

# 8

## Das Verschwinden des Sonetts aus der Musik des 17. Jahrhunderts

Spätestens ab der Mitte des 17. Jahrhunderts scheint das Interesse an der Vertonung von Sonetten rapide abgenommen zu haben. Leider ist es mit den vorhandenen Studien, Repertorien und Datenbanken nur schwer möglich, sich einen verlässlichen quantitativen Überblick über die Entwicklung der Sonettvertonungen im 17. Jahrhundert zu verschaffen. Die beiden umfangreichen Arbeiten über das späte Madrigal von Frederick Hall<sup>506</sup> und Margaret Mabbett<sup>507</sup> etwa stellen zwar beeindruckende Listen an gedruckten und handschriftlichen Madrigalsammlungen bereit, geben jedoch keine Auskunft über die darin enthaltenen Textgattungen. Bei Mabbett findet sich eine kurze Tabelle, in der die Zahl der zuschreibbaren Texte nach Autoren gegliedert angegeben wird.<sup>508</sup> Die häufigste vertonte Textform in dieser Zeit war erwartungsgemäß das Madrigal. Ältere Texte etwa von Petrarca, die noch die Madrigalbücher des 16. Jahrhunderts beherrschten, wurden abgelöst von Texten Guarinis und vor allem Marinos. Gerade einmal noch sechs unterschiedliche Petrarca-Sonette kann Mabbett in den von ihr untersuchten Madrigalbüchern zwischen 1620 und 1655

---

<sup>506</sup> Frederick A. Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal 1638–1745*, Diss. University of Toronto 1978, Liste: Appendix A, S. 295–330.

<sup>507</sup> Margaret Mabbett, *The Italian Madrigal, 1620–1655*, Diss. King's College, University of London 1989, Liste: Bd. 2, S. 43–72/10.

<sup>508</sup> Ebd., Bd. 1, S. 76.

ermitteln, von denen einige jedoch möglicherweise mehrfach vertont wurden. Deutlich mehr Sonette in den Sammlungen stammen vermutlich von Marino. Die genaue Zahl ist aus der Tabelle jedoch nicht entschlüsselbar, da sie unter der Kategorie »other forms in Lira« mit anderen Textformen wie Ottavarima, Canzonenstrophen u. ä. (52 insgesamt) zusammengefasst werden.

Deutlich klarer ist die Entwicklung der Sonettvertonungen im einstimmigen Repertoire zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das in der Studie von Mabbett teilweise (ab 1620) auch berücksichtigt wurde. Für die gedruckte solistische Vokalmusik zwischen 1601–1644 liegt in Silke Leopolds Arbeit *Al modo d'Orfeo* ein Katalog vor, der die einzelnen Werke nach Textformen aufschlüsselt. Insgesamt 167 Sonettvertonungen (etwas mehr als fünf Prozent der in die Studie eingeflossenen Werke) sind in diesem detailreichen insgesamt 3082 Werke umfassenden Katalog aufgelistet, darunter 32 von Petrarca (die meisten davon vor 1620) und 16 von Marino.

Interessant ist auch der quantitative Verlauf der Vertonungen, der sich am besten in einem Diagramm darstellen lässt:

