

# 7

## Formale Vielfalt und Synthesen

### Sonettvertonungen nach 1600

#### 7.1 Neue und alte Sonette in der Musik nach 1600

Schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts scheint der Zenit der Sonettvertonungen im polyphonen Madrigal überschritten worden zu sein. Madrigalkomponisten wie Wert und Marenzio griffen zwar immer wieder einmal auf die traditionsreiche Sonettform zurück; mindestens ebenso wichtig wurden jedoch die Pastoraldichtungen von Tasso und Guarini sowie Tassos großes Versepos *Gerusalemme liberata*, die – in Ausschnitten als Rime libere bzw. Ottavarima-Strophen vertont – dem gesteigerten Interesse der Komponisten an dramatischer Aktion stärker entgegenkamen als die sich oft in kontemplativer Betrachtung erschöpfenden Sonette.

Dass das Sonett in den Madrigalbüchern des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts an Bedeutung verlor, zeigt sich sehr anschaulich an den Inhaltsübersichten der gedruckten Madrigalbücher ganz unterschiedlicher Komponisten, die ab den 1580er-Jahren deutlich weniger Sonettvertonungen verzeichnen als noch in den 1560er- oder 1570er-Jahren. Alle zwischen 1558 und 1581 veröffentlichten Madrigalbücher von Giaches de Wert, zu dieser Zeit u. a. Hofkapellmeister in Mantua, beispielsweise enthalten noch einen teilweise bedeutenden Anteil an Sonetten. Sein achtes Buch von 1586 kann dagegen keine einzige Sonettvertonung

mehr vorweisen, und im zehnten und elften aus den 1590er-Jahren findet sich gerade einmal jeweils eine Sonettvertonung.<sup>445</sup> Auch Monteverdis Vorgänger Benedetto Pallavicino interessierte sich kaum noch für Sonette, sondern favorisierte die leichtere zeitgenössische Dichtung vor allem von Guarini und Tasso. In insgesamt zehn teilweise postum zwischen 1579 und 1612 veröffentlichten Madrigalbüchern Pallavicinos sind nur 13 Sonettvertonungen enthalten. Elf davon stammen aus seinen ersten Madrigalbüchern vom Beginn der 1580er-Jahre, nur vier sind von Petrarca. Bis auf die im postumen siebten Madrigalbuch (1604) enthaltene Vertonung »Stillando perle da' begli occhi ardenti« eines Sonetts von Girolamo Parabosco sind alle Sonette zweiteilig vertont.<sup>446</sup>

Vielleicht motiviert durch die neuen kompositorischen Möglichkeiten, die die Zeit um 1600 gebracht hatte, stieg das Interesse am Sonett in der Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts jedoch noch einmal an. Mit den neuen musikalischen Ausdrucksmitteln wie Generalbassbegleitung (Basso seguente und Basso continuo), ostinaten Bässen, unterschiedlichen vokalen Besetzungen (Arien, Duette usw.), Beteiligung verschiedener Instrumente, Stile recitativo u. Ä. ließen sich auch die altbekannten, bereits unzählige Male vertonten Texte wie Petrarcas Sonette noch einmal neu interpretieren. Dazu kamen neue Sonettdichtungen zeitgenössischer Dichter wie Ottavio Rinuccini, der vor allem für seine Libretti der ersten Opern bekannt werden sollte, aber auch einige Sonette schrieb,<sup>447</sup> sowie in besonderer Weise Giambattista Marino, der der Sonettdichtung noch einmal ganz neue Impulse gab.<sup>448</sup>

### 7.1.1 Übertragung des Durchkomponierens auf den Sologesang

Ein wichtiger Schritt zur Belebung des Sonetts in der Musik nach 1600 war die Aufwertung des Sologesangs zu instrumentaler Begleitung – einer im 16. Jahrhundert weitgehend schriftlosen, aber dennoch überall in Italien gepflegten Praxis, die nach der Jahrhundertwende plötzlich in zahllosen Notendruckten dokumentiert wurde.<sup>449</sup> Ein Grund dafür, dass solistischer Gesang nun schriftlich aufgezeichnet wurde, war vermutlich, dass man um 1600 begann, nicht mehr nur die leicht memorierbaren Strophenmodelle für den solistischen Vortrag von Sonetten und anderen Texten zu verwenden, sondern das im polyphonen Madrigal verbindliche Prinzip des Durchkomponierens auch auf den Sologesang zu übertragen. An den ersten nach 1600 in dieser Besetzung veröffentlichten Sonettvertonungen lässt sich das Aufeinandertreffen dieser beiden diametralen Strömungen gut beobachten.

<sup>445</sup> Vgl. dazu die Madrigalbände 1–15 in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock unter Mitarbeit von Melvin Bernstein, [Rom] 1961–1973 (CMM 24).

<sup>446</sup> Vgl. dazu die Werkliste in: Kathryn B. Monteath, Art. »Pallavicino, Benedetto«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 8 f., sowie die entsprechenden Bände 1–5 der Gesamtausgabe: Benedetto Pallavicino, *Opera omnia*, hrsg. von Peter Flanders und Kathryn Bosi Monteath, Neuhäusen–Stuttgart 1982–1993 (Corpus Mensurabilis Musicae 89).

<sup>447</sup> Sara Jeffe (Springfeld), Art. »Rinuccini, Ottavio«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 179–181.

<sup>448</sup> Siehe oben, ab S. 39.

<sup>449</sup> Siehe dazu etwa Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 1–3.

Auffällig bei den einstimmigen Sonettvertonungen der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts ist zunächst der Rückbezug auf Petrarca: Von zwölf Vertonungen, die zwischen 1602 und 1609 erschienen, stammen neun aus dem *Canzoniere*.<sup>450</sup> Bei den Kompositionen von Domenico Maria Melli und Sigismondo D'India dienten dabei noch deutlich die strophischen Deklamationsmodelle für Sonette aus dem 16. Jahrhundert als Vorbilder.<sup>451</sup> Bereits Heteroclitio Giancarli entwickelte jedoch in seinen beiden Petrarca-Sonettvertonungen »Passer mai solitario in alcun tetto« und »Quest'humil fera un cor di Tigre o d'orsa« das strophische Grundmodell mit der Integration durchkomponierter Abschnitte weiter. In »Quest'humil fera un cor di Tigre o d'orsa« sind die Quartette strophisch über einer Lautentabulatur gesetzt, die Terzette hingegen durchkomponiert.<sup>452</sup>

»Passer mai solitario in alcun tetto« dagegen ist gewissermaßen der Versuch einer Übertragung der zweiteiligen Anlage polyphoner Sonettvertonungen auf den Sologesang. Giancarli übernimmt die großformale Einteilung des Stücks in *prima* und *seconda parte* und verzichtet, wie im mehrstimmigen Madrigal dieser Zeit üblich, komplett auf Wiederholungsstrukturen. Im Gegensatz zum mehrstimmigen Satz, in dem man Deklamationspausen innerhalb der einzelnen Teile weitgehend vermied, sind hier die Quartette und Terzette jeweils durch eine größere Zäsur, markiert durch einen Doppelstrich sowie eine Longa mit Fermate in der Tabulatur, voneinander getrennt, unterscheiden sich damit also kaum von dem Einschnitt zwischen *prima* und *seconda parte*. Auch die einzelnen Verse bilden melodische und harmonische Sinneinheiten, da jeder Endecasillabo mit einer schließenden Klausel endet.<sup>453</sup> Trotz Verzicht auf musikalische Wiederholungen ist die Sonettform hier also klar erkennbar. Dies liegt zweifellos auch daran, dass das gewählte Sonett ohne starke Enjambements auskommt, Giancarli also nicht gezwungen war, die Verseinheit zugunsten syntaktischer Logik aufzugeben. Auch für solche Fälle fand man im Sologesang jedoch bald Lösungen.

1609 erschienen zwei Bücher mit einstimmigen Kompositionen von Jacopo Peri und Sigismondo D'India, die sich vermutlich aus dem Florentiner Kontext kannten. Während D'India in seinen beiden Sonettvertonungen kreative Varianten für Deklamationsmodelle anbot, auf die möglicherweise auch andere Sonette musiziert werden konnten, entschied sich Peri grundsätzlich für das Durchkomponieren, ähnlich wie er es im dramatischen Rezitativ der ersten Opern, insbesondere *L'Euridice* (1600), erprobt hatte.<sup>454</sup> Alle von Peri vertonten Sonette stammen von Petrarca; es scheint also, als hätte Peri es sich mit seinen Vertonungen

---

<sup>450</sup> Die fraglichen Vertonungen finden sich in folgenden Drucken: Heteroclitio Giancarli, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*, Venedig 1602; Domenico Maria Melli, *Le seconde musiche*, Venedig 1602; Francesco Rasi, *Vaghezze di musica per una voce sola*, Venedig 1608; Sigismondo D'India, *Le musiche a una e due voci*, Mailand 1609; Jacopo Peri, *Le varie musiche a una due, e tre voci*, Florenz 1609.

<sup>451</sup> Siehe oben, ab S. 106.

<sup>452</sup> Heteroclitio Giancarli, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*, ND Venedig 1602, Stuttgart 2005, S. 38 f.

<sup>453</sup> Ebd., S. 41–43.

<sup>454</sup> In seinen späteren Kompositionen einstimmiger Vokalmusik, etwa dem dritten Buch der *Musiche* von 1618, veröffentlichte D'India auch durchkomponierte Sonettvertonungen.

explizit zur Aufgabe gemacht, gerade die älteren, bereits in vielfachen Bearbeitungen im Bereich des mehrstimmigen Madrigals vorliegenden Texte des Trecentodichters mit dem von ihm selbst – ursprünglich für das Musikdrama – maßgeblich entwickelten deklamatorischen Stil des solistischen Gesangs neu zu interpretieren.<sup>455</sup> Seine Vertonungen sind vierteilig mit einem größeren Einschnitt nach jeder Strophe, der durch Doppelstriche und teilweise sogar durch einen Zeilenwechsel in den Notendruckern markiert wird. Innerhalb dieser großformatigen Anlage reagiert Peri sehr sensibel auf den jeweiligen Affektgehalt der Textvorlage und spielt immer wieder auch mit motivischen Verbindungen oder sogar Wiederholungsstrukturen, wenn das Sonett dies nahelegt. Der für Peri typische rezitativische Stil über lang ausgehaltenen Akkorden findet sich am ausgeprägtesten im Eröffnungsstück seiner Sammlung »In qual parte del ciel, in qual idea«.<sup>456</sup>

In qual parte del ciel, in quale ydea  
era l'exempio, onde Natura tolse  
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse  
mostrar qua giù quanto lassù potea?

Aus welchem Teil des Himmels, aus welcher Idee  
entstammt das Beispiel, aus dem die Natur entnahm  
jenes schöne, anmutige Gesicht, in dem sie zeigen  
wollte hier unten, was sie droben vermochte?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,  
chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?  
quando un cor tante in sé vertuti accolse?  
benchè la somma è di mia morte rea.

Welche Nymphe an den Quellen, welche Göttin in den Wäldern  
löste je Haare von so feinem Gold in der Luft?  
Wann versammelte ein Herz in sich so viele Tugenden?  
Wie wohl die Höchste meines Todes schuldig ist.

Per divina bellezza indarno mira  
chi gli occhi de costei già mai non vide  
come soavemente ella gli gira;

Nach göttlicher Schönheit schaut vergeblich,  
wer ihre Augen niemals gesehen hat,  
wie lieblich sie sich nach ihm umdreht;

non sa come Amor sana, et come ancide,  
chi non sa come dolce ella sospira,  
et come dolce parla, et dolce ride.

nicht weiß, wie Amor heilt und wie er tötet,  
wer nicht weiß, wie süß sie seufzt  
und wie süß sie spricht und süß sie lacht.

Das berühmte Sonett (RVF 159) ist eine Kontemplation über die Schönheit Lauras, die sich durch eine einheitliche Grundstimmung auszeichnet. Rhetorische Fragen nach dem Ursprung solchen Liebreizes in den Quartetten führen schließlich zu dem süßen Anblick der Geliebten, der dem Leser oder Hörer spätestens im Schlussterzett unweigerlich ein verzücktes Lächeln ins Gesicht zu zaubern scheint. Peri lässt die Anfangsverse der beiden Quartette nahezu vollständig über einem liegenden g-Moll-Akkord rezitieren, und auch das erste Terzett beginnt auf einem solchen. Für die Schlussstrophe wandelt sich der Akkord nach Dur, wobei die Singstimme den melodischen Verlauf des ersten Verses im neuen Tongeschlecht rekapituliert. Für musikalischen Zusammenhang sorgen weiterhin die Schlussverse der Terzette, die – sehr ungewöhnlich für die ansonsten frei gestaltete Deklamation des Textes – nahezu identisch vertont sind und überdies beide einmal wiederholt werden.

<sup>455</sup> Siehe dazu Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 124–129.

<sup>456</sup> Moderne Ausgabe in: Peri, *Le varie musiche*, hrsg. von Carter (1985), S. 1–3.

3

N qual parte del Ciel in qual i dea E ra l'esempio

onde natura tolse Quel bel viso leggiadro in di'ella volte Mostar que'g

g'ù quanto lassù pote a.

