsonetts ist insofern ein durchaus gelungener Versuch, der Dialog- und der Strophenstruktur des Sonetts gleichermaßen gerecht zu werden.

Die Idee, den einzelnen Dialogpartnern jeweils mehr oder weniger festgelegte Stimmgruppen zuzordnen, hat auch Willaert für seine dialogischen Sonettvertonungen übernommen. Das Zusammenführen der Stimmen sparte er sich jedoch für den Schluss, die Wiederholung des letzten oder der letzten beiden Verse, auf, was durch eine Erhöhung der Stimmenzahl auch satztechnisch unproblematisch war. Entgegen kam ihm dabei die Tendenz

⁴²⁹ Siehe dazu auch Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Textteil, Tutzing 1969 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 14), S. 189 f.

vieler Sonette, am Ende eine Art Pointe zu formulieren, die im siebenstimmigen Satz noch besser zur Geltung kommen konnte. Dass die Strophenstruktur des Sonetts dabei in den Hintergrund trat und eher als Prosatext denn als metrisch gebunden wahrgenommen wurde, nahm er dabei wie in seinen anderen *Musica nova*-Madrigalen in Kauf.

Die von Willaert etablierte Form des Madrigaldialogs, in der zwei Stimmgruppen nach einem musikalischen Dialog zu einem gemeinsamen Abschluss finden, war so erfolgreich, dass sie ab ca. 1560 kurioserweise auch auf solche Texte übertragen wurde, die gar keine explizite Dialogstruktur besaßen. David Alan Nutter führt dieses Phänomen auf die prekäre literarische Situation zurück, die die Komponisten vorfanden: »the great desire of composers to set Petrarch, and his unfortunate failure to write enough dialogues to supply their needs«. ⁴³⁰

Dass die Übertragung der musikalischen Dialogform auch auf Sonette ohne explizit dialogische Anlage durchaus überzeugend funktionieren konnte, zeigt z. B. Marc'Antonio da Pordenons Vertonung von Petrarcas Sonett »I' vidi in terra angelici costumi«, das in Willaerts *Musica nova* noch als reguläres sechsstimmiges Madrigal vertont wurde. ⁴³¹ Dialogpartner sind in diesem Fall nicht lyrisches Ich und Amor oder diverse liebeskranke Körperteile, sondern die im Sonett antithetisch einander gegenübergestellten Begriffe »Himmel« (»cielo«) und »Erde« (»terra«), die eine Aufteilung der Stimmen in eine himmlische hohe und eine zur Erde gehörige tiefe Stimmgruppe sowie ihre Verschmelzung zu »einem auf Erden nie zuvor süßer gehörten Konzert« (»un più dolce concerto ch'al mondo udir si soglia«) im höchsten Maße plausibel machen. Pordenon schafft dabei im Verlauf des Dialogs eine kontinuierliche Steigerung bis zum Zusammenschluss der sieben Stimmen im letzten Vers. Ausgehend von einem schlichten und ruhig dahinfließenden Satz setzt er musikalische Stilmittel wie den Kontrast zwischen oberer und unterer Stimmgruppe und deren beschleunigten Wechsel, die leichte Versetzung der Stimmen gegeneinander, die Beschleunigung des Deklamationstempos, Melismen und schließlich einen kontrapunktisch durchwobenen, vollstimmigen Satz ganz gezielt ein, um innerhalb des Dialogs eine klimatische Wirkung hervorzurufen.

6.7 Semantik als formbildendes Element in Sonettvertonungen am Ende des 16. Jahrhunderts: Giaches de Wert und Luca Marenzio

Abgesehen von solchen Experimenten mit der Dialogform oder der etwa in späten Madrigalen Cipriano de Rores zu findenden Tendenz, die obligatorische Zweiteiligkeit aufzugeben, wurde spätestens in den 1570er- und 1580er-Jahren die zweiteilige Anlage von regulären Sonettvertonungen in *prima* und *seconda parte* kaum noch in Frage gestellt. Betrachtet man

⁴³⁰ Nutter, *Polyphonic Dialogue* (2004), S. 268. Eine Zusammenstellung solcher musikalischer Dialoge auf eigentlich nicht dialogische Vorlagen von Petrarca findet sich ebd., S. 269 f.