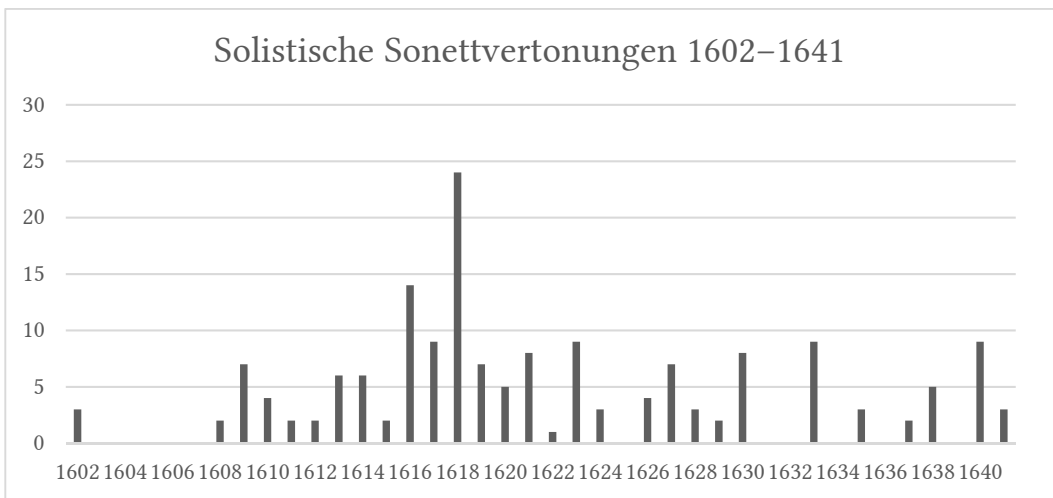


Abb. 9: Solistische Sonettvertonungen 1602–1641

Während zu Beginn des Jahrhunderts Sonette nur vereinzelt solistisch vertont wurden, stieg die Beliebtheit der traditionellen Form in den Jahren um 1618 deutlich an. Für die hohe Zahl an Vertonungen in manchen Jahren nach 1630 sind oft einzelne Komponisten verantwortlich – 1630 etwa Girolamo Frescobaldi mit acht Sonetten in seinen beiden *Libri d'arie musicali per cantarsi nel Gravicembalo, e Tiorba*, 1633 Benedetto Ferrari mit sechs Sonetten in seinen *Musiche varie a voce sola* oder 1638 und 1640 Domenico Mazzocchi mit insgesamt 14 geistlichen Sonetten in den beiden Sammlungen *Dialoghi e Sonetti* und *Musiche sacre, e morali*.

Solche Spezialinteressen einzelner Komponisten am Sonett lassen sich auch noch in anderen Fällen beobachten, wenn man die zwei- und mehrstimmigen Madrigale hinzunimmt. Neben Domenico Mazzocchi stechen hier vor allem Monteverdi (siehe voriges Kapitel) und Martino Pesenti heraus, der zwischen 1621 und 1647 insgesamt noch mindestens 51 Sonettvertonungen veröffentlichte. Um die unterschiedlichen Motive für Sonettvertonungen in einer Zeit, in der die Begeisterung für das Vertonen von Sonetten grundsätzlich wieder nachgelassen zu haben scheint, aber auch die unterschiedlichen Arten der musikalischen Umsetzung besser verstehen zu können, seien hier die Sonettkomponisten Mazzocchi und Pesenti einander gegenübergestellt.

### 8.1 Die letzten Sonettisten in der Musik des 17. Jahrhunderts: Domenico Mazzocchi und Martino Pesenti

Domenico Mazzocchi veröffentlichte zwei Sammlungen, die Sonettvertonungen enthalten: die *Dialoghi e Sonetti* (Rom 1638) und die *Musiche sacre, e morali* (Rom 1640).<sup>509</sup>

Incipit / Titel	Textdichter	Besetzung	Musikalische Form <sup>510</sup>
Acqua limpida sorge, e si diffonde / <i>Il diletto terreno è momentaneo</i>	Maffeo Barberino (Urban VIII.)	3STB+Bc	4d
Corre con piede di sonoro argento / <i>Instabilità, e fine della vita humana</i>	Aldobrandini	1B+Bc	4b
In braccio a Cristo, a gl'angeli, a Maria / <i>Testamento, e morte di S. Gioseffo</i>	Claudio Achillini	1T+Bc	3b
Lagrima amare, all'anima che langue / <i>La Madalena ricorre alle lagrime</i>	Roberto Ubaldino	1S+Bc	4d
Quando io rimembro ch'a l'eterna immensa / <i>Consideratione delle mondane grandezze</i>	Roberto Ubaldino	1A+Bc	4b

Tab. 14: Sonette in Domenico Mazzocchis *Dialoghi e Sonetti*, Rom 1638

<sup>509</sup> Domenico Mazzocchi, *Dialoghi e Sonetti posti in musica*, ND Rom 1638, Bologna 1969, und Domenico Mazzocchi, *Musiche sacre e morali. A una, Due, E Tre Voci, Roma 1640*, hrsg. von Piero Mioli, Florenz 1988 (Archivum musicum. La cantata barocca 26).