Qual Ninfa in fon ti in selue mai qual Dea Chieme d'oro si fino à l'au ra sciol

se quand'un cortante in se virtuti accol se Ben che la somma, e di mia mor

te ro a.

Abb 5: Jacopo Peri, »In qual parte del ciel, in qual idea«, 1. und 2. Quartett, aus: *Le varie musiche* (1609), S. 3

Ergänzend dazu passt eine Betrachtung einer nur handschriftlich überlieferten Vertonung eines anonymen Sonetts, die ebenfalls Jacopo Peri zugeschrieben wird.<sup>457</sup> Bei »Occhi, fonti del core, occhi piangete« scheint nicht so sehr die Strophenstruktur formbildend zu sein, sondern das wiederholte Anrufen der Augen zu Beginn der ersten und dritten Strophe sowie am Anfang des Schlussverses. Vielleicht sind die Einschnitte zwischen den Strophen daher hier auch nicht ganz so markant wie in den gedruckten Sonettvertonungen, sondern durch einfache kadenzierende Zäsuren gestaltet. Statt einer deutlichen strophischen Gliederung weist die Vertonung ungewöhnliche motivische Zusammenhänge auf, indem der Anruf der »occhi« am Beginn der jeweiligen Verse durchgehend mit einem Terzfall gekennzeichnet wird. Weiterhin wird die zyklische Struktur des Sonetts imitiert, das mit einer Bitte am Schluss des ersten Verses (»occhi piangete«) beginnt und mit einer weiteren Bitte am Ende des letzten Verses (»ditele addio«) schließt, indem der Komponist für beide eine nur um einen Ton verschobene Abschlussfloskel, eine diatonisch absteigende Quinte, formuliert und auf diese Weise semantischen Zusammenhang stiftet. Die Vertonung ist damit eines der Beispiele im Repertoire, das die gedankliche Binnenstruktur des Sonetts – in diesem Fall eine zyklische Anlage – auch musikalisch deutlich nachzeichnet.<sup>458</sup>

An Peris Vertonung von Petrarcas »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando« aus dem ersten Buch der *Varie musiche* von 1609 lässt sich einmal mehr der kompositorische Umgang mit den Enjambements in Sonetten studieren, insbesondere wenn man sie mit den ebenfalls einstimmigen Vertonungen desselben Sonetts von Giulio Caccini (1614) und Sigismondo D'India (1618) vergleicht.<sup>459</sup> Silke Leopold hat die drei Versionen bereits daraufhin untersucht, wie sie die direkt aufeinanderfolgenden Betonungen von »di« und »piango« sowie die anschließende Synhärese zwischen »piango« und »e« im ersten Vers kompositorisch umsetzen.<sup>460</sup> Die Behandlung des Enjambements zwischen erstem und zweitem Vers wird jedoch erst verständlich, wenn man auch den folgenden Vers sowie das zweite Enjambement zwischen Vers 6 und 7 miteinbezieht. Auffällig beim ersten Zeilensprung ist zunächst, dass in allen Versionen die Einheit des Verses grundsätzlich gewahrt bleibt, obwohl das Reimwort »quando« syntaktisch zum nachfolgenden Vers gehört. Am entschiedensten ist dabei die Vertonung von Caccini, der sowohl auf dem Wort »quando« als auch an der Parallelstelle im zweiten Quartett auf dem Wort »animali« eine vollgültige Kadenz schreibt und für den nachfolgenden Vers ganz neu ansetzt, das Enjambement also vollständig ignoriert.<sup>461</sup> D'India und

<sup>457</sup> I-Fn, MS Magl. XIX 114, S. 45–48. Das Stück findet sich im Anhang der obigen Edition; Peri, *Le varie musiche*, hrsg. von Carter, S. 110–112.

<sup>458</sup> Zu diesem speziellen Typus der Binnenstrukturierung im Sonett siehe oben, ab S. 44.

<sup>459</sup> Zu Petrarcas »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando« und seiner besonderen syntaktischen Struktur vgl. ausführlich oben, ab S. 104. Dort findet sich auch der vollständige Text des Sonetts. Die drei Vertonungen sind zugänglich in modernen Editionen: Peri, *Le varie musiche*, hrsg. von Carter (1985), S. 5–8; Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle (1614)*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock, Madison 1978 (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 28), S. 51–59; D'India, *Le musiche*, hrsg. von Joyce (1989), Bd. 2, S. 194–196.

<sup>460</sup> Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 81 f.

<sup>461</sup> Das Sonett ist auch im mehrstimmigen Madrigal mehrfach vertont worden, und hier war die Entscheidung für den metrischen Zusammenhang nicht immer ganz so deutlich wie in Caccinis Version. Verdelot etwa komponierte ganz deutlich aus syntaktischen Überlegungen heraus, wenn er mit dem Wort »quando« ein neues Soggetto beginnen ließ. Siehe die Transkription des Madrigals bei Amati-Camperi, *Verdelot as a Madrigalist* (1994), S. 533–539.

Peri versuchen in ihren Vertonungen eine musikalische Verbindung zwischen den durch Enjambements zusammengebundenen Versen herzustellen, ohne dabei die Verseinheit aufzugeben. Besonders geeignet scheint dabei das synkopische Ansetzen des jeweils zweiten Verses zu sein, wie es sich etwa in Peris Version zweimal fast identisch und bei D'India mit einer ähnlichen Technik an der zweiten Stelle bei »animali / l'ultimo« findet.

Abb. 6: Jacopo Peri, »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«, in: *Le varie musiche* (1609), S. 6, oben

Abb. 7: Jacopo Peri, »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«, in: *Le varie musiche* (1609), S. 6, unten

Ähnliches lässt sich bei Francesco della Viola (1562) und Francesco Portinaro (1568) beobachten. Siehe dazu die entsprechenden Transkriptionen bei Lloyd, *A Comparative Analysis* (1994), S. 214–227 bzw. 281–290, sowie die dazugehörigen Analysen, ebd., S. 86–90 bzw. 102–105.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves of music. The first staff is the vocal line, with lyrics underneath: "do in rristo humor vògl'occhi con fumando el Cor in do glia, e fonfra gl'ani-". The second staff is a lute accompaniment. The third staff is another vocal line with lyrics: "mali l'ultimo fi che gli amoro' fi strali ni tengono ad ogni hor di pace in bando". The fourth staff is another lute accompaniment. The music is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat. There are some markings like '6' under the first and third staves, possibly indicating a measure or a specific performance instruction.

Abb. 8: Sigismondo D'India, »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«, in: *Le musiche [...] libro terzo* (1618), S. 9

Silke Leopold hat gezeigt, dass die Komponisten im Bereich des Sologesangs sehr sensibel auf die rhythmisch unterschiedlich gebauten Endecasillabi in Sonetten ebenso wie in anderen lyrischen Formen reagierten.<sup>462</sup> Dabei profitierten sie sicher von den deklamatorischen Strategien, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts ursprünglich für das polyphone Madrigal entwickelt wurden. Die größte Herausforderung im einstimmigen Repertoire war vielleicht, sich auf eine Möglichkeit der Textdeklamation festlegen zu müssen, während in mehrstimmigen Kompositionen ein und derselbe Vers auf viele verschiedene Arten – rhythmisch wie melodisch – gelesen werden konnte. Einen deutlichen Nachteil gegenüber der polyphonen Setzweise hatte der einstimmige Gesang bei der Gestaltung der Versübergänge, da eine ähnlich variantenreiche Verschränkung der einzelnen Stimmen und damit eine Verschleierung der Versgrenzen niemals zu erreichen war. Der Vorteil war eine leichtere Textverständlichkeit und damit auch eine leichtere Erkennbarkeit der Form. Man musste die Reimwörter nicht derartig schematisch durch Kadenzmarkierungen wie Giancarli, um die Sonettform noch herauszuhören.

An der großformalen vierteiligen Anlage der Vertonungen wurde dennoch nur selten gerüttelt. Vereinzelt finden sich jedoch auch andere Teilungen. Häufig sind einteilige Vertonungen, die auf Zäsuren zwischen den einzelnen Strophen allerdings auch nicht komplett verzichten und daher zwar nicht im Notensatz, aber formal doch vier Abschnitte aufweisen. Ein Beispiel dafür ist D'Indias gerade angesprochene Vertonung von »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando« sowie seine im selben Buch erschienene Vertonung von Petrarca's »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono« (RVF 1). Einige Komponisten entwickelten eine regelrechte Vorliebe für diese Variante wie Bartolomeo Barbarino in seinen sieben Sonett-

<sup>462</sup> Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 80–84.

vertonungen in den *Canzonette a 1–2 con alcuni sonetti*, Venedig 1616, oder Girolamo Frescobaldi in seinen geistlichen Sonettvertonungen von 1630.<sup>463</sup>

Kaum für solistische Sonettvertonungen durchsetzen konnte sich die zweiteilige Anlage der mehrstimmigen Madrigale. Für diese Variante finden sich außer dem oben erwähnten Stück von Giancarli etwa in dem von Silke Leopold untersuchten Repertoire nur wenige Beispiele, darunter eine Vertonung des anonymen Sonetts »Mentre che il caro pargoletto estinto« aus den *Varie musiche* (Florenz 1614) von Raffaello Rontani,<sup>464</sup> des vielleicht einzigen Komponisten der ab den 1620er-Jahren noch explizit strophische Sonettvertonungen vorlegte, die auf eine Textunterlegung des zweiten Quartetts und zweiten Terzetts verzichteten, und zwar nicht nur im einstimmigen, sondern sogar im zweistimmigen Gesang.<sup>465</sup>

Dafür finden sich einige Fälle von Dreiteiligkeit, in denen die Quartette jeweils einen eigenen in sich abgeschlossenen Abschnitt bilden und die Terzette zu einem weiteren Abschnitt zusammengefasst werden. Der florentinische Komponist Domenico Belli etwa vertonte drei der fünf Sonettvertonungen in seinem *Primo libro dell'arie a una, e a due voci* (Venedig 1616) in dieser Form.<sup>466</sup> Die anderen sind wie der Großteil der einstimmigen Sonettvertonungen der Zeit vierteilig angelegt. Die unterschiedliche Wahl der Großform scheint hier bewusst getroffen zu sein und eng mit Bellis Streben nach größtmöglichem musikalischen Ausdruck zusammenzuhängen. Spätestens seit Carl Dahlhaus' Aufsatz »Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt«<sup>467</sup> gilt Belli als Komponist, der den emotionalen Ausdruck im Sologesang durch ungewöhnliche harmonische und melodische Fortschreitungen sowie den nahezu manieristischen Einsatz dissonanter Verbindungen an die Grenzen des bis dahin Möglichen trieb, wie es auch die Aufnahme einiger dieser Stücke aus dem Jahr 1999 eindrücklich belegt.<sup>468</sup> Vergleicht man nun eine seiner dreiteiligen mit einer seiner vierteilig angelegten Sonettvertonungen, so lässt sich der Eindruck nicht erwehren, dass Belli nicht nur die emotionale Dramaturgie durch die genannten satztechnischen Finessen detailliert nachzuzeichnen versuchte, sondern auch die gedankliche Binnenstruktur der Textvorlage in der Großform abbilden wollte. Eine der vierteiligen Kompositionen hat Marinos Sonett »Aprè l'uomo infelice, allor che nasce« als Textgrundlage.<sup>469</sup>

<sup>463</sup> Girolamo Frescobaldi, *Primo e secondo libro d'arie musicali per cantarsi nel Gravicembalo, e Tiorba, a 1–3 voci*, Florenz 1630. Beide Bücher enthalten insgesamt acht Vertonungen geistlicher Sonette u. a. von Francesco Della Valle, Giovanni Della Casa, Giambattista Marino und Desiderio Cavalcabò.

<sup>464</sup> Ein Faksimile der Vertonung findet sich in: *Italian Secular Song*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 72 f.

<sup>465</sup> Beispiele dafür sind »Della città fuggendo i gravi ardori« (*Le varie musiche [...] libro primo*, Rom 1623) für Sopran und B. c. sowie das Duett »Su la sponda del Tebro umida erbosa« (*Le varie musiche [...] libro primo*, Florenz 1614). Eine Transkription des Duetts findet sich bei Whenham, *Duet and Dialogue* (1982), Bd. 2, S. 303–305.

<sup>466</sup> Ein Faksimile des Buches findet sich in: *Italian Secular Song*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 93–131.

<sup>467</sup> Carl Dahlhaus, »Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt«, in: *Die Musikforschung* 15 (1962), S. 315–340.

<sup>468</sup> *Domenico Belli. Il nuovo stile*, Guillemette Laurens, Le poème harmonique, Vincent Dumestre (Ltg.), Alpha 002, 1999, CD.

<sup>469</sup> Belli, *Primo libro dell'arie*, Florenz 1616, S. 13–15.

Aprè l'uomo infelice, allor che nasce  
in questa vita di miserie piena,  
pria ch'al Sol, gli occhi al pianto, e, nato a pena,  
va prigionier fra le tenaci fasce.

Es öffnet der unglückliche Mensch, sobald er geboren wird  
in dieses Leben voll des Elends,  
eher als zur Sonne die Augen zum Weinen, und kaum  
geboren  
wird er Gefangener zwischen den strammen Windeln.