⁴³¹ Zu Willaerts Vertonung und dem Text von »I' vidi in terra angelici costumi« siehe ausführlich oben, ab S. 155. Pordenons Vertonung stammt aus seinem *Terzo libro de madrigali*, Venedig 1571, und liegt in einer modernen Edition vor: Marc'Antonio Pordenon, *Madrigali*, hrsg. von Franco Colussi, Udine 1989.

etwa die Sonettvertonungen von Giaches de Wert und Luca Marenzio, die über ihre gesamte Laufbahn hinweg immer wieder Sonette als Textvorlagen verwendeten, so findet man mit Ausnahme von Werts »Son animali al mondo de sì altera«, die die Teilung aus syntaktischen Gründen bereits nach dem siebten Vers vornimmt, keine einzige, die nicht zweiteilig mit einem Einschnitt nach den Quartetten angelegt wäre. Experimentiert wird nun eher an der konkreten Ausgestaltung der Abschnitte, der Erfindung der Soggetti ebenso wie der zeitlichen Organisation des Textvortrags in den einzelnen Stimmen. Die kompositorischen Entscheidungen werden dabei nicht mehr vorrangig von der syntaktischen Struktur und der Prosodie der einzelnen Verse geleitet, obwohl beide Elemente weiterhin Beachtung finden, sondern von den poetischen Bildern, die der Sonetttext evoziert.

Eine zentrale kompositorische Strategie dabei ist das, was Hartmut Schick als »multiplen Kontrapunkt« bezeichnet hat: die simultane Verarbeitung mehrerer Soggetti und damit auch mehrerer Textbausteine über Versgrenzen hinweg und teilweise sogar ohne Rücksicht auf ihre in der Textvorlage vorgegebene originale Reihenfolge.⁴³² Ein Beispiel für einen solchen »multiplen Kontrapunkt«, der eindeutig von semantischen Überlegungen geleitet zu sein scheint, findet sich in Werts Vertonung von Luigi Tansillos Sonett »Valli nemiche al sol, superbi rupi«.⁴³³

Valli nemiche al sol, superbe rupi
che minacciate il ciel; profonde grotte,
onde non parton mai silenzio e notte:
aere, che gli occhi d'atra nebbia occupi;⁴³⁴

precipitati sassi, alti dirupi,
ossa insepolte, erbose mura e rotte,
d'uomini albergo, ed ora a tal condotte,
che temen d'ir fra voi serpenti e lupi;

erme campagne, abbandonati lidi,
ove mai voce d'uom l'aria non fiede:
ombra son io dannata a pianto eterno,

ch'a pianger vengo la mia morta fede;
e spero, al suon de' disperati stridi,
se non si piega il ciel, mover l'inferno!

Täler, der Sonne feindlich, stolze Felsen,
die ihr dem Himmel droht; ihr tiefen Grotten,
aus denen niemals Nacht und Stille weichen:
Luft, die die Augen mit schwarzem Nebel benetzt;

herabgestürzte Steine, hohe Schlünde,
Gebeine unbegraben, bewachs'ne Mauern, eingestürzt,
der Menschen Heimstatt, doch nunmehr dahin gelangt,
dass zwischen Euch zu gehen Schlang' und Wolf sich
fürchten;

öde Gefilde, verlassene Gestade,
wo eines Menschen Stimme nie die Luft verletzt:
Ein Schatten bin ich, verdammt zu ew'ger Klage,

zu weinen komme ich meine erstorb'ne Treue
und hoffe, mit dem Klang verzweiflungsvoller Schreie,
wenn schon der Himmel sich nicht beugt, die Hölle zu
rühren!⁴³⁵

⁴³² Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 273 ff.


⁴³³ Giaches de Wert, *Il Sesto Libro di Madrigali a cinque voci*, Venedig 1577, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 6: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1966, S. 28–33. Zu dieser Vertonung siehe ausführlicher Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 297–300, sowie Joachim Steinheuer, »Vane speranze e 'l van dolore« (2016), S. 151–168, der das Stück im Kontext anderer Vertonungen des gleichen Sonetts von Marco da Gagliano, Antonio Rigatti und Martino Pesenti analysiert.