<sup>510</sup> Die Beschreibung der musikalischen Form orientiert sich an den von Silke Leopold im Katalog (Bd. 2) ihrer Arbeit Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995) verwendeten Kürzeln, fügt jedoch den Buchstaben s (strophisch) und d (durchkomponiert) mit b noch eine zusätzliche Variante, das variierte harmonische Bassmodell, hinzu, wie es etwa John Walter Hill für das römische Repertoire beschrieben hat: Hill, *Roman Monody* (1997), Bd. 1, S. 193–203.

<b>Incipit / Titel</b>	<b>Textdichter</b>	<b>Besetzung</b>	<b>Musikalische Form</b>
A travestirsi di passabil velo / <i>Sonetto. Nella Santissima Natività di N. S.</i>	Claudio Achillini	1S+Bc	4b
Con ghirlanda di rose ed aureo amanto / <i>Sonetto. Moralità presa dall'Aurora</i>	Francesco Carducci	1S+Bc	4b (2b+2b)
Cura che di timor ti nutri e cresci / <i>Sonetto. Contro la Gelosia</i>	Giovanni Della Casa	1B+Bc	4b (2b+2b)
Homai le luci erranti, anima, gira / <i>Sonetto. Consideratione nella morte di Christo</i>	Saracini	1S+Bc	3b
Misura altri il girar di quello altero / <i>Sonetto. Da tutti gli Horologi si cava moralità (Recitativo)</i>	Carlo Papino	1T+Bc	d
No me mueve mi Dios para quererte / <i>Sonetto. Amar a Dios por Dios (span.)</i>	Francesco Xaviero	1S+Bc	4b
Pazzarello augellin che, mentre canti / <i>Sonetto. Morale</i>	Francesco Bracciolini	1S+Bc	4b
Perfido che chiamare Amor ti fai / <i>Sonetto. Contro Amore</i>	Roberto Ubaldino	1S+Bc	3b
Questi ch'al par del ciel globi lucenti / <i>Sonetto. Comparatione della nostra vita ad un Horologio à polvere</i>	Francesco Boninsegni	1S+Bc	3b

Tab. 15: Sonette in Domenico Mazzocchis *Musiche sacre, e morali*, Rom 1640

Es ist auffällig und in dieser Zeit eine Besonderheit, dass Mazzocchi im Titel der Sammlung der *Dialoghi e Sonetti* das Sonett explizit nennt. Dass ihm die poetische Form der von ihm vertonten Texte wichtig war, zeigt auch das Inhaltsverzeichnis der *Musiche sacre, e morali*, in dem er alle Textarten gesondert kennzeichnet (z. B. Sonetto, Terzetti, Ottava, Aria). Acht der neun in dieser Sammlung enthaltenen Sonette vertonte Mazzocchi als einstimmige Arien in drei bis vier Teilen, die in der Regel jeweils einem nur leicht variierten harmonischen Bassmodell folgen. Die letzte Sonettvertonung (»Misura altri il girar di quello altero«) ist als durchkomponiertes Rezitativ für Tenor solo gestaltet. Mazzocchi fühlte sich allem Anschein nach weniger von der formalen Struktur des Sonetts herausgefordert, da er die grundsätzliche strophische Organisation kaum in Frage stellte. Der eigentliche Grund für das Vertonen dieser Sonette lag wohl eher in den spezifischen Inhalten, die die Dichter in seinem direkten Umfeld im Sonett abhandelten. Mazzocchi vertonte weder Marino- noch Petrarca-Sonette, sondern solche aus dem Umkreis des Papstes Urban VIII. mit religiösen und moralischen Inhalten. Berühmt vor allem für seine chromatischen Ausdrucksmittel ist das Lamento der Madalena »Lagrima amare, all'anima che langue« aus den *Dialoghi e Sonetti*. Über fast allen

von ihm vertonten Sonetten schwebt inhaltlich das Thema Vanitas, die Vergänglichkeit alles Irdischen, die Kürze des Lebens und die Flüchtigkeit («fugacità») des Seins. Zwei der vertonten Sonette aus den *Musiche sacre, e morali* etwa spielen mit der Uhr als Symbol der Vergänglichkeit: Carlo Papinos »Misura altri il girar di quello altero« mit dem epigrammatischen Untertitel *Da tutti gli Horologi si cava moralità*<sup>511</sup> und Francesco Boninsegnis »Questi ch'al par del ciel globi lucenti« mit dem Untertitel *Comparatione della nostra vita ad un Horologio à polvere*.<sup>512</sup>

Questi, ch'al par del Ciel globi lucenti,  
Splendidi sì, ma frali, il mondo ammira,  
Hebbero di Vulcano esposti all'ira  
Crudo natale entro le fiamme ardenti.