Fanciullo, poi che non piú latte il pasce,  
sotto rigida sferza i giorni mena;  
indi, in età piú ferma e piú serena,  
tra Fortuna ed Amor more e rinasce.

Der Knabe dann, wenn nicht mehr Milch ihn nährt,  
verbringt die Tage unter der strengen Rute;  
danach, in einer ruhigeren und unbeschwerteren Zeit,  
stirbt er und wird wiedergeboren zwischen Fortuna und  
Amor.

Quante poscia sostien, tristo e mendico,  
fatiche e morti, infin che curvo e lasso  
appoggia a debil legno il fianco antico?

Wie viele Mühsale und Tode erträgt er sodann,  
traurig und bettelnd, bis er gebeugt und elend  
die alte Flanke auf schwachem Holz stützt?

Chiude alfin le sue spoglie angusto sasso,  
ratto cosí, che sospirando io dico:  
Da la cuna a la tomba è un breve passo!

Es verschließt am Ende seine Überreste ein schmaler Stein,  
so rasch, dass ich seufzend sage:  
Von der Wiege zum Grab ist ein kurzer Schritt!

Dieses Sonett ist ein von der Vanitas-Idee geprägter Gang durch die Biographie eines Mannes von seiner Geburt (erstes Quartett) über die Knabenzeit (zweites Quartett, V. 5–6) und die durch Liebesqualen gezeichnete Lebensphase eines jungen Erwachsenen (zweites Quartett, V. 7–8), über das gebrechliche Dasein als Greis bis hin zum Tod. Wie unerbittlich das beschwerliche Leben eines Mannes im Rückblick in sich zusammenschmilzt, bringt die Sentenz im letzten Vers auf den Punkt. Bis dahin ist das Sonett streng linear organisiert: In der Abfolge der Verse und Strophen spiegelt sich das Leben in seiner Chronologie wider, was durch zahlreiche temporale Adverbien und Konjunktionen unterstützt wird (»allor«, »pria«, »a pena«, »poi«, »indi«, »poscia«, »infin«, »alfin«). Virtuoso nutzt Marino zudem die asymmetrische Sonettform, um das häufig so wahrgenommene beschleunigte In-sich-Zusammenfallen der Lebenszeit in der zweiten Lebenshälfte geradezu fühlbar zu machen. Zweifellos liegt hier eine vierteilige musikalische Form nahe, um die Abfolge der unterschiedlichen Lebensphasen in ihrer Verkürzung auch hörbar zu machen.

Eine stärker dialektische gedankliche Binnenstruktur liegt »Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore«, einem anderen Sonett Marinos, zugrunde.

Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore  
De l'alma aprir, che tacito, cocente,  
Quasi invisibil fulmine cadente,  
Dentro mi strugge e non appar di fore.

Ich brenne, aber wage nicht, das verborgene Brennen  
meiner Seele zu öffnen, das schweigend, sengend,  
einem unsichtbaren einschlagenden Blitz gleich  
in mir wütet und nicht von außen zu erkennen ist.

Ben negli sguardi e ne' sospiri amore  
L'arsura palesar cerca, sovente;  
Ma, vinta dal timor, la fiamma ardente  
Fugge dal volto e si concentra al core.

In meinen Blicken und Seufzern versucht Amor  
oft, die Glut zu offenbaren,  
aber, besiegt von der Furcht, flieht die brennende Flamme  
aus dem Gesicht und konzentriert sich auf das Herz.

Così tremo ed agghiaccio, ove la mia  
Face più avvampa. Or chi (misero!) aspetto,  
Ch'a non veduto mal rimedio dia?

So zittere und erstarre ich, während meine  
Fackel höher auflodert. Auf wen (Armer!) warte ich nun,  
dass er mir Heilung gebe von einem nicht gesehenen Übel?

Soffri e taci, mio cor, fatto ricetta  
Di sì bel foco; incenerisci, e fia  
De le ceneri tue sepolcro il petto.

Leide und schweige, mein Herz, zum Rückzugsort  
des so schönen Feuers gemacht; verbrenne und mache  
zum Grab deiner Asche die Brust.

Belli hat dieses Sonett nicht grundlos dreiteilig vertont.<sup>470</sup> Im ersten Quartett beschreibt das lyrische Ich das von außen unsichtbare Brennen seiner Seele. Während es krampfhaft darum bemüht ist, das Feuer im Inneren verschlossen zu halten, erfolgt im zweiten Quartett quasi antithetisch der Versuch Amors, die brennende Glut über Blicke und Seufzer der Welt zu offenbaren. Der Auswirkung dieses Kampfes mit Amor sind die beiden Terzette gewidmet, eingeleitet durch das Wort »Così« über die rhetorische Frage nach vergeblich erhoffter Hilfe am Ende des ersten Terzetts bis hin zum bitteren Ende des Herzens, das im verborgenen Feuer verbrennen möge. Dadurch, dass Belli die beiden Terzette zu einem zusammenhängenden dritten Teil seiner Komposition zusammenfasst, kann er die rhetorische Frage am Ende des ersten Terzetts auch musikalisch als solche formulieren und direkt die Aufforderung an das Herz, still zu leiden, anschließen. Gerade Sonetten mit dialektischer Anlage kam eine dreiteilige Form daher sehr entgegen.

### 7.1.2 Strophisch variierte Bassmodelle und ostinate Bässe als Grundlage für Sonettvertonungen

Parallel zum Durchkomponieren fand man für den solistischen oder zweistimmigen Gesang im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts noch eine weitere Variante, Sonette zu vertonen, die stärker auf die Tradition der Deklamationsmodelle zurückzuführen ist und offenbar vor allem im römischen Umfeld Anhänger fand.<sup>471</sup> Vertonungen dieser Art beruhen auf einem strophischen Bassmodell, das nicht mehr wie in den Deklamationsmodellen auch den Verlauf der Singstimme weitgehend festlegt, sondern nur noch harmonische Stützfunktion für eine sich frei bewegende Singstimme hat. Die meisten Kompositionen sind hier wiederum vierteilig angelegt, verwenden das Bassmodell also für alle vier Strophen des Sonetts. In den Terzetten wird das Modell verkürzt, indem entweder die harmonische Bewegung schneller vollzogen oder aber ein Abschnitt übersprungen wird.

Nicolò Borboni hat für fünf der sechs Sonettvertonungen in seiner 1618 in Rom veröffentlichten Sammlung *Musicali concerti* strophische Bassmodelle entwickelt, die unabhängig

<sup>470</sup> Belli, *Primo libro dell'arie*, Florenz 1616, S. 4–6.

<sup>471</sup> Zu den im römischen Repertoire vor allem handschriftlich überlieferten Sonettvertonungen siehe John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford 1997, Bd. 1, S. 195–203.

von der individuellen Gestalt des Sonetts alle nach einem ähnlichen Prinzip funktionieren.<sup>472</sup> In der Petrarca-Vertonung »Solo e pensoso i più deserti campi« (Transkription im Anhang, S. 274) etwa wird jedem Vers der ersten Strophe eine eigene Basslinie zugeordnet, so dass sich für die Quartette jeweils folgender tonartlicher Verlauf ergibt: a – C, G – a, F – D, |: a – d :|. Der letzte Vers wird dabei grundsätzlich einmal wiederholt, in den Terzetten fällt die dritte Basslinie (F – D) weg. Während die Basslinien kaum variiert werden, ist die Singstimme trotz der kadenzialen Vorgaben um große Variabilität bemüht, die sich vor allem in rhythmisch komplexem und hochvirtuosem Passagenwerk zeigt, das jedoch überwiegend wahllos über den Sonetttext gestreut wird. Eine höhere Bedeutung der Melismen auf der letzten Silbe des Wortes »tardi« (V. 2) oder der des Wortes »come« (V. 8) etwa erschließt sich nicht, und die bergähnliche Verzierung über dem Wort »monti« (V. 9) hat allzu große Ähnlichkeit mit der Figuration über den »deserti campi« (V. 1), als dass man den Zufall hier mit Sicherheit ausschließen könnte.

Während Borboni sein einmal gefundenes Formmodell für fast alle Sonettvertonungen unverändert durchzieht, scheint der in Rom ausgebildete Benedetto Ferrari den strophischen Bass für eine seiner Vertonungen ganz bewusst ausgewählt zu haben. Fünf der sechs Sonettvertonungen in seinen *Musiche varie* von 1633 sind einteilig durchkomponiert, nur für den selbst verfassten Text »Non fia più ver ch'è prezzo di quell'oro« verwendete er ein strophisches Bassmodell.<sup>473</sup> Motiviert ist diese Entscheidung offenbar durch den besonderen Aufbau des Sonetts, dessen erste drei Strophen anaphorisch mit den Worten »Non fia più ver che« beginnen.

Non fia più ver ch'è prezzo di quell'oro  
Falsissimo del crin il cor io venda  
O di quegli occhi al foco rio m'accenda  
Se ben son tanto gelido che moro.

Nie wieder geschehe, dass ich um den Preis jenes falschen Goldes  
ihres Haares mein Herz verkaufe  
oder mich am verhängnisvollen Feuer jener Augen entzünde,  
selbst wenn ich so erfroren bin, dass ich sterbe.

Non fia più ver che per vile Tesoro  
Il mar d'amor à valicar io prenda  
ò d'un sen disleal la rupe ascenda  
Per traboccar nel centro del martoro.

Nie wieder geschehe, dass ich es für einen niederträchtigen  
Schatz  
auf mich nehme, das Meer der Liebe zu durchschreiten,  
oder dass ich den Felsen eines untreuen Herzens besteige,  
nur um im Mittelpunkt der Qualen zu enden.

Non fia più ver che quegli empi splendori  
Clitia miri del volto Aquila affronti  
Son per nottole e gufi ombre ed orrori.

Nie wieder geschehe, dass jenes verräterische Glänzen  
Clitia im Gesicht erblickt, das, einem Adler gegenübergestellt,  
für Eulen und Käuze Schatten und Schrecken ist.

<sup>472</sup> Borboni arbeitete offenbar selbst als Kupferstecher und präsentierte seine Sammlung in einem reich verzierten Druck mit auffallend sorgfältig gestaltetem Notenbild. Siehe dazu Nigel Fortune, Art. »Borboni, Nicolò«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 388 f.

<sup>473</sup> Benedetto Ferrari, *Musiche varie a voce sola*, Venedig 1633, S. 47–50. Faksimileabdruck der *Musiche varie* in: Benedetto Ferrari, *Musiche varie a voce sola. Libri I, II, III, Venezia 1633, 1637, 1641*, hrsg. von Alessandro Magini, Florenz 1985, o. S.

<p>E se mai l'empio sen fia che sormonti lo sdegno mio sue figure e rigori n'andrò di Scithia ad'abbracciar sù i monti.</p>	<p>Und sollte es jemals geschehen, dass das verräterische Herz meine Verachtung übersteigt, werde ich hoch in die Berge Skythiens gehen, um ihre Formationen und Härten zu umarmen.</p>
---	---

In einem anderen Fall inspirierte die dialogische Form eines Sonetts den Komponisten Giovanni Pietro Berti dazu, einen strophischen Bass mit einem durchkomponierten Abschnitt zu verbinden. Die Vertonung stammt aus Bertis zweitem Buch der *Cantade et arie ad una voce sola*, die mit dem Cembalo, dem Chitarrone und explizit auch der Chitarra Spagnola begleitet werden konnten.<sup>474</sup> Als vorletztes Stück der Sammlung findet sich dort die Vertonung des anonymen Sonetts »Folle mio cor dove volando vai?«, das einen Dialog zwischen dem lyrischen Ich und seinem törichten Herzen wiedergibt:

<p>Folle mio cor dove volando vai? A la fonte gentil del viver mio. Dove trovarla tù pensi già mai? Ne begl'occhi leggiadri a cui m'invio.</p>	<p>Mein törichtes Herz, wohin fliegst du? Zu der freundlichen Quelle meines Lebens. Wo meinst du, sie jemals zu finden? In den lieblichen Augen, denen ich mich zuwende.</p>
--	--

<p>Ardon quegl'occhi, o misero, no 'l sai? Anzi son reffrigerio al foco rio. Deh piega l'alli e meco resta homai. Non posso nò l'ardor mi sprona, a Dio.</p>	<p>Jene Augen brennen, du Armes, weißt du das nicht? Im Gegenteil, sie kühlen das rasende Feuer. Ach, lege die Flügel an und bleibe doch bei mir. Ich kann nicht, nein, das Brennen treibt mich, ade.</p>
--	---

<p>Ma chi t'accese un così fiero ardore? Gl'occhi armati di lampi a mia ruina. E soccorso da lor tu sperì ò core?</p>	<p>Aber wer hat in dir einen so wilden Brand entfacht? Die Augen, bewaffnet mit Blitzen zu meinem Verderben. Und du hoffst auf ihre Hilfe, o Herz?</p>
---	--

<p>Comanda amor e 'l cielo mi destina Ch'ami chi m'odia e cerchi a tutte l'hore Nella cagion del mal da medicina.</p>	<p>Amor befiehlt, und der Himmel hat mich dazu bestimmt, dass ich die liebe, die mich hasst, und zu jeder Stunde in der Ursache des Übels Heilung suche.</p>
---	--

In den ersten drei Strophen des Sonetts wechseln die Redebeiträge der beiden Dialogpartner versweise ab, was durch das alternierende Reimschema des Sonetts (ABAB ABAB CDC DCD) unterstützt wird. Auf eine Frage oder Bitte des lyrischen Ichs folgt die Antwort des Herzens, das offenbar fest entschlossen ist, sich ungeachtet seines eigenen Niedergangs einer hoffnungslosen Liebe hinzugeben. Zunächst scheint das lyrische Ich noch Hoffnung zu haben, das Herz zur Vernunft bringen zu können; das letzte Terzett macht diese Hoffnung jedoch zunichte: Höhere Mächte (»amor e 'l cielo«) sind hier am Werk und lassen dem Herzen keine Wahl.