⁴³⁴ Bei Tansillo lautet der vierte Vers: »sepolcri aperti, pozzi orrendi e cupi«.

⁴³⁵ Die Übersetzung stammt von Joachim Steinheuer.

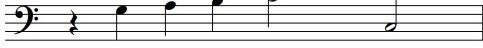
Tansillo beschreibt den Schauplatz des Sonetts selbst in der Überschrift des Gedichts, in der es heißt: »Erra, piangendo, fra le rovine de' Campi Flegrei, presso il lago d'Averno, chiedendo pietà per le sue pene.«⁴³⁶ Das Sonett entwirft in den ersten zehn Versen ein trostloses Bild dieser Landschaft: Täler ohne Sonne, hohe Felsen, die den Himmel bedrohen, tiefe Höhlen, in denen ewige Stille und Nacht herrschen, Luft, die die Augen mit schwarzem Nebel benetzt, usw. Entgegen der üblichen Praxis im Madrigal, einen Vers oder zumindest eine syntaktisch sinnvolle Einheit nach dem bzw. der anderen abzuhandeln, fasst Wert in der Eröffnung seiner Vertonung die ersten beiden Verse zusammen und schreibt insgesamt vier verschiedene Soggetti für die einzelnen Bilder, die den Text optisch wie akustisch sinnfällig nachzeichnen – zu sehen hier am Beispiel des Basses:

»Valli nemiche al sol«



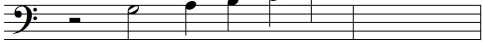
Val - li ne - mi - che al sol,

»superbe rupi«




su - per - bi ru - pi,

»che minacciate il ciel«



Che mi - nac - cia - te il ciel,

»profonde grotte«



pro - fon - de grot - te,

Notenbeispiel 32: Giaches de Wert, »Valli nemiche al sol, superbi rupi«, Soggetti der ersten beiden Verse

Die einzelnen Textbausteine werden zwar in jeder Stimme vollständig und auch in der richtigen Reihenfolge vorgetragen. Dadurch, dass sie sich durch die starke Versetzung der Stimmeinsätze (der Cantus beginnt erst in M. 5), viele Textwiederholungen und die spät einsetzende zweite Textdurchführung beider Anfangsverse in Tenor und Bass fortwährend überlagern, entsteht jedoch der Eindruck einer Gleichzeitigkeit verschiedener Bilder, die Hartmut Schick sehr eindrücklich beschreibt als Zeichnung eines »Naturpanorama[s], über das der Blick des Betrachters hinwegschweifen kann, um einmal hier, einmal dort zu verweilen, zwischen den Einzelbildern hin- und herzuwechseln, immer wieder zu schon Betrachtetem zurückzukehren und letztlich alles in seiner Gleichzeitigkeit zu erfassen: die engen Täler, die schroff aufragenden Felsen wie die tiefen Höhlen.«⁴³⁷ Es ist vielleicht gerade der Eindruck der Gleichzeitigkeit, die den Reiz mehrstimmiger Vertonungen eines Textes in dieser Zeit ausmachte: die Möglichkeit ein vielschichtiges akustisches Gesamtbild entstehen zu

⁴³⁶ »Irrt weinend durch die Ruinen der Phlegräischen Felder nahe dem Averner See, um Verzeihung für seine Sünden bittend.«

⁴³⁷ Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 299 f.

lassen, das durch bloßes Rezitieren oder solistischen Gesang kaum zu erreichen gewesen wäre.