Diese, die gleich den leuchtenden Kugeln des Himmels,  
glänzend ja, aber zerbrechlich, die Welt bewundert,  
hatten, dem Zorn Vulcanos ausgeliefert,  
eine grausame Geburt inmitten der brennenden Flammen.

Quella, che quasi in rivoli cadenti,  
Rapida ogn'hor precipitar si mira,  
Arena fù, ch'ove più'l Mar s'adira,  
Fù ludibrio de l'onde, e scherzo à i venti.

Jener, den man gleichsam in fallenden Bächen  
schnell jederzeit hinabstürzen sieht,  
war Sand, der, wo das Meer sich erzürnt,  
Spielball der Wellen und ein Spaß den Winden war.

Così d'Amor, e di fortuna avara,  
Trà il foco, e l'onde si raggira, e volve  
Questa misera vita altrui si cara.

Und so, geizig mit Liebe und Glück,  
dreht und wendet sich zwischen Feuer und Wellen umher  
dieses elende Leben, anderen so lieb.

Breve momento ogni poter dissolve;  
Qui ti specchia, ò mortale, e quindi impara,  
Che di vetro è la vita, e l'huomo è polve.

Ein kurzer Moment kann jedes Vermögen auflösen;  
Hier betrachte dich im Spiegel, oh Sterblicher, und lerne so,  
dass aus Glas das Leben ist und der Mensch Staub.

Das Sonett beschreibt die Elemente einer Sanduhr, die beiden gläsernen Kugeln und den Sand, der von einer in die andere rinnt, als Produkte des Feuers und Spielball des Wassers, zweier Gewalten also, denen das Leben gleichermaßen ausgesetzt ist. Mazzocchi versieht bei diesem Sonett die Schlüsselbegriffe wie »fiamme« (V. 4), »rivoli« (V. 5), »precipitar« (V. 6), »scherzo«, »venti« (V. 8) und »polve« (V. 14) mit halsbrecherischen Melismen und zeichnet damit gleichzeitig auch die Flüchtigkeit des Irdischen nach. Sein Umgang mit dem Sonetttext steht also deutlich in der Tradition des Madrigals.

Diese und andere Sonette sind Teil einer regelrechten Vanitas-Mode in der Dichtung, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht nur in Italien einen Höhepunkt erreichte.<sup>513</sup> Das Thema Vanitas lässt sich auf Petrarca zurückführen, der in seinen *Trionfi*, aber auch in vielen Sonetten seines *Canzoniere* die Vergänglichkeit immer wieder thematisiert hatte. Als Musiker im Dienst Kardinal Ippolito Aldobrandinis, dessen Sonett »Corre con piede di sonoro

<sup>511</sup> Mazzocchi, *Musiche sacre e morali*, hrsg. von Mioli (1988), S. 45–47. Siehe dazu Silke Leopold, »Il tempo tutto frange«. Die Vanitas-Idee in der Musikgeschichte«, in: *Salvatore Sciarrino – Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim am Taunus 2018, S. 11–43.

<sup>512</sup> Mazzocchi, *Musiche sacre e morali*, hrsg. von Mioli (1988), S. 23–25. Siehe dazu die Analyse von Sébastien Guillot-Genton, »*Musiche sacre, e morali*, di Domenico Mazzocchi (Roma, 1640)«, [https://www.academia.edu/8941471/Musiche\\_sacre\\_e\\_morali\\_di\\_Domenico\\_Mazzocchi\\_Roma\\_1640](https://www.academia.edu/8941471/Musiche_sacre_e_morali_di_Domenico_Mazzocchi_Roma_1640) (Zugriff: 12.9.2017), S. 108 f.