<sup>474</sup> Berti notierte über der Singstimme Buchstaben (»Lettere dell' Alfabetto«), die für die Begleitung durch eine spanische Gitarre vorgesehen waren. Zu dieser Praxis siehe Cory M. Gavito, *The Alfabeto Song in Print, 1610–ca. 1665. Neapolitan Roots, Roman Codification, and »Il gusto popolare«*, Diss. University of Texas, Austin 2006.

Die mit »Dialog« überschriebene Vertonung Bertis beginnt und endet mit einem instrumentalen Ritornell, das vielleicht auch zwischen den ersten drei Strophen erklingen konnte. Berti schreibt für die ersten beiden Quartette eine Basslinie, die bei der Wiederholung nur leicht variiert wird, und lässt auch die Singstimme weitgehend strophisch agieren. Das Bassmodell wird für die ersten beiden Verse des ersten Terzetts ein weiteres Mal wiederaufgenommen, auch wenn sich die Singstimme nun deutlich stärker von den in den beiden Quartetten etablierten Gerüsttönen löst. Mit der letzten Frage des lyrischen Ichs, die das paradoxe Handeln des Herzens auf den Punkt bringt, bricht Berti aus dem Strophenmodell aus und führt den musikalischen Satz in neue tonartliche Bereiche (b-Vorzeichnung), bevor er am Ende wieder in die Ausgangstonart zurückfindet, um das Schlussritornell sinnvoll anschließen zu können. Der Wechsel von dem Strophenmodell in einen durchkomponierten Abschnitt fällt hier also zum einen mit dem Ende des Frage-Antwort-Spiels zusammen und markiert zum anderen die Pointe des Sonetts, die sich bereits in der letzten Frage anbahnt. Bertis Vertonung ist ein Beispiel dafür, wie sich die kompositorischen Errungenschaften der Zeit (hier etwa die instrumentalen Ritornelle) ebenso wie die unterschiedlichen erprobten formalen Lösungen für das Vertonen von Sonetten so miteinander kombinieren ließen, dass sie möglichst eng auf die individuelle Gestalt der Textvorlage abgestimmt waren.

Der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zweifellos moderne Einsatz ostinater Bassmodelle konnte auch eigenartige Blüten treiben, die eher zur Verschleierung der Textform als zu ihrer ausgewogenen Präsentation beitrugen, wie eine Vertonung des Petrarca-Sonetts »Ite caldi sospir al freddo core« (RVF 153) von Francesco Dognazzi, dem Nachfolger Monteverdis als Kapellmeister in Mantua, zeigt. Bei dem Stück aus dem gattungsterminologisch vielleicht bewusst so vage gehaltenen *Primo libro de varii concerti à una et à due voci* (Venedig 1614) handelt es sich um eine zweistimmige Komposition für Sopran, Tenor und Basso continuo mit dem Titel *Sonetto sopra l'Aria di Ruggiero*.<sup>475</sup> Der Ruggiero war ein bereits im 16. Jahrhundert weit verbreitetes strophisches Bassmodell, das jedoch üblicherweise für die epische Rezitation von Stanze d'ottavarima verwendet wurde. Ottavarima-Strophen ähneln der Sonettform insofern, da sie ebenfalls ausschließlich aus Endecasillabi gebaut sind. Sie enden jedoch bereits nach acht Versen und unterscheiden sich dabei von der Sonettoktav im Reimschema (AB AB AB CC). Nicht ohne Grund erinnert daher auch der Ruggierobass für die Deklamation von Ottaverime an ähnliche Modelle für Sonette.

Ia                      Ib                      IIa                      IIb

Notenbeispiel 36: *Aria di Ruggiero* in standardisierter Form<sup>476</sup>

<sup>475</sup> Faksimileabdruck von Dognazzis *Primo libro de varii concerti* in: *Italian Secular Song*, Bd. 5: The Eastern Po Valley, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 185–220.

<sup>476</sup> Notenbeispiel nach: Ward, John und Schriftleitung, Art. »Ruggiero«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 585 f.

Das Modell besteht in seiner Grundform aus zwei Abschnitten mit je elf Tönen, die von der Ausgangstonart in die fünfte Stufe und wieder zurück führen. Rhythmisch sind sie, ähnlich wie bereits für die *Arie di sonetti* beschrieben, so organisiert, dass sie ein kurzes Innehalten auf der typischerweise betonten sechsten Silbe des Endecasillabos ermöglichen. In vier Durchläufen des Bassmodells konnten die vier elfsilbigen Distichen einer Ottavarima-Strophe vollständig abgesungen werden. Die Singstimme konnte dabei, gestützt vom Bass, sowohl rhythmisch als auch melodisch weitgehend frei agieren. In einigen Ottavarima-Vertonungen des frühen 17. Jahrhunderts, die auf dem Ruggieromodell beruhen, wird auch der Bass stark variiert, indem einzelne Töne verlängert, verkürzt, ergänzt oder unterschlagen werden. Die frühesten Beispiele dafür im solistischen Repertoire sind Francesco Rasis Ottavarima-Kompositionen »Ah, fuggitivo ben, come si tosto« und »Vostro son, vostro fui et sarò vostro« aus den *Vaghezze di musica* (Venedig 1608), die insbesondere beim letzten Durchlauf für das letzte Verspaar mit neuem Reimschema größere Veränderungen vorsehen.<sup>477</sup>

Es scheint nun nicht übermäßig kompliziert zu sein, auch ein Sonett auf das Ruggiero-schema zu singen. Drei weitere Durchläufe mit dem kleinen Zugeständnis, dass die beiden Terzette dabei eher als drei Distichen wahrgenommen werden, ergäben die 14 Zeilen eines Sonetts. Dennoch finden sich dafür praktisch keine Beispiele; der Ruggiero war offenbar derart stark mit der Ottavarima-Strophe verbunden, dass eine Sonettvertonung über einem Ruggierobass kaum mehr als ein Experiment wert war. Francesco Dognazzi nahm die Herausforderung an und legte eine Vertonung vor, die alles andere als den unkomplizierten Weg ging. Der fünfteilige (!) Aufbau seiner Komposition ist so eigenwillig, dass es einer tabellari-schen Übersicht bedarf, um die Verteilung der Sonettverse auf die einzelnen Ruggieroabschnitte nachvollziehen zu können (siehe Tab. 12 auf der folgenden Seite).

Besonders seltsam an Dognazzis Komposition ist, dass er die Elfsilber des Sonetts nicht wie eigentlich vorgesehen über jeweils einem der beiden Abschnitte des Ruggierobasses absingen lässt, sondern stattdessen die Basstöne häufig so in die Länge zieht und mit zusätzlichen Tönen anreichert, dass die Hälfte eines Abschnittes zum Absingen des ganzen Verses genügt (z. B. V. 1, 5–10, 13–14). An anderen Stellen wiederum dehnt er den Textvortrag etwa durch lange Melismen auf dem Wort »ghiaccio« (Eis) im zweiten Vers soweit aus, dass er eineinhalb Ruggieroabschnitte benötigt, die gleich darauf sogar noch einmal wiederholt werden. Es erschließt sich nicht unmittelbar, warum das erste Quartett auf zwei unterschiedliche Teile gestreckt wird, das zweite jedoch in deutlich kürzerer Form mit einem Teil auskommt. Auch innerhalb der sich daraus ergebenden fünf Teile der Sonettvertonung ist die Aufteilung der Verse auf die Ruggieroabschnitte so irregulär, dass sich kein Formbewusstsein einstellt. Dognazzis Vertonung orientiert sich formal weder zwingend an den Proportionen des Sonetts als metrischer Form noch schafft sie durch einen regelmäßigen ostinaten Ablauf des Ruggierobasses eine alternative musikalische Form, die Orientierung bieten könnte. »Ite caldi sospiri al freddo core« ist damit – modern gesprochen – eher eine

---

<sup>477</sup> Rasi, *Vaghezze di musica* (1608), hrsg. von Giuliani (1998), S. 19 f. und 35–37. Siehe dazu Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 191–194.

Phantasie über die *Aria di Ruggiero* als die beispielhaft auskomponierte Anwendung eines Deklamationsmodells wie man es etwa in den Ottavarima-Vertonungen von Francesco Rasi finden kann.

Teil	Sonettvers	Ruggiero-Abschnitt
Prima Parte	1	Ia
	2	Ib, IIa (instrumental), IIb
	2	Ib, IIa, IIb
Seconda Parte	3	I
	4	IIa, IIb
	4	II
Terza Parte	5	Ia
	6	Ib
	7	IIa
	8	IIb (nur T)
	instrumental	IIa
	8	IIb
Quarta Parte	9	Ia (Text aufgeteilt auf beide Stimmen)
	10	Ib (danach Wiederholungszeichen)
	11	II
Quinta & Ultima Parte	12	I (danach Wiederholungszeichen)
	13	IIa
	14	IIb

Tab. 12: Francesco Dognazzi, »Ite caldi sospir al freddo core«, Formübersicht

Ein ähnliches, wenn auch nicht ganz so stark ausgeprägtes Problem beschreibt Silke Leopold im Zusammenhang mit einer weiteren Sonettkomposition diesmal über einem veritablen ostinaten Bass: Cherubino Busattis »Angela siete, o come lieto ascolto« aus den *Arie a voce sola*, Venedig 1638,<sup>478</sup> beruht in den Quartetten auf einer wiederholt über zwei Oktaven absteigenden Tonleiter im Bass, die im Gegensatz zu Dognazzis Ruggierobass aus gleich langen Tönen besteht und daher auch leichter als Ostinato wahrzunehmen ist. Die einzelnen Strophen des Sonetts sind hier durch ein instrumentales Ritornell deutlich voneinander abgetrennt; seltsam ist aber auch hier, dass die Anzahl der Durchläufe in den ersten beiden Strophen nicht übereinstimmt (zwei in der ersten, drei in der zweiten). Im ersten Terzett wird

<sup>478</sup> Der vollständige Titel der Sammlung lautet: Cherubino Busatti, *Arie a voce sola commode da cantarsi nel clavicembalo, chitarone & altro simile stromento, con le lettere dell'alfabetto per la chitarra spagnola*, Venedig 1638.

der Tonleiterbass nurmehr angedeutet, bevor das letzte Terzett durchaus im Einklang mit dem Text (»Ma sì, sempre habbia in guerra i spirti miei« – Aber ja, immer will ich mich im Kriegszustand befinden) in einen kriegerischen Gestus nach der Art eines *Stile concitato* und ohne Beteiligung einer absteigenden Tonleiter wechselt. Der Ostinatobass dient also auch hier nicht in erster Linie dazu, das Sonett als metrische Form in der von ihm selbst gestalteten musikalischen Form zu spiegeln, sondern leitet sich eher vom Thema des Sonetts, dem Namen »Angela« und seiner Herkunft aus dem Himmel, ab. Die Sonettform spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle.<sup>479</sup>

Dass ostinate Bässe mit der Sonettform offenbar nur schwer harmonierten, zeigt auch eine der berühmtesten vokalen Ostinatokompositionen von Claudio Monteverdi, die dieses kleine Manko jedoch durch unterschiedlichste musikalische Kunstgriffe wieder wettmacht. Monteverdis zweistimmige Vertonung von Ottavio Rinuccinis Sonett »Zefiro torna e di soavi accenti«<sup>480</sup> erschien 1632 in den *Scherzi musicali*<sup>481</sup> zusammen mit anderen kleineren Kompositionen, denen der Komponist selbst nur wenig Gewicht beimaß.<sup>482</sup> Das Sonett ist eine explizite Hommage an Petrarcas Sonett »Zephiro torna e 'l bel tempo rimena« (RVF 310)<sup>483</sup> und spielt in ähnlicher Weise mit dem Gegensatz zwischen freundlicher Umgebung und dem ausweglosen Zustand des lyrischen Ichs.

Zefiro torna e di soavi accenti  
l'aer fa grato e 'il pié discioglie a l'onde  
e, mormorando tra le verdi fronde,  
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.

Zephyr kehrt zurück und mit süßen Akzenten  
macht er die Luft angenehm und löst den Fuß den Wellen  
und, murmelnd zwischen dem grünen Laub,  
lässt er die Blumen auf der Wiese zum schönen Klang tanzen.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori  
note tempran d'amor care e gioconde;  
e da monti e da valli ime e profonde  
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Das Haar bekränzt, stimmen Phyllis und Clori  
beliebte und heitere Liebeslieder an;  
und von den hohen Bergen und aus den tiefen Tälern  
verdoppeln die Harmonie die klingenden Höhlen.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole,  
sparge più luci d'or; più puro argento  
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Es schwimmt im Himmel die Morgenröte, und die Sonne  
verstreut mehr goldenes Licht; mehr reines Silber  
ziert den schönen blauen Mantel der Tethys.