Werts kompositorische Entscheidung für eine solche Eröffnung beruht ganz klar auf semantischen Aspekten und ist auf die beschriebene Wirkung hin ausgerichtet. Der im ersten Quartett des Sonetts angelegten Hierarchie der syntaktischen Beziehungen misst er jedoch nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Näherliegend wäre hier eine enge Verbindung von »superbe rupi« und dem dazugehörigen Relativsatz »che minacciate il ciel« sowie von »profonde grotte« und dem folgenden Nebensatz »onde non parton mai silenzio e notte« gewesen, der in Werts Vertonung durch die parallele Deklamation in drei Stimmen deutlich vom Eröffnungsabschnitt (bis M. 12) abgesetzt ist. Die Übertragung der poetischen Bilder des Sonetts in Musik erfährt hier also eine höhere Priorität als metrische oder syntaktische Überlegungen.

Noch extremere Züge nimmt die Art des Textvortrags in Luca Marenzios Vertonung von Petrarcas Sonett »Solo e pensoso i più deserti campi« (RVF 35) aus seinem neunten und letzten Madrigalbuch (1599) an. Über kaum ein Sonett und seine Vertonungen ist bisher zu recht so viel geschrieben worden wie über »Solo e pensoso«. ⁴³⁸ Nicht nur im 16. und 17. Jahrhundert zählte es mit mindestens 20 Vertonungen zu einem der beliebtesten Petrarca-Sonette überhaupt, ⁴³⁹ auch Joseph Haydn und Franz Schubert legten in einer Zeit, in der das Vertonen von Sonetten ganz und gar nicht mehr selbstverständlich war, musikalische Interpretationen dieses Textes vor. ⁴⁴⁰ Insbesondere die Vertonungen von Orlando di Lasso (1555), Giaches de Wert (1581) und Luca Marenzio sind ein Musterbeispiel für intertextuelle Bezüge im Madrigal, eine im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitete Praxis, sich kompositorisch auf frühere Vertonungen desselben Textes rückzubeziehen und diese dabei in mancher Hinsicht noch zu übertreffen. ⁴⁴¹ Thema des Sonetts ist der Rückzug des lyrischen Ichs aus der Öffentlichkeit in die Abgeschiedenheit der Natur – das Aufsuchen einer nur scheinbaren Einsamkeit, wie das letzte Terzett offenbart: Denn Amor und mit ihm die nicht enden wollenden Liebesqualen folgen ihm, wohin auch immer es sich wendet.

⁴³⁸ Zu dieser und anderen Vertonungen von »Solo e pensoso i più deserti campi« existieren zahlreiche Arbeiten, darunter Massimo Privitera, »Malinconia e acedia: Intorno a »Solo e pensoso« di Luca Marenzio«, in: *Studi musicali* 23 (1994), S. 29–71; 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 Barezzi und Mariella Sala, Brescia 1990; Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 291–296; ders., »»Solo e pensoso«« (2004); Manfred H. Schmid, »Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal Solo e pensoso«, in: *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), S. 5–25.

⁴³⁹ Nur das letzte Sonett aus Petrarcas *Canzoniere* »I' vo piangendo i miei passati tempi« (RVF 365) wurde mit über 40 nachweisbaren Kompositionen vielleicht noch häufiger vertont.

⁴⁴⁰ Joseph Haydn, »Solo e pensoso«, Arie für Sopran und Orchester (Hob. XXIVb:20), in: *Joseph Haydn. Werke*, 26,2: Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester, 2. Folge, hrsg. von Julia Gehring, Christine Siegert und Robert von Zahn, München 2013, S. 180–192; Franz Schubert, Sonett »Allein, nachdenklich« (D 629), in: Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Lieder, Bd. 12, hrsg. von Walther Dürr, Kassel 1996, S. 49–51.

⁴⁴¹ Die Vertonungen sind in folgenden Ausgaben zugänglich: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: Madrigale. Erster Theil, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1894, S. 71–75; Giaches de Wert, *Il Settimo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venedig 1581, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 7: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1967, S. 32–37; Luca Marenzio, *Il nono libro de madrigali a cinque voci* (1599), hrsg. von Paolo Fabbri, Mailand 2000, S. 58–68.

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti,

E gl'occhi porto per fuggir intenti
Dove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger de le genti,
Perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentr'avampi.

Sì ch'io mi cred'homai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempore
Sia la mia vita, ch'è celata altrui,

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
Cercar non so ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, et io con lui.