<sup>513</sup> Siehe dazu Marc Föcking, »Vanitas im italienischen Sonett« (2016).

argento« über die »Instabilità della vita humana« er in den *Dialoghi e Sonetti* ebenfalls vertonte, befand sich Mazzocchi in einem Umfeld,<sup>514</sup> in dem das Sonett als geistliche und moralische poetische Instanz noch einmal eine späte dichterische Blüte erlebte, und leistete mit den beiden Sammlungen seinen musikalischen Beitrag dazu.<sup>515</sup>

Martino Pesenti lebte und wirkte in einem gänzlich anderen Kontext als Mazzocchi. Von Geburt an blind erhielt er seine musikalische Ausbildung bei Giovanni Battista Grillo in Venedig, wo er ab den 1620er-Jahren vielleicht als Cembalist, Organist und Instrumentenstimmer seinen Lebensunterhalt verdiente.<sup>516</sup> Diese Tätigkeit hielt ihn jedoch nicht davon ab, zahlreiche Sammlungen mit Instrumental- und Vokalmusik zu veröffentlichen. Unterstützung erhielt er dabei offensichtlich von dem Verleger Alessandro Vincenti, bei dem alle seine Werke gedruckt wurden. Zwischen 1621 und 1647 publizierte Pesenti insgesamt mindestens 51 Sonettvertonungen, allein 16 davon in seiner letzten zu Lebzeiten gedruckten Sammlung, den *Capricci stravaganti, e musicali pensieri* op. 16. Die Dichter der Sonette entstammen bevorzugt der Generation Giambattista Marinos, darunter neben Marino selbst etwa Girolamo Preti, Ridolfo Campeggi und Tommaso Stigliani.

#### *Il primo libro de madrigali a 2–4 (1621)*

Nr.	Incipit	Textdichter
1	Qui rise o Tirsi e qui ver me rivolse	Marino, Giambattista

#### *Terzo libro de madrigali a 2-5 (1628)*

Nr.	Incipit	Textdichter
2	Dietro al poggio colà tra folti allori	
3	Io dissi al cor perchè 'l tuo chiuso affetto	Marino, Giambattista
4	Ite omai pecorelle itene al prato«	
5	Lasso se sol per voi piansi e cantai	Mamiano, Giovanni Battista
6	Per l'acque al fonte fresche e cristalline	
7	Più non t'amerò io ninfa spietata	
8	Quel volto ch'io sospiro quel bel volto	Andreini Canali, Isabella

<sup>514</sup> Zum kulturellen Umfeld von Mazzocchis Kompositionen siehe Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven u. a. 1994, v. a. S. 103–113.

<sup>515</sup> Zur musikalischen Umsetzung italienischer Vanitas-Gedichte siehe Leopold, »Il tempo tutto frange« (2018), S. 13–44, sowie Steinheuer, »Vane speranze« (2016).

<sup>516</sup> Zu den spärlichen biographischen Details, die ausschließlich aus den Widmungen und Vorreden seiner veröffentlichten Werke abgeleitet sind, siehe ausführlicher John Whenham, »Martino Pesenti's ›Madrigali guerrieri, et amorosi‹«, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 267–270, sowie Alexandros Stoupakis, *A Critical Edition of Martino Pesenti's Il Quarto Libro De Madrigali (Venice, 1638)*, Master Thesis, University of Birmingham 1999, S. II–VI.

9	Spuntava l'alba e 'l rugiadoso crine	Marino, Giambattista
10	Valli nemiche a sol superbe ruppi	Tansillo, Luigi
11	Vè Filli non vorrei che dessi fede	

***Il quarto libro de madrigali a 2-6 op. 9 (1638)***

Nr.	Incipit	Textdichter	Besetzung
12	Ancor non sapev'io bella mia Flora	Marino, Giambattista	3TTB, Bc
13	Ardo ma non ardisco il chiuso ardore	Marino, Giambattista	2TT, Bc
14	Dalle grotte 'Cimmeri' il sonno havea		3TTB, Bc
15	Diman farò col novo sol ritorno	Marino, Giambattista	5AATTB, 2 Vln., Bc
16	Ferma il piè non fuggir Filli mia cara	Marino, Giambattista	3TTB, Bc
17	Filli ai baci m'inviti e già mi stendi	Marino, Giambattista	3TTB, Bc
18	In grembo a l'herbe, ove più folti i fiori		2TT, Bc
19	Io torno, amati lumi, al caro oggetto		2SB, Bc
20	M'avea del volto a pena i campi sparsi	Marino, Giambattista	6SSATTB, 2 Vln., Bc
21	Vedi, Cinthia, colà come s'infiora		2SS, Bc