Sol io, per selve abbandonate e sole,  
l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento,  
come vuol mia ventura, hor piango hor canto.

Nur ich, in verlassenem und einsamen Waldern:  
das Glühen zweier schöner Augen und meine Qual,  
wie es mein Schicksal will, beweine ich entweder oder singe.

<sup>479</sup> Siehe dazu Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 186–188. Dort findet sich auch der vollständige Text des Sonetts. Für die Transkription siehe ebd., Bd. 2, S. 36–39.

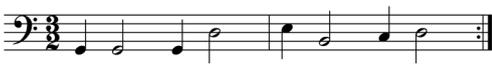
<sup>480</sup> Bei Rinuccini heißt es passend zum Reimschema »odori« statt »accenti«.

<sup>481</sup> Ausgabe: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a una e due voci* (1632), hrsg. von Frank Dobbins und Anna Maria Vacchelli, Cremona 2002 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 12), S. 72–83.

<sup>482</sup> Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber <sup>2</sup>1993, S. 136.

<sup>483</sup> Vgl. den Text oben, S. 47.

Drei Strophen beschreiben den Morgen eines herrlichen Frühlingstages in arkadischer Landschaft, bevor das letzte Terzett die bedauernswerte Seelenlage des lyrischen Ichs in den Blick nimmt (»Sol io«). Das Sonett unterscheidet sich damit in einem Punkt grundsätzlich von Petrarcas Vorlage, in der der Perspektivwechsel schon am Beginn des ersten Terzetts stattfindet (»Ma per me, lasso«). Der plötzliche Stimmungsumschwung im letzten Terzett von Rinuccinis Sonett wird für Monteverdi zum zentralen Kriterium für die Form seiner Vertonung, die dadurch eine stark asymmetrische Gestalt erhält. Die ersten drei Strophen werden über einem tänzerischen Ciaccona-Bass gesungen, der zweifellos durch den vierten Vers des Sonetts (»Fa danzar al bel suon su 'l prato i fiori«) inspiriert ist.<sup>484</sup>



Notenbeispiel 37: Ciaccona-Bass – Claudio Monteverdi, »Zefiro torna e di soavi accenti«, in: *Scherzi musicali* (1632)

Die Frage der Aufteilung der Verse über dem Bass stellte sich Monteverdi gar nicht, da das Ciaccona-Modell so kurz ist und so oft wiederholt wird (im ersten Teil 56-mal), dass die Verse darüber notgedrungen sehr frei deklamiert werden müssen. Er versuchte daher auch nicht, die einzelnen Verse oder Strophen des Sonetts besonders zu markieren, sondern orientierte sich bei der Strukturierung des Gesangs fast ausschließlich an der Syntax und vor allem an den poetischen Bildern, die der Sonetttext evoziert. Statt Soggetti komponierte Monteverdi heranrollende Wellen, das Murmeln des Windes, die Kränze, mit denen Filli und Clori ihre Häupter schmücken, Berge, Täler und Echos, die von den felsigen Höhlenwänden widerhallen. Mit Beginn des letzten Terzetts endet die Ciaccona unvermittelt. Ein chromatischer Schritt führt die zweite Tenorstimme zunächst ganz allein (»Sol io per selve abbandonate e sole«) von dem zuvor immer wieder bestätigten G-Dur-Akkord nach E-Dur in ein metrisch weitgehend ungebundenes Rezitativ, das einen starken Kontrast zu dem ausgelassenen Tanz des ersten Teils bildet. Die syllabische Deklamation, mit der beide Stimmen nun über den ambivalenten Seelenzustand des lyrischen Ichs berichten, wird jedoch am Ende des letzten Verses auf den Worten »or cantar« völlig überraschend von der wieder einsetzenden Ciaccona und langen Melismen in den Singstimmen abgelöst, die das Hin- und Hergerissensein zwischen Weinen und Singen kaum plastischer darstellen könnten.<sup>485</sup>

<sup>484</sup> Auch von Francesco Negri ist eine zweistimmige Sonettvertonung über einem Ciaccona-Bass erhalten: »Ginevra ah no più mia ridir potrai«, in: Francesco Negri, *Arie musicali*, Venedig 1635. Siehe dazu Whenham, *Duet and Dialogue* (1982), Bd. 2, S. 136.

<sup>485</sup> Das Wortpaar »cantare« und »piangere« ist spätestens seit Petrarca ein bekannter Topos der italienischen Dichtung. Beispielhaft dafür stehen seine antithetisch nebeneinandergestellten Sonette »Cantai, or piango, et non men di dolcezza« (RVF 229) und »I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume« (RVF 230).

## 7.2 Synthesen: Claudio Monteverdi und das Sonett

Auch wenn für Monteverdi bei der Vertonung von Rinuccinis »Zefiro torna e di soavi accenti« die Sonettform höchstens eine untergeordnete Rolle spielte, hatte er zu der traditionsreichen Gattung im Laufe seines Lebens eine besondere Beziehung entwickelt, die sich in vor allem in seinem sechsten Madrigalbuch aus dem Jahr 1614 manifestierte. Dieses Madrigalbuch weist gerade im Vergleich zu den vorherigen Büchern einen höchst erstaunlichen Inhalt auf.

*Lamento d'Arianna* (Rinuccini)

*Lasciatemi morire* – Prima parte  
*O Teseo, Teseo mio* – Seconda parte  
*Dove, dove è la fede* – Terza parte  
*Ahi ch'ei non pur risponde* – Quarta e ultima parte

*Sestina* (Agnelli)

*Incenerite spoglie* – Prima parte  
*Ditelo voi* – Seconda parte  
*Darà la notte il Sol* – Terza parte  
*Ma te raccoglie* – Quarta parte  
*O chiome d'or* – Quinta parte  
*Dunque amate reliquie* – Sesta e ultima parte

*Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* (Petrarca)

*Una donna fra l'altre* – Concertato nel Clavicimbalo  
*A Dio Florida bella* – Concertato (Marino)

*Ohimè il bel viso* (Petrarca)

*Qui rise Tirsi* – Concertato (Marino)  
*Misero Alceo* – Concertato (Marino)  
*Batto qui pianse* – Concertato (Marino)  
*Presso un fiume tranquillo* – Dialogo a 7 –  
 Concertato (Marino)

Tab. 13: Claudio Monteverdi, *Sesto libro de madrigali a cinque voci* (1614): *Tavola delli madrigali*

Besonders ins Auge fallen zwei umfangreiche mehrteilige Lamento-Kompositionen, die die Sammlung gewissermaßen in zwei Hälften teilen: zum einen die fünfstimmige Bearbeitung des berühmten *Lamento d'Arianna* aus der 1608 uraufgeführten Oper *L'Arianna* und zum anderen die Vertonung einer Sestina von Scipione Agnelli mit dem Titel »Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata« (Tränen eines Liebenden am Grab der Geliebten). Diese beiden zyklischen Madrigalkompositionen werden ergänzt durch Vertonungen von Gedichten vor allem von Francesco Petrarca und Giambattista Marino, und überraschenderweise handelt es sich bei allen diesen Gedichten bis auf den siebenstimmigen Madrigaldialog »Presso un fiume tranquillo« am Ende der Sammlung um Sonette.

Überraschend ist die Dominanz des Sonetts in diesem Madrigalbuch vor allem aus zwei Gründen: Zum einen waren Sonette nach ihrer großen Blütezeit in der Mitte des 16. Jahrhunderts im 17. Jahrhundert als Textgrundlage für mehrstimmige Madrigale bereits weitgehend aus der Mode gekommen.<sup>486</sup> Dem Geschmack seiner Zeit war auch Monteverdi

<sup>486</sup> Vgl. oben, ab S. 201.

zunächst gefolgt und hatte dem Sonett in seinen ersten fünf Madrigalbüchern praktisch keinerlei Beachtung geschenkt, wie Nino Pirrotta bereits 1968 in seinem Aufsatz über die Textauswahl Monteverdis festgestellt hat.<sup>487</sup> Nur zwei Sonette sind in diesen ersten Büchern enthalten: eines von Pietro Bembo (»Cantai un tempo, e se fu dolc' il canto«), von dem Monteverdi am Ende seines zweiten Madrigalbuches von 1590 allerdings nur die beiden ersten Strophen vertonte, und Angelo Grillos (alias Livio Celianos) »»Rimanti in pace«, a la dolente e bella« aus dem dritten Madrigalbuch von 1592. Vor allem »Cantai un tempo, e se fu dolc' il canto« wirkt dabei – das wurde bereits an vielen Stellen thematisiert<sup>488</sup> – mit seinem dichten, kontrapunktisch gearbeiteten motettischen Satz wie ein Relikt aus früheren Zeiten. Dass Monteverdi in diesem Madrigal auch noch Cipriano de Rores »Cantai mentre ch' i arsi, del mio foco« aus dessen erstem fünfstimmigen Madrigalbuch von 1542 imitierte,<sup>489</sup> ist nur ein weiteres Indiz dafür, dass er sich hier, ohne überhaupt ein komplettes Sonett zu komponieren, ganz in die venezianische Tradition der Sonettvertonungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stellte.<sup>490</sup>

Die andere Sonettvertonung aus dem dritten Madrigalbuch »»Rimanti in pace«, a la dolente e bella« ist satztechnisch dagegen alles andere als traditionell. Monteverdi lotet in diesem dialogisch organisierten und von wörtlichen Reden durchsetzten Sonett die Möglichkeiten aus, narrative Abschnitte und solche in direkter Rede innerhalb eines fünfstimmigen Satzes voneinander abzusetzen.<sup>491</sup> Und vielleicht war es gerade die Gelegenheit zu diesen rhetorischen und zahlreichen weiteren mindestens ebenso gewagten klanglichen Experimenten, die ihm dieses Sonett bot, die Monteverdi dazu bewogen hat, sich überhaupt eines Sonetts kompositorisch anzunehmen. Bei seiner Vertonung ließ er auf jeden Fall keinen Zweifel an der Form seiner Textvorlage aufkommen, indem er – nun wieder ganz traditionell – zwei in sich abgeschlossene Teile für die Vertonung vorsah. Dies ist insofern eine nicht nur triviale Feststellung, da sich das fragliche Sonett, obwohl es sich in seiner Binnenstruktur sicher nicht explizit gegen eine solche Zweiteilung sträubte, zumindest auch nicht unbedingt dafür empfahl. Betrachtet man die Textstruktur einmal genauer, so findet man einen Abschiedsdialog zwischen dem pastoralen Liebespaar Tirsi und Filli vor, der sich parallel zum Wechsel der Strophen vollzieht.

<sup>487</sup> Nino Pirrotta, »Scelte poetiche di Monteverdi«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 2 (1968), v. a. S. 27 f. und 230–237.

<sup>488</sup> Silke Leopold bezeichnet die Vertonung als das »altertümlichste[m] Madrigal Monteverdis, das wie ein Schwangesang am Ende dieser Sammlung steht und sicher nicht ohne Grund auf einen Text des 1547 verstorbenen Pietro Bembo komponiert ist. Es ist, im Jahre 1590, eine aus der Distanz einer bereits darüberhinweggegangenen Entwicklung bewußt antiquierte Komposition, die aus den Versen oder Versabschnitten der Textvorlage regulär imitierende Soggetti formt«, Leopold, *Monteverdi und seine Zeit* (1993), S. 70. Auch Paolo Fabbri bemerkt den antikisierenden Stil des Stücks: Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin 1985, S. 30.

<sup>489</sup> Siehe dazu Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987, S. 30.

<sup>490</sup> Auch Baldassare Donato hatte in seinem ersten fünfstimmigen Madrigalbuch von (1553) von diesem Sonett nur die Quartette vertont. Siehe dazu Feldman, *City Culture* (1995), S. 395 und 401 f.

<sup>491</sup> Vgl. dazu Leopold, *Monteverdi und seine Zeit* (1993), S. 93–95.

»Rimanti in pace«, a la dolente e bella  
 Fillida Tirsi sospirando disse,  
 »rimanti, io me ne vo, tal mi prescriste  
 legge, empio fato, aspra sorte e rubella.«

Ed ella, hora da l'un e l'altra stella  
 stilland' amaro humore i lumi affisse  
 nei lumi del suo Tirsi e gli trafisse  
 il cor di pietosissime quadrella.

Onde ei di morte la sua faccia impressa  
 disse: »Ahi come n'andrò senz'il mio sole  
 di martir in martir, di doglie in doglie?«

Ed ella da singhiozzi e piant'oppressa  
 fievolmente formò queste parole:  
 »Deh cara anima, chi mi ti toglie?«

»Leb wohl«, sprach zu der traurigen, schönen / Filli Tirsi seufzend, / »leb wohl, ich muss fort, das befiehlt mir / das Gesetz, ein grausames Schicksal, ein hartes, neidisches Los.

Und sie, aus beiden Augen / bittere Tränen weinend, taucht ihren Blick / in die Augen ihres Tirsi und durchbohrte / ihm das Herz mit jammervollen Pfeilen.