Allein und nachdenklich durchmesse ich
die verlassensten Gegenden mit zögernden, langsamen
Schritten,

und die Augen blicken umher, um rasch zu fliehen,
wo eine Menschenspur den Sand zeichnet.

Keinen Schutz finde ich, der mich davor bewahrt,
dass die Leute sogleich mein Befinden entdecken,
weil an dem freudlosen Gebaren
von außen abzulesen ist, wie ich innen glühe.

So glaube ich jetzt, dass selbst Berge und Gestade
und Flüsse und Wälder wissen, welcher Art
mein Leben sei, das anderen verborgen ist,

doch kann ich keine noch so rauhen, noch so wilden Pfade
aufsuchen, dass nicht Amor immer mit mir käme,
sich mit mir bespräche, und ich mich mit ihm.

Petrarca gestaltete die Wildnis, die die sprunghaften Gedanken und stummen Gespräche des lyrischen Ichs auf bildhafte Weise spiegeln, auch dichterisch, indem er die Verse des letzten Terzetts durch heftige Zeilensprünge miteinander verband:

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge Cercar non so
ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco, et io con lui.

Schon im Sonett selbst ist die mit der metrischen Gestalt kaum kompatible Syntax also ein Mittel, um die Ausweglosigkeit des lyrischen Ichs und seinen Zustand maximaler Verwirrung nachzuzeichnen. In den Vertonungen des Sonetts kommt durch die Musik nun noch eine zweite Ebene hinzu, die jeweils eine eigene Interpretation des poetischen Bildes liefert und dabei auch auf die unregelmäßige syntaktische Struktur reagiert, sie im Falle von Marenzio sogar noch komplexer macht. Dies wird besonders deutlich, wenn man seine Umsetzung des Schlussterzetts mit den Parallelvertونungen von Orlando di Lasso und Giaches de Wert vergleicht.

Orlando di Lasso veröffentlichte seine Vertonung in seinem ersten fünfstimmigen Madrigalbuch, das er 1555 in Venedig herausbrachte. In seiner kompositorischen Umsetzung des Schlussterzetts kann man eine streng lineare Herangehensweise beobachten (siehe das Notenbeispiel 33 auf den folgenden Seiten). Lasso bewahrt grundsätzlich die Einheit der Verse, schafft jedoch analog zu den Enjambements in den verschiedenen Stimmen unterschiedlich starke Verbindungen zwischen den einzelnen syntaktischen Elementen, indem er etwa den Beginn des vorletzten Verses »Cercar non so« mal stärker an den vorangehenden Vers (z. B. Alt, T. 21), mal an den eigenen (z. B. Tenor, T. 22 f.) bindet oder ihn von beiden

abtrennt (z. B. Cantus, T. 22 f.). Damit findet Lasso einen plausiblen Weg, die metrische und syntaktische Struktur der Strophe gleichermaßen zu erhalten. Textausdeutung schafft er insbesondere durch die Gestaltung der Soggetti. Das suchende, aus den ziellosen Sprüngen des »Ma pur si aspre vie« hervorgehende »Cercar non so« bildet dabei einen schroffen Gegensatz zu dem auf einem Rezitationston deklamierten »Ragionando con meco« – analog der schwankenden Gefühlswelt des lyrischen Ichs zwischen panischem Fluchtreflex und kreisenden Gedanken. Das scheinbar unendlich so weitergehende Gespräch mit Amor findet seine Entsprechung in dem ungewöhnlich oft wiederholten »et io con lui« am Ende. Entscheidend ist jedoch, dass Lasso der Linearität des Textes radikal folgt: Auf die Ausweglosigkeit folgt die endlose Diskussion mit Amor; beide Soggetti erklingen niemals gleichzeitig.

C
tru i. Ma pur si a - spre vi - e ne

A
i. Ma pur si a - spre vi - e ne si

T
i. Ma pur si a - spre vi - e ne

V
i. Ma pur si a - spre vi - e ne si sel - vag - ge,

B
Ma pur si a - spre vi - e ne si sel - vag - ge, ne

20
si sel - vag - - - ge Cer - car non so, ch'a-mor non

sel - vag - ge Cer - car non so, cher - car non so, ch'A -

si sel - vag - - - ge Cer - car non so, ch'A -

ne si sel - vag - ge Cer - car non so, ch'A -

20
si sel - vag - - - ge Cer - car non so,

24

ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i, et
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con
 Ra - gio - nan - do con me - co, et io con

28

et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.