***Madrigali concertati... libro quinto a 2-3 (1641)***

Nr.	Incipit«	Textdichter
22	Ardo tacito amante e 'l foco mio	Preti, Girolamo
23	Ascolta come freme e qual minaccia	Marino, Giambattista
24	Clori, tu piagni in vano, in van tu prieghi	Campeggi, Ridolfo
25	Di fiamme acceso e di catene avvolto	Salomoni, Giuseppe
26	Duro è Filli quel monte e pur ti porge	Paoli, Francesco
27	E come potrò gir, s'e 'l ciel non vuole	Paoli, Francesco
28	In braccio a libertà tutto raccolto	
29	Non t'inalzar se ben nell'aureo crine	Campeggi, Ridolfo
30	O quante volte, o quante, al mio bel sole	
31	Sdegno, tu che sol puoi, campion audace	
32	Sì, sì, lo so ben io, negar non puoi	
33	Son del bel volto tuo l'ire e i furori	Marino, Giambattista
34	Sotto un silenzio tacito e profondo	Bruni, Antonio
35	Sovra il tenero fianco il duro peso	Marino, Giambattista

*Capricci stravaganti, e musicali pensieri op. 16 (1647)*

Nr.	Incipit	Textdichter	Besetzung
36	Arsi di sdegno e di vendetta Amore		2SS, Bc
37	Aura o aura che la spiaggia erbosa	Stigliani, Tomaso	2SS, Bc
38	Chiaro lume sovran fatal mio sole		2TB, Bc
39	Cinzia colà tra quelle balze alpine	Preti, Girolamo	2TT, Bc
40	Clizia lungi da me che fai che pensi	Petracci, Pietro	2SS, Bc
41	Di tiranna crudel servo dolente	Preti, Girolamo	2TT, Bc
42	Due rose fresche e colte in paradiso	Petrarca, Francesco	2TB, Bc
43	Fuggi crudel per balze e per dirupi	Campeggi, Ridolfo	2BB, Bc
44	Fuggi pur cauto il lusinghiero sguardo	Preti, Girolamo	2TB, Bc
45	Già parte Borea e Zeffiro ritorna	Petracci, Pietro	2TB, Bc
46	Ite in dono a colei pallide rose	Preti, Girolamo	2TB, Bc
47	La cetra armai talor d'umili accenti	Petracci, Pietro	2TB, Bc
48	L'augel che volontario omai si scorge	Stigliani, Tomaso	2SS, Bc
49	Mentre lunge piangh'io dal bel semblante	Stigliani, Tomaso	2SS, Bc
50	Or che guerriera tromba intorno suona	Preti, Girolamo	2TT, Bc
51	Per temprare dei cori i lor martiri	Petracci, Pietro	2TB, Bc

Tab. 16: Sonette in den Kompositionen von Martino Pesenti (1621–1647)

Der inhaltliche Abstand der von Pesenti vertonten Sonette zu den geistlich-moralischen von Mazzocchi könnte größer kaum sein. Einige Sonette in seinen Madrigalbüchern strotzen nur so vor Anzüglichkeiten und teilweise sogar expliziter Erotik wie das wohl nicht grundlos anonym überlieferte Sonett »In grembo a l'herbe, ove più folti i fiori« aus dem vierten Madrigalbuch,<sup>517</sup> das den Geschlechtsakt des Hirtenpaares Elpino und Clori zwar vordergründig hinter einer »Bienen und Blumen«-Metapher verbirgt, aber dafür mit umso drastischerem Vokabular schildert:

In grembo a l'herbe, ove più folti i fiori  
 Appompeggiano a prova il sen del prato,  
 Il pastorello Elpin, l'amante amato,  
 Giaceva in braccio a la sua bella Clori.