Worauf er, den Tod im Gesicht, sprach: / Ach, wie werde ich ohne meine Sonne / von Qual zu Qual, von Schmerz zu Schmerz ziehen!

Und sie formte unter Schluchzen und Weinen / schwach diese Worte: »Weh, mein liebes Herz, wer nimmt dich mir?«<sup>492</sup>

Tirsi kündigt im ersten Quartett seinen Abschied mit einer direkten Rede an, der Filli im zweiten Quartett mit einem »sprachlosen«, aber umso aussagekräftigeren und wirkungsvolleren Blick begegnet. Das erste Terzett spiegelt nun die unmittelbare Reaktion Tirsis auf die »jammervollen Pfeile«, die Filli aus ihren Augen abschießt, wider – eine verzweifelte rhetorische Frage, die Filli, die nun ihrerseits die Sprache wiedererlangt hat, im zweiten Terzett erwidert. Wir haben es hier also mit einem stringent gestalteten, sich durch die kürzeren Strophen am Ende gar beschleunigenden dialogischen Sonett zu tun, das von einer starken Zäsur zwischen zweiter und dritter Strophe eher nicht unmittelbar profitiert. Wenn Monteverdi seine Vertonung dennoch in *prima* und *seconda parte* anlegte, dann vermutlich, weil er die Tradition, Sonette zweiteilig zu komponieren, zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht grundsätzlich in Frage stellte. Mit diesem Verfahren, das sich seit Rore und Willaert in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch und durch etabliert hatte, war Monteverdi nicht nur theoretisch vertraut, sondern er hatte es als 16-Jähriger in seinen 1583 herausgegebenen

---

<sup>492</sup> Übersetzung von Silke Leopold, *Monteverdi und seine Zeit* (1993), S. 98.

*Madrigali spirituali* bereits selbst in aller Ausführlichkeit erprobt. Diese insgesamt elf *Madrigali spirituali*, von denen nur das BassstimmBuch überliefert ist, enthalten bis auf eine Ottavarima-Strophe gleich zu Beginn der Sammlung ausschließlich geistliche Sonette von Fulvio Rorario, die allesamt – das ist aus dem spärlich überlieferten Quellenmaterial noch deutlich erkennbar – ganz traditionell zweiteilig vertont sind.<sup>493</sup>

Zwei weitere kompositorische Topoi, die in Sonettvertonungen des 16. Jahrhunderts fast immer zu finden sind, hat auch Monteverdi für seine Vertonung von »Rimanti in pace«, a la dolente e bella« übernommen, nicht ohne sie an seine speziellen Bedürfnisse anzupassen.<sup>494</sup> Dies sind zum einen die Übergänge zwischen den Strophen 1 und 2 sowie 3 und 4 – jeweils eingeleitet durch das parallele »Ed ella« im Text –, die Monteverdi kompositorisch einander sehr ähnlich gestaltet (siehe die Notenbeispiele 38 und 39). Trotz des Sprecherwechsels an den Strophenübergängen sieht er an diesen Stellen keine klare Zäsur vor, sondern verschränkt die Verse in einzelnen Stimmen zumindest ein wenig miteinander – ganz so, wie wir es bereits aus den Sonettvertonungen der Mitte des 16. Jahrhunderts kennen. Auch ohne gemeinsamen Einschnitt in allen Stimmen gelingt es Monteverdi hier jedoch, durch eine Veränderung der Stimmlage und des Deklamationsgestus den Wechsel der Dialogpartner und gleichzeitig den Übergang von Strophe zu Strophe hörbar zu machen.

Ein zweiter kompositorischer Topos für Sonettvertonungen im 16. Jahrhundert ist ein längerer Wiederholungsabschnitt am Ende der *seconda parte*, auf den auch Monteverdi hier nicht gänzlich verzichtet. Die komplette letzte Strophe erklingt in »Rimanti in pace«, a la dolente e bella« zweimal, von Takt 46–64 und von Takt 64 bis zum Schluss, wobei die Vertonung des letzten Verses ab Takt 77 gegenüber dem ersten Durchlauf deutlich ausgeweitet und intensiviert ist, was dem verzweifelten Ausruf Fillis im letzten Vers »Deh, cara anima mia, chi mi ti toglie?« noch einmal besonderen Nachdruck verleiht.

Besondere Beachtung verdienen in der Vertonung dieses Sonetts zudem einige Versübergänge, die durch teilweise recht harte Enjambements in der Vorlage durchaus anspruchsvoll gestaltet sind. Schon der erste Verswechsel reißt das Adjektiv »bella« und dessen Bezugswort »Fillida« auf rüde Weise auseinander. Am Ende von Vers 3 steht das Subjekt des gerade begonnenen Halbsatzes aus, und auch in der zweiten Strophe ist die Satzstruktur nur wenig an den Versgrenzen ausgerichtet. Einen besonderen Stolperstein bietet die dritte Strophe, wo das die wörtliche Rede einleitende »disse« getrennt von seiner syntaktischen Umgebung allein am Anfang des zweiten Verses steht und die wörtliche Rede auf diese Weise mitten im Vers beginnen lässt.

<sup>493</sup> Zu Monteverdis *Madrigali spirituali*, vor allem zu den darin vertonten Texten, siehe Elena Ferrari Barassi, »Il Madrigale spirituale nel Cinquecento e la raccolta monteverdiana del 1583«, in: *Relazioni e comunicazioni. Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Venezia, Mantova, Cremona 3–7 Maggio 1968*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Verona 1969, S. 217–252.

<sup>494</sup> Ausgabe: Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro terzo*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzani, Cremona 1988 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 4), S. 195–207.

48

sor - te e ru - bel - la.« Ed el - - - la  
 sprasor - te e ru - bel - la.« Ed el - - - la  
 bel - la.« Ed el - la stil  
 te e ru - bel - la.« Ed el - la o  
 Ed el - - - la o - ra da

Notenberg 38: Claudio Monteverdi, »Rimanti in pace«, a la dolente e bella«, *prima parte*, T. 48–53

44

[tir.] di do - - - glie in do - glie?« Ed el - - - - - la,  
 [do] - - - - - glie?« Ed el - - - - - la,  
 do - - - - - glie?« Ed el - la,  
 do - - - - - glie?« Ed el - la Ed el - la, da sin - ghioz  
 do - glie in do - - - - - glie?« Ed el - - - - - la,

Notenberg 39: Claudio Monteverdi, »Rimanti in pace«, a la dolente e bella«, *seconda parte*, T. 44–48

Monteverdi komponiert die ersten beiden Enjambements, wie wir es auch bei Willaert und Rore in der Regel finden, nach rein syntaktischen Gesichtspunkten und sieht in den einzelnen Versen erst nach dem jeweils fehlenden Bezugswort »Fillida« bzw. »legge« eine Deklamationspause vor. Eine andere Strategie verfolgt er in der dritten Strophe. Hier beendet er den Vers »Ond'ei di morte la sua faccia impressa« regulär mit einer gemeinsamen Kadenz aller Stimmen auf einem B-Klang, an die sich das ebenfalls in allen Stimmen gemeinsam deklamierte »disse« als plagale Kadenz von G nach D unmittelbar anschließt: ein auskomponierter Doppelpunkt, der den Beginn der nun folgenden wörtlichen Rede –

Stimmen sind hier nun teilweise wieder aufgefächert – markiert und gleichzeitig als Bindeglied zwischen dem vorangehenden Vers, mit dem er eigentlich syntaktisch verbunden ist, und der direkten Rede im eigenen Vers fungiert:

12

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a 16th-century setting. The score is in a single system with five staves. The lyrics are: 'pres - - - sa, dis - - se: »Ahi, Ahi, co' and '[fac] - ciain - pres - - sa, dis - - se: »Ahi, co - me n'an'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like '8' and '12'.

Notenbeispiel 40: Claudio Monteverdi, »Rimanti in pace«, a la dolente e bella«, *seconda parte*, T. 12–18

Monteverdis Verhältnis zum Sonett vor den Kompositionen in seinem sechsten Madrigalbuch zeichnet sich vor allem durch zwei Dinge aus: Zum einen ist bei allen seinen Vertonungen eine starke Affinität zu der von Willaert und Rore übernommenen Art und Weise, Sonette zu komponieren, festzustellen, die sich vor allem in der Zweiteiligkeit, bei »Cantai un tempo e se fu dolc'il canto« auch in der dichten imitatorischen Satzweise und bei »Rimanti in pace«, a la dolente e bella« in der Behandlung von Strophen- und Versübergängen sowie in der Übernahme eines größeren Wiederholungsabschnitts am Ende der *seconda parte* manifestiert. Zum anderen hat Monteverdi ganz wie seine Zeitgenossen zumindest in seinen weltlichen Madrigalkompositionen dem Sonett rein zahlenmäßig kaum Beachtung geschenkt. »Cantai un tempo e se fu dolc'il canto« vertonte er nur zum Teil, und sein Interesse bei der Vertonung von »Rimanti in pace«, a la dolente e bella« scheint mehr der dialogischen Anlage und dem affektgeladenen Inhalt gegolten zu haben als den besonderen Herausforderungen der Sonettform.

Unter diesen Bedingungen erscheint es mehr als rätselhaft, warum sich Monteverdi in seinem sechsten Madrigalbuch von 1614 nun so dezidiert ausgerechnet dem Sonett widmete, und zwar so dezidiert, dass es kaum dem Zufall zuzuschreiben ist, wenn dem Buch erstmals kein herkömmlicher Widmungsbrief vorangestellt, sondern ganz am Ende des Basso continuo-Stimmbuches ein Würdigungssonett zu Ehren des gerade zum Markuskapellmeister ernannten Komponisten abgedruckt ist, verfasst vermutlich von seinem Verleger Ricciardo Amadino.<sup>495</sup>

<sup>495</sup> Siehe die Abbildung dieses Sonetts unten, S. 254.

Verschiedene Quellen und Hinweise belegen oder legen zumindest nahe, dass Monteverdis Interesse am Sonett bereits in den letzten Mantuaner Jahren erwachte, in denen er sich sonst vor allem mit der Oper beschäftigte. In einem Brief vom 28. Juli 1607 berichtet Monteverdi über zwei Sonettvertonungen, an denen er gerade arbeite, ohne jedoch zu erwähnen, um welche es sich dabei handelt. Denis Stevens vermutete, dass Monteverdi hier auf die beiden Petrarca-Vertonungen »Zefiro torna e 'l bel tempo rimena« und »Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo«, die er später im sechsten Madrigalbuch veröffentlichte, anspielte.<sup>496</sup> Dass Monteverdi sich in dieser Zeit mit Petrarca beschäftigte, ist tatsächlich alles andere als unwahrscheinlich. Ein bisher wenig beachtetes Indiz dafür findet sich ausgerechnet im 1607 komponierten *Orfeo*, wo der Librettist Alessandro Striggio in den Schlusssdialog von Orfeo und Apollo ein Zitat aus einem Petrarca-Sonett eingeflochten hat. Apollos Frage »Ancor non sai come nulla quaggiù diletta e dura?« geht zurück auf den letzten Vers aus Petrarcas Sonett »Quel rosignuol, che si soave piagne« (RVF 311).<sup>497</sup> Es ist bezeichnenderweise genau jenes Sonett, das im *Canzoniere* unmittelbar auf das Sonett »Zefiro torna e 'l bel tempo rimena« folgt, das Monteverdi als erste Sonettvertonung in sein sechstes Madrigalbuch aufgenommen hat. Über dieses Sonett lässt sich auch ein weiterer Bezugspunkt ausmachen, der Monteverdis Interesse am Sonett auch im folgenden Jahr Nahrung gegeben haben könnte. 1608 arbeitete Monteverdi für seine zweite Oper *L'Arianna* eng mit dem Librettisten Ottavio Rinuccini zusammen. Das einzig erhaltene Stück daraus, das *Lamento d'Arianna*, eröffnet ja auch in einer fünfstimmigen Fassung sein sechstes Madrigalbuch. Rinuccini war darüber hinaus der Verfasser des Sonetts »Zefiro torna, e di soavi odori«, das auf das erwähnte Petrarca-Sonett Bezug nimmt und später in den *Scherzi musicali* (1632) unter dem Titel »Zefiro torna, e di soavi accenti« ebenfalls von Monteverdi vertont wurde.

Mindestens eine Sonettvertonung stellte Monteverdi in dieser Zeit auf jeden Fall fertig. Seine ebenfalls erst 1614 im sechsten Madrigalbuch veröffentlichte Vertonung von »Una donna fra l'altre honesta e bella« erschien nämlich bereits im Mai 1609 als geistliche Kontrafaktur, d. h. mit lateinischem Text und spirituellem Inhalt, im *Terzo libro della musica di Claudio Monteverdi a cinque voci fatta spirituale* seines Mailänder Freundes Aquilino Coppini.<sup>498</sup>

Monteverdi hatte in den Jahren vor der Veröffentlichung seines sechsten Madrigalbuches also Gelegenheiten genug, um mit dem Sonett in Kontakt zu kommen, zumal er sicher auch andere zeitgenössische Bemühungen um die Sonettform wahrgenommen hat wie z. B. die vielen Sonette in Giambattista Marinos 1602 erstmals veröffentlichten *Rime*, von denen einige in seinem sechsten Madrigalbuch eine so große Rolle spielen sollten. Alle diese Dinge

<sup>496</sup> Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi*, hrsg. von Denis Stevens, London 1980, S. 50 f.