Notenbeispiel 33: Orlando di Lasso, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Giaches de Wert veröffentlichte seine Vertonung von »Solo e pensoso i più deserti campi« ein Vierteljahrhundert nach Lasso in seinem siebten Madrigalbuch von 1581. Dass er Lassos Version kannte und sich ausdrücklich darauf bezog, zeigt sich etwa an der Ähnlichkeit der Soggetti, wobei Wert fast alles ins Extreme rückt (siehe das Notenbeispiel 34 auf den folgenden Seiten). »Ma pur sì aspre vie né sì selvaggie« strotzt nur so von ungewöhnlich großen Sprüngen in alle Richtungen, die im letzten Stimmdurchlauf kurz vor Schluss mit Dezimintervallen auf- und abwärts in allen Stimmen und einer praktisch unsingbaren Septime im Tenor (T. 21) vollends aus dem Ruder laufen. Das zweite Soggetto auf »ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco« bildet dazu wie bei Lasso durch das Verharren auf wenigen Rezitationstönen einen schroffen Gegensatz. Bezogen auf die Textgliederung

orientiert sich Wert noch viel ausschließlicher als Lasso an der syntaktischen Struktur des Terzetts, indem er die Enjambements auflöst und aus den drei Sonettversen zwei sehr lange Phrasen bildet (siehe oben), denen jeweils ein Soggetto zugeordnet ist. Alle Stimmen tragen beide Phrasen mindestens zweimal vollständig und in der richtigen Reihenfolge vor. Ähnlich wie in »Valli nemiche al sol, superbe rupi« überlagern sich in Werts Vertonung die Soggetti jedoch durch den stark versetzten Einsatz der Stimmen immer wieder, so dass im Gegensatz zu Lassos Vertonung Fluchreflex und Gedankenkreisen des lyrischen Ichs gleichzeitig in der Musik präsent sind.

C
i; Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga

A
i; Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, Ma pur sì

V
Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so

T
i; Ma pur sì

B
i; Ma pur sì

16

sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io con lu - i. Ma pur sì a - spre vie nè

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do von

Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co, ed

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con

20

si sel-vag - gie Cer - car non so, ch'A - mor non ven-ga sem-pre Ra-gio - nan - do con me-co, ed io con me-co, ed io con lu - i, Ma pur si a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer - car non so, io con lu - i, Ma pur si a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer - car non so, me-co, ed io con lu - i, Ma pur si a - spre vie nè lu - i, ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con me-co, ed io con lu - i, ed io con lu - i. Cer - car non so, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con meco, ed io con lu - i. i, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con meco, ed io con lu - i. ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con me-co, ed io con lu - i, ed il con lu - i. si sel-vag - gie Cer - car non so, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con meco, ed io con lu - i.

24

Notenbeispiel 34: Giaches de Wert, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Marenzio geht in seiner wiederum fast zwanzig Jahre später entstandenen Vertonung noch einen Schritt weiter, indem er in die Linearität des Textes nicht nur durch das Verschränken der Stimmen, sondern auch durch die Reihenfolge des Textvortrags innerhalb einzelner Stimmen aktiv eingreift. Dabei strukturiert er den Text interessanterweise zunächst ganz anders als Wert. Er bewahrt die Einheit des ersten Verses, indem er ihn durch einen mit vielen Akzidentien versehenen und dadurch harmonisch abenteuerlichen, in langen Notenwerten fortschreitenden Satz deutlich von seiner Umgebung absetzt. Die beiden Schlussverse unterteilt er in drei Textbausteine, zwei sehr kurze und einen längeren, die unterschiedliche Soggetti erhalten und völlig frei miteinander kombiniert werden:

Cercar non so
 ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco,
 ed io con lui.