<sup>497</sup> Wijnants, Johan, »»Ancor non sai come nulla quaggiù diletta e dura?« L'autunno del petrarchismo nella lirica monodica: Monteverdi, da Gagliano, Haydn, Schubert, Liszt ed altri«. Unveröffentlichter Vortrag auf dem Convegno internazionale Petrarca e i compositori fiamminghi, Rom, 7.–9. September 2006, leider nicht mehr online zugänglich.

<sup>498</sup> Siehe dazu Sabine Ehrmann-Herfort, »»Ad religionem ergo referatur musica«. Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini«, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 325–338, und unten, S. 228.

scheinen dazu beigetragen haben, dass Monteverdi sich der nach wie vor anhaltenden Modernität des Sonetts bewusst werden konnte und sich von seiner eigenwilligen Formgestalt herausfordern ließ. Es scheint geradezu so, als ob Monteverdi mit der Auswahl seiner Sonette für das sechste Madrigalbuch seinem Publikum eben diese Aktualität des Sonetts vor Augen führen wollte. Nicht umsonst griff er wohl auf Texte zurück, die zumindest aus seiner Perspektive gewissermaßen den Anfang und das Ende ihrer Gattung markierten: die beiden Petrarca-Sonette als Ausgangspunkt der Sonettdichtung überhaupt und als vorläufiger Zielpunkt der Gattung die Dichtungen Marinos, die zwar nach wie vor grundsätzlich von Petrarca inspiriert sind, aber darüber hinaus bereits eine ganz eigene Stilrichtung, den *Concettismo*, ausprägen. Und ebenso wie Marino der Gattung Sonett in seinen Dichtungen noch einmal ein ganz neues Aussehen verlieh, entwarf Monteverdi in seinem sechsten Madrigalbuch eine vollkommen neue Konzeption von Sonettvertonungen. Grundlegend für seine kompositorische Herangehensweise an die Sonette ist dabei die Vermeidung standardisierter Schablonen wie die obligatorische Anlage in *prima* und *seconda parte*. Stattdessen entwickelte Monteverdi für alle Sonette individuell sehr unterschiedliche Formkonzepte, die sich immer an der konkreten inhaltlichen, aber auch formalen Struktur des jeweiligen Sonetts orientierten.

Eines der berühmtesten Beispiele dafür ist Monteverdis erste Sonettkomposition in dieser Sammlung, die Vertonung von Petrarcas »Zephiro torna e 'l bel tempo rimena«, die auf den ersten Blick vielleicht noch am stärksten traditionelle Verfahren der Sonettkomposition aufnimmt.<sup>499</sup> Auffällig bei diesem Sonett ist eine starke inhaltliche Zweiteilung in Quartette und Terzette. Die Quartette schildern die Ankunft des Frühlings und die damit verbundenen Freuden, die das lyrische Ich, das sich zu Beginn der Terzette mit dem Ausruf »Ma per me, lasso« (Aber für mich, o weh) zu Wort meldet, jedoch nicht erfreuen können, da es so sehr von Trauer und Gram über den Tod seiner Geliebten beherrscht wird. Monteverdi vertont – passend zur inhaltlichen Gestalt des Sonetts – die Quartette jeweils auf die gleiche beschwingte Musik im Dreiermetrum und wechselt für die Terzette, wenn die Stimmung des Sonetts umbricht, in ein geradtaktiges Metrum. Wenn am Beginn des zweiten Terzetts noch einmal die Annehmlichkeiten des Frühlings erwähnt werden, erklingt wiederum die dreizeitige Musik des Beginns, bevor das Madrigal in der deprimierten Stimmung des ersten Terzetts zu Ende geführt wird.

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,  
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,  
et garrir Progne e pianger Philomena,  
et primavera candida et vermiglia.

} a 3

<sup>499</sup> Den Analysen der Sonettvertonungen aus dem sechsten Madrigalbuch liegt folgende Ausgabe zugrunde: Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro sesto*, hrsg. von Antonio Delfino, Cremona 1991 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 10).

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria e l'acqua et la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.	} a	3
Ma per me, lasso, tornano i più gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;	} b	C
et cantar augelletti et fiorir piagge, e 'n belle donne honeste atti soavi sono un deserto, et fere aspre et selvagge. <sup>500</sup>	} a' b'	3 C

Monteverdi greift hier zwar die traditionelle Zweiteiligkeit von Sonettvertonungen auf; er komponiert aber nicht wie zuvor üblich zwei voneinander unabhängige Abschnitte, sondern lässt im Gegenteil durch das Wiederaufgreifen der Musik der Quartette in den Terzetten keinen Zweifel daran, dass beide Teile untrennbar miteinander verbunden sind.

Im direkt darauf folgenden Madrigal »Una donna fra l'altre honesta e bella« auf das Sonett eines anonymen Dichters ist zumindest inhaltlich keine vergleichbare Zweiteilung spürbar. Vielmehr durchzieht ein und dasselbe Bild einer Frau, deren Anblick alle männlichen Wesen in der Nähe in ihren Bann zieht, das komplette Sonett. Dennoch gibt es auch hier eine größere Zäsur nach den Quartetten, die durch einen formalen Parallelismus ausgelöst wird, der erst in den Terzetten zum Einsatz kommt: Der Dichter des Sonetts beginnt jeden Vers der beiden Terzette anaphorisch mit einer Negation (»non« bzw. »né«). Die parallele Anlage der beiden letzten Strophen des Sonetts nimmt Monteverdi zum Anlass, die Terzette quasi strophisch zu behandeln und jeweils mit der gleichen Musik zu beginnen, während die Quartette unabhängig davon durchkomponiert werden.

Una donna fra l'altre onesta e bella vidi nel coro di bellezza adorno l'armi vibrar, mover il piede intorno, feritrice d'amor, d'amor rubella.	} a
Uscian dal caro viso aure e quadrella, e 'n quella notte che fe' invidia e scorno col sol de' suoi belli occhi al chiaro giorno, si rese ogni alma spettatrice ancella.	} a
<b>Non</b> diede passo allor che non ferisse, <b>né</b> girò ciglio mai che non sanasse, <b>né</b> vi fu cor che 'l suo ferir fugisse;	} b

<sup>500</sup> Vgl. die Übersetzung oben, S. 47.

**non** ferì alcun che risanar bramasse,  
**né** fu sanato alcun che non languisse,  
**né** fu languente alfin che non l'amasse.

} b'

Eine Frau unter anderen, ehrenvoll und schön, / sah ich im Chor, geschmückt mit Schönheit, / die Waffen schwingen, den Fuß umher bewegen, / Verwunderin der Liebe, der Liebe Rebellin.

Es entsprangen aus ihrem lieben Antlitz Lüfte und Pfeil, / und in jener Nacht, die Neid und Schande / mit der Sonne ihrer schönen Augen über den hellen Tag brachte, / machte sich jede sie betrachtende Seele zur Sklavin.

Keinen Schritt machte sie, der nicht verletzte, / niemals warf sie einen Blick zurück, der nicht heilte, / nicht gäbe es ein Herz, das vor ihrem Verletzen geflohen wäre;

niemanden verletzte sie, der geheilt zu werden wünschte, / nicht würde jemand geheilt, der nicht schmachtete, / nicht schmachtete am Ende, der sie nicht liebte.

In beiden Vertonungen verwendet Monteverdi zur formalen Gliederung seiner Komposition Wiederholungsschemata, die jedoch nicht wie z. B. in der Frottola einem bloß an der äußeren Textform orientierten Konzept folgen, sondern ganz individuell auf die jeweilige Gestalt der Sonette abgestimmt sind. Bei »Zefiro torna e 'l bel tempo rimena« sind es vor allem inhaltliche Gründe, an denen sich die musikalische Struktur orientiert, bei »Una donna fra l'altre honesta e bella« sind dagegen stilistische Besonderheiten, d. h. äußere Gestaltungsparameter, der Auslöser für musikalische Wiederholungsabschnitte. Dass die anaphorische Struktur der Terzette als entscheidend für die Plausibilität der Vertonung wahrgenommen wurde, zeigt auch die lateinische Kontrafaktur, die Aquilino Coppini auf der Grundlage des Sonetts erdichtet hat.<sup>501</sup>

Una es, o Maria, o speciosa virgo,  
 quae lilia candore vincis,  
 et rutilas purpureo colore  
 aureo clarior splendore Solis.

Einzigartig bist du, o Maria, o schöne Jungfrau,  
 die du Lilien an weißem Glanz übertriffst,  
 und du schimmerst in pupurner Farbe  
 klarer als der goldene Glanz der Sonne.

Tu peperisti, virgo, lucem almam  
 in illa nocte fortunata nimis  
 quae radiata niveo fulgore,  
 illuminavit fugitivas umbras.

Du hast, Jungfrau ein holdes Licht geboren  
 in jener überaus glückseligen Nacht,  
 die, erstrahlt in schneeweißem Glanz,  
 die flüchtigen Schatten erleuchtet hat.

Tu confregisti capita draconis,  
 piaeque nostra vulnera sanasti,  
 tu potens es, tu vulnerasti mortem,

Du hast vernichtet das Haupt des Drachens,  
 und gütig unsere Wunden geheilt,  
 du bist mächtig, du hast den Tod verwundet,

tu triumphas humilitate tua,  
 tu dulce es praesidium languentum,  
 tu nunc in gloria beata regnas.

du triumphierst in deiner Demut,  
 du bist der süße Schutz der Siechenden,  
 du regierst nun in seliger Herrlichkeit.

<sup>501</sup> Für den Text siehe Robert L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford 2002, S. 461, Anm. 114.

Coppini gab der Frau im Sonett mit der Jungfrau Maria einen Namen, nicht jedoch ohne die eher zweifelhaften Eigenschaften der unbekanntenen Schönen gegen die unerreichten Tugenden der Gottesmutter auszutauschen. Formal übertrug er die italienischen Endecasillabi in ebenfalls elfsilbige lateinische Verse. Während er jedoch auf die Nachahmung der in der lateinischen Dichtung eher unüblichen Endreime verzichtete, nahm er die anaphorische Struktur der Terzette sehr konsequent auf, die Verneinungen »non« und »né« gegen das positivere »tu« ersetzend.

Ähnlich wie »Una donna fra l'altre honesta e bella« ist auch Marinos »Qui rise, o Tirsi, e qui ver me rivolve« aus dem zweiten Teil der Sammlung von einer einheitlichen Grundstimmung durchzogen. Zusätzlich weist das Sonett jedoch auch noch einen durchgängigen formalen Parallelismus auf. Jeweils eingeleitet durch das Wort »qui« erinnert sich das lyrische Ich hier an einzelne Begebenheiten trauriger Zweisamkeit mit seiner Geliebten Clori. Die Erinnerungen münden schließlich im letzten Vers des Sonetts in dem Ausruf »O memoria felice, o lieto giorno« (O glückliche Erinnerung, o freudiger Tag), den man gewissermaßen als Motto über das Sonett schreiben könnte. Als solch ein Motto hat auch Monteverdi diesen letzten Vers aufgefasst und ihn als eine Art Refrain gliedernd zwischen die einzelnen Abschnitte des Sonetts gesetzt. Auf jeweils zwei durch das Wort »Qui« eingeleitete Passagen folgt so jeweils nach dem ersten und dem zweiten Quartett sowie am Schluss der Motto-Vers. Dieser ist in einem homophonen fünfstimmigen Satz vertont und hebt sich dadurch von den Erinnerungspassagen deutlich ab, die nur ein- bis dreistimmig in konzertierender Schreibart gesetzt und von zahlreichen virtuosen Melismen durchzogen sind.

Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolve  
le due stelle d'amor la bella Clori.  
Qui, per ornarmi il crin, de' più bei fiori,  
al suon de le mie canne, un grembo colse.  
**O memoria felice, o lieto giorno.**

} a (konzertierend)  
Refrain (fünfstimmig)

Qui l'angelica voce e le parole,  
ch'umiliaro i più superbi tori;  
qui le grazie scherzar vidi e gli amori,  
quando le chiome d'or sparte raccolse.  
**O memoria felice, o lieto giorno.**

} b (konzertierend)  
Refrain (fünfstimmig)

Qui con meco s'assise, e qui mi cinse  
del caro braccio il fianco, e dolce intorno  
stringendomi la man, l'alma mi strinse.  
  
Qui d'un bacio ferimmi, e 'l viso adorno  
di bel vermiglio vergognando tinse.  
**O memoria felice, o lieto giorno.**

} c (konzertierend)  
Refrain (fünfstimmig)

Hier lachte, o Tirsi, und hier richtete auf mich / die beiden Sterne der Liebe die schöne Clori. / Hier pflückte sie, um mir das Haar zu schmücken, / zum Klang meiner Schalmeyen einen Strauß mit den schönsten Blumen.

Hier [erklangen] die engelsgleiche Stimme und die Worte, / die die überheblichen Stiere demütigten; / hier sah ich die Grazien scherzen und die Liebesgötter, / als sie das geteilte goldene Haar aufsteckte.