Insbesondere die beiden kurzen Phrasen »Cercar non so« und »ed io con lui« werden zum Ende hin immer wieder gegeneinandergesetzt und folgen auch in den einzelnen Stimmen zuweilen direkt aufeinander, obwohl sie im Sonett verhältnismäßig weit voneinander entfernt stehen. Marenzio zeichnet den Verwirrtheitszustand des lyrischen Ichs hier also nicht nur durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Soggetti nach, sondern überspitzt ihn noch zusätzlich, indem er die Linearität des Textes aufgibt und nicht zueinandergehörige Textbausteine innerhalb der Einzelstimmen in einen neuen Zusammenhang stellt (siehe das Notenbeispiel 35 auf den folgenden Seiten). Kein Geringerer als Claudio Monteverdi sollte Marenzios Ideen zum Umgang mit der Reihenfolge des vertonten Textes später immer wieder aufnehmen, etwa in den Sonettvertonungen seines sechsten Madrigalbuches von 1614.⁴⁴²

C
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

A
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

V
 Ma pur si a-spre vie né si sel-vag-

T
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

B
 Ma pur si a-spre vie né si sel-

61

vag-ge ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, Cer-car non so,

vag-ge Cer-car non so, Cer-car non so, Cer-car non so Ch'A-

ge Cer-car non so, Cer-car non so, Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga

vag-ge Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do,

vag-ge Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co,

⁴⁴² Dazu ausführlich unten, ab S. 219.

65

Cer - car non so et io con lu - i, Cer - car non so et io con lu -
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, Cer - car non so
 Cer - car non so ch'A - mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co,
 Cer - car non so, Cer - car non so, Cer - car non so,

68

- i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 Cer - car non so et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i.

Notenbeispiel 35: Luca Marenzio, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Alle diese semantisch beeinflussten Phänomene wurden hier zwar im Zusammenhang mit Sonettvertonungen beschrieben, sind aber in gleicher Weise auch bei Vertonungen anderer lyrischer Texte zu beobachten. Die berühmten Naturdarstellungen in Werts »Vezzosi augelli infra le verdi fronde« auf eine Ottavarima-Strophe aus Tassos *Gerusalemme liberata* oder Monteverdis Vertonung von Tassos Madrigal »Ecco mormorar l'onde« etwa arbeiten mit ähnlichen Techniken des gleichzeitigen Vortrags mehrerer Verse und Soggetti, um ein poetisches Naturbild in einer gleichsam akustischen Szenerie aufgehen zu lassen.⁴⁴³

War das Petrarca-Sonett bei Willaert oder dem frühen Rore noch das entscheidende Signal für eine bestimmte Stilhöhe, die sich auch in der Art der Vertonung niederschlug, trat die Bedeutung des Sonetts im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund. Die Petrarca ebenbürtigen neuen Texte etwa eines Torquato Tassos spielten dabei sicher eine

⁴⁴³ Siehe dazu Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 300–309.

nicht unbedeutende Rolle. Interessant zu beobachten ist jedoch, dass selbst das Markenzeichen der Sonettvertonungen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, die äußerliche Zweiteiligkeit, an Exklusivität einbüßte.⁴⁴⁴ Insbesondere in seinem letzten Lebensjahrzehnt vertonte Marenzio zunehmend auch andere Texte wie längere Ausschnitte aus Guarinis *Pastor fido* zweiteilig, so dass die Stücke äußerlich, aber auch in der Art der Komposition kaum noch von Sonettvertonungen zu unterscheiden sind.

⁴⁴⁴ Ganz so exklusiv auf Sonette beschränkt waren zweiteilige Kompositionen freilich auch im mehrstimmigen Madrigal von Beginn an nicht gewesen. Wenn Cipriano de Rore in seinem *Secondo libro de madregali a quattro voci* (1557) etwa zwei Strophen aus Petrarcas Doppelsestina »Mia benigna fortuna e 'l viver lieto« (RVF 332) vertonte, so tat er das natürlich auch in zwei Teilen. *Cipriani Rore Opera omnia*, Bd. 4, hrsg. von Meier (1969), S. 79–81.