Hier ließ sie sich mit mir nieder, und hier umschloss sie mir / mit dem liebevollen Arm die Hüfte, und als sie mir süß / die Hand drückte, schnürte es mir die Seele zu.

Hier verletzte sie mich mit einem Kuss, und das Gesicht / färbte sich schamvoll in einem schönen Rot. / O glückliche Erinnerung, o freudiger Tag.

Die übrigen Sonette aus dem sechsten Madrigalbuch, nimmt man »Ohimè il bel viso, ohimè 'l soave sguardo« einmal aus, weisen allesamt Abschnitte in wörtlicher Rede auf, wie sie sich typischerweise in Marinos *Rime boscarecchie* finden. Die Vertonungen beschäftigen sich daher nicht nur mit der Sonettform, sondern experimentieren – ähnlich wie bereits »Rimanti in pace«, a la dolente e bella« – zusätzlich noch mit den musikalischen Möglichkeiten einer szenischen Inszenierung. Die synthetische Kombination beider Aspekte, die Monteverdi hier immer wieder anstrebt, zeigt sich besonders an den Vertonungen von »Misero Alceo, dal caro albergo fore« und »Addio Florida bella, il cor piagato«.

In »Misero Alceo, dal caro albergo fore« schreibt Marino einen Abschnitt in wörtlicher Rede, der mitten im ersten Quartett beginnt, sich bis zum Ende des ersten Terzetts hinzieht und dadurch die Sonettform in gewisser Weise verschleiert. Monteverdi vertont diesen Abschnitt einstimmig, während er die die wörtliche Rede umrahmenden Teile fünfstimmig setzt. Er schafft damit die Illusion einer kleinen Szene, auch wenn hier noch nicht wie später im *Lamento della Ninfa*, das von der formalen Idee her vergleichbar ist, eine szenische Aufführung impliziert ist. Gleichzeitig – und dies ist nun ein deutlicher Hinweis darauf, dass Monteverdi die Sonettform, die der Szene zugrundeliegt, jederzeit bewusst war –, gleichzeitig hebt er die Strophengrenzen des Sonetts heraus, indem er für die wörtliche Rede ein harmonisches Bassmodell erfindet, das in der Länge variiert und analog zu den Abschnitten des Sonetts genau dreimal durchgeführt wird: für die Verse 3 und 4, das zweite Quartett und das erste Terzett.

Möglich wird die Gliederung der einzelnen Abschnitte der wörtlichen Rede durch ein gemeinsames Bassmodell in diesem Sonett vor allem dadurch, dass die syntaktischen Einheiten mit den Strophengrenzen kongruieren: Die beiden letzten Verse der ersten Strophe, die gesamte zweite Strophe und die dritte Strophe bilden jeweils in sich abgeschlossene Satzgefüge, die die wörtliche Rede damit entlang der metrischen Struktur des Sonetts untergliedern.

Misero Alceo, del caro albergo fore gir pur convienti, e ch'al partir t'apresti. <b>»Ecco, Lidia, ti lascio, e lascio questi poggi beati, e lascio teco il core.</b>	} fünfstimmig	
<b>Tu, se di pari laccio e pari ardore meco legata fosti e meco ardesti, fa' che ne' duo talor giri celesti s'annidi e posi, ov'egli vive e more.</b>	}	} 1. Durchlauf Bassmodell
<b>Sì, mentre lieto il cor staratti a canto, gli occhi, lontani da soave riso, mi daran vita con l'umor del pianto«.</b>		} 2. Durchlauf Bassmodell
		} 3. Durchlauf Bassmodell
Così disse il pastor dolente in viso. La Ninfa udillo, e fu in due parti intanto l'un cor da l'altro, anzi un sol cor, diviso.	} fünfstimmig	

Elender Alceo, es ist an der Zeit, aus der lieben Herberge / zu treten und dich für den Abschied bereit zu machen. / »Sieh, Lidia, ich verlasse dich, und ich verlasse diese / glücklichen Hügel und lasse das Herz bei dir.

Du, wenn du mit gleichem Band und gleichem Brennen / mit mir verbunden warst und mit mir glühdest, / mach, dass es sich bisweilen in den beiden himmlischen Bahnen / versteckt und setzt, wo es lebt und stirbt.

Ja, während das fröhliche Herz in deiner Nähe bleibt, / geben mir die Augen, entfernt vom süßen Lächeln, / Leben mit der Nässe des Weinens.«

So sprach der Hirte mit Schmerz im Gesicht. / Die Nymphe hörte ihn, und es war dabei geteilt in zwei Teile, / das eine Herz vom anderen oder eher ein einziges Herz.

Weniger offensichtlich arbeitet Monteverdi auch in »Addio Florida bella, il cor piagato« mit einem Bassmodell, um in diesem Fall die beiden Quartette miteinander zu verknüpfen. Bei dem Sonett handelt es sich um einen echten Dialog, der überdies in eine Narration eingebettet ist. Die sich daraus ergebende Binnenstruktur ist dabei perfekt in die metrische Form des Sonetts eingepasst:

»Addio Florida bella, il cor piagato  
nel mio partir ti lascio, e porto meco  
la memoria di te, sì come seco  
cervo trafitto suol lo strale alato.«

»Leb wohl, schöne Florida, das verletzte Herz  
überlasse ich dir bei meinem Abschied und nehme mit mir  
die Erinnerung an dich, so wie mit sich nimmt  
der durchbohrte Hirsch den geflügelten Pfeil.«

»Caro mio Floro addio, l'amaro stato  
consoli Amor del nostro viver cieco;  
che se 'l tuo cor mi resta, il mio vien teco,  
com'augellin, che vola al cibo amato.«

»Mein teurer Floro, leb wohl, den bitteren Zustand  
unseres blinden Lebens lindere Amor;  
denn, wenn dein Herz bei mir bleibt, geht meines mit dir,  
wie ein Vogel, der zum geliebten Futter fliegt.«

Così sul Tebro a lo spuntar del Sole  
quinci e quindi confuso un suon s'udio  
di sospiri, di baci e di parole:

»Ben mio rimanti in pace.« »E tu, ben mio,  
vattene in pace, e sia quel che 'l Ciel vuole.«  
»Addio Floro« (dicean), »Florida addio«.

So hörte man am Tiber beim Aufgang der Sonne  
hier und da verstreut einen Klang  
von Seufzern, von Küssen und von Worten:

»Mein Liebes, bleibe in Frieden.« »Und du, mein Liebes,  
gehe in Frieden, und es geschehe, was der Himmel will.«  
»Leb wohl, Floro«, sagten sie, »Florida, leb wohl«.

Die Quartette des Sonetts sind den beiden Dialogpartnern Floro und Florida gewidmet, die jeweils in einer vollständigen Strophe ihren Abschied voneinander verkünden, nicht ohne ihr Herz beim jeweils anderen zurückzulassen. Im ersten Terzett beschreibt sodann der Erzähler die klangliche Verschmelzung aus Seufzern, Küssen und Worten, die beim Abschiednehmen zu hören ist. Die dazugehörigen Worte reicht das Schlussterzett nach, und in den ersten beiden Zeilen ist hier nicht mehr zu entscheiden, welche Redeanteile Floro und Florida jeweils zugeordnet sind, bevor beide im symmetrisch gebauten Schlussvers gegenseitig ihr letztes »Addio« aussprechen.

Das Sonett ist geradezu der Prototyp einer dialogisch und gleichzeitig dialektisch angelegten Binnenstruktur, die Monteverdi in seiner Vertonung virtuos nachzeichnet. Die beiden Quartette werden jeweils einstimmig vom Tenor (alias Floro) bzw. vom Cantus (alias Florida) vorgetragen. Der rezitativisch-deklamatorische Stil der beiden Monologe, der sich vor allem an der rhetorischen Gestalt der Strophen, nicht an der Verseinheit orientiert, verschleiert dabei, dass beide Teile auf einer melodisch fast identischen Basslinie beruhen, die im Cantus jedoch eine Quarte höher verläuft (Oktavversetzungen ausgenommen). Die Antithetik der Quartette ist insofern nur eine vordergründige, da beide mit unterschiedlichen Worten die gleiche Botschaft zum Ausdruck bringen. Die Narration des Terzetts kleidet Monteverdi in einen fünfstimmigen, zunächst weitgehend parallel deklamierten Satz, der sich mit einem F-Klang zu Beginn deutlich vom dialogischen Teil der Komposition abhebt und sich für die Beschreibung des von Seufzern, Küssen und Worten durchmischten Abschiedsgemurmels ab Vers 10 vielfach und kleinteilig polyphon auffächert. Für das wiederum dialogisch angelegte Schlussterzett vereinigen sich die beiden Protagonisten nach einem kurzen Wortwechsel schnell zu einem Duett, das als echte Synthese in einem fünfstimmigen Abschiedsgesang zu Ende geführt wird.

Praktisch alle Sonettvertonungen in Monteverdis sechstem Buch – auch jene, die wie »Batto, qui pianse Ergasto. Ecco la riva« durch viele Enjambements und Strophengrenzen überschreitende Abschnitte wörtlicher Rede eine kompliziertere syntaktische Struktur aufweisen<sup>502</sup> – zeichnen sich dadurch aus, dass sie musikalisch sehr individuell auf die einzelnen Texte reagieren und gleichzeitig jederzeit den zugrundeliegenden formalen Aufbau des Sonetts mit seinen vier unterschiedlich gebauten Strophen im Auge behalten. Lag in der Mehrzahl der Sonettvertonungen der Fokus der Komponisten meistens entweder auf der Form des Textes (z. B. in der Frottola) oder auf dem Inhalt (in der überwiegenden Zahl der

<sup>502</sup> Siehe dazu Tomlinson, Monteverdi (1987), S. 159 f.

mehrstimmigen Madrigale des 16. Jahrhunderts), zeigt Monteverdi in seinem sechsten Madrigalbuch nun einen Weg, beides auf ideale Weise miteinander zu verbinden.

Dass das sechste Madrigalbuch in vielerlei Hinsicht, besonders aber in seiner neuartigen Kombination moderner konzertierender Schreibarten mit der traditionellen polyphonen Satzweise, eine kompositorische Zeitenwende einläutete, ist bereits vielfach, z. B. von Gary Tomlinson 1987, ausführlich beschrieben worden.<sup>503</sup> Die analytischen Beobachtungen scheinen mir jedoch noch eine weitere Implikation dieser Sammlung nahe zu legen: Claudio Monteverdi hat mit seinem sechsten Madrigalbuch gewissermaßen sein offizielles Statement zum Thema Sonettvertonungen vorgelegt. Es ist das erste Mal, dass er sich mit seinem mittlerweile erwachten Bewusstsein für die Besonderheiten der Form und Struktur eines Sonetts ernsthaft mit dieser Textgattung auseinandersetzte und dabei – immer abhängig von der individuellen Gestalt seiner Textvorlagen – äußerst kreative und vielfältige Lösungen für ihre Vertonung entwickelte, die sich von der standardisierten kompositorischen Herangehensweise an Sonette im 16. Jahrhundert in bemerkenswerter Weise abhoben.

Wie sehr sich Monteverdi vom Sonett herausgefordert gefühlt haben mag, lassen zahlreiche weitere, nicht weniger neuartige Sonettvertonungen erahnen, die er im siebten Madrigalbuch von 1619, in den *Scherzi musicali* von 1632, im achten Madrigalbuch von 1638 (hier finden sich auch zwei weitere Petrarca-Vertonungen) und schließlich in der *Selva morale* von 1641 veröffentlichte. John Whenham formulierte zurecht, dass »[t]hroughout his career, Monteverdi had shown a Stravinsky-like aptitude for absorbing new styles and techniques and creating from them something uniquely his own.«<sup>504</sup> Fast alle diese neuen Stile und Techniken – das wäre hier zu konstatieren – erprobte Monteverdi in dieser Zeit auch an Sonetten, sei es der konzertierende Stil in den insgesamt sechs Sonettvertonungen seines siebten Madrigalbuches,<sup>505</sup> der Ostinatobass in »Zefiro torna e di soavi accenti« oder der Stile concitato in »Altri canti di Marte e di sua schiera« oder »Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace« in den *Madrigali guerrieri*. Und dass er ausgerechnet in seinem persönlichen Vermächtnis, als das die *Selva morale* häufig beschrieben wird, noch einmal die Vertonung eines und zwar des ersten Sonetts aus Petrarcas *Canzoniere* »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono« aufnahm, mag als letztes Zeugnis dafür dienen, welche Bedeutung das Sonett seit dem sechsten Madrigalbuch für Monteverdi persönlich gewonnen hatte.

---

<sup>503</sup> Ebd., S. 156–164.

<sup>504</sup> Whenham, *Duet and Dialogue* (1982) Bd. 1, S. 165.

<sup>505</sup> Dazu gehören die Sonette »Tempro la cetra, e per cantar gli onori« (Marino), »A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde« (Marino), »Io son pur vezzosetta pastorella« (Ferranti), »O viva fiamma, o miei sospiri ardenti« (G. A. Gesualdo), »Ecco vicine o bella Tigre l'hore« (Achillini) und »Interrotte speranze eterna fede« (Guarini).