Im Schoß des Grases, wo die buschigsten Blumen  
 den Busen der Wiese zur Schau stellen,  
 lag der Hirte Elpin, der liebende Geliebte,  
 in den Armen seiner schönen Clori.

<sup>517</sup> Eine moderne Edition des Stückes hat Alexandros Stoupakis vorgelegt: Stoupakis, *Critical Edition* (1999), S. 15–20.



Da le labra di rose i freschi humori  
Ape nova d'amor suggea beato,  
Poi nel giardin del bianco seno entrato  
Colse le frutta de suoi dolci amori.

Aus den Lippen der Rose saugte die kühlen Säfte  
die neue Biene der Liebe glücklich,  
dann, eingetreten in den Garten des weißen Busens,  
sammelte sie die Früchte ihrer süßen Liebe.

In questo ei venne meno, e vergognosa  
Gli languisce ella in sen come dal sole  
Suol percossa languir purpurea rosa.

Dabei verging er, und schüchtern  
sank sie ihm ermattet an die Brust, wie von der Sonne  
Strahl durchstoßen die purpurne Rose verwelkt.

Quando s'udi fra la pennuta prole  
Cantar, Morte felice venturosa:  
Le cui ferite son baci e parole.

Darauf hörte man die gefiederten Kinder  
singen: Glücklicher, seliger Tod,  
dessen Wunden Küsse und Worte sind.

Stilistisch zeigte Pesenti ein besonderes Interesse für die aktuellen kompositorischen Innovationen wie ostinate Bässe, Abschnitte in tänzerischem Dreiermetrum, gewagte Harmonien oder instrumentale Zwischenspiele. Dabei orientierte er sich vor allem an Monteverdi, wie John Whenham an den zahlreichen Sonettvertonungen aus Pesentis fünftem Buch, aber auch an »Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore« aus dem vierten Buch, das sich eng an Monteverdis *Lamento della ninfa* anlehnt, zeigen konnte.<sup>518</sup>

Im Sonett hatte Pesenti Gelegenheit, unterschiedliche musikalische Satzweisen auf engstem Raum einander gegenüberzustellen, wie die Vertonung des obigen Sonetts zeigt. Die ersten beiden Strophen des Sonetts fasste Pesenti zu einem Duett zusammen, das sich über einem zweitaktigen ostinaten Ciaccona-Bass bewegt. Dabei nutzte er vielleicht den traditionell als wild und zügellos empfundenen Charakter des ursprünglich spanischen Tanzes, um den anzüglichen Inhalt des Sonetts musikalisch zu spiegeln. Auf dem Höhepunkt des Vollzugs am Ende des zweiten Quartetts trübte Pesenti das eigentlich auf Dur-Akkorden beruhende Bassmodell nach c-Moll und As-Dur ein. Für das dritte Terzett, die Ermattung danach, blieb er tonartlich zunächst in dieser Sphäre und ließ die Stimmen nun in einen rezitativischen Dialog eintreten, der durch chromatische Färbungen auf dem Wort »languisce« angereichert wird. Die letzte Strophe des Sonetts ist zweigeteilt: Auf die Narration des Geschehens (»Quando s'udi fra la mennuta prole Cantar«), zunächst allein vom ersten Tenor in einem Arioso mit bewegterem Bass vorgetragen, folgt der Gesang der Cupidi in tänzerischem 6/4-Metrum. Beide Teile werden noch einmal im Duett wiederholt und erweitert.

Pesentis in dieser Zeit höchst ungewöhnliche extreme Vorliebe für das Sonett ist nur schwer zu erklären. Die für das Sonett so typischen Zäsuren, die zum Wechsel musikalischer Satzarten einluden, und die allgegenwärtigen Kontraste kamen seiner variablen Kompositionsweise jedoch zweifellos entgegen und boten das perfekte Experimentierfeld, auf denen sich die neusten kompositorischen Errungenschaften ausprobieren ließen.

<sup>518</sup> Whenham, »Pesenti's ›Madrigali guerrieri, et amorosi‹« (1998), S. 270–289.

## 8.2 Die letzten Sonettvertonungen im Madrigal des 17. Jahrhunderts

Ab der Jahrhundertmitte scheint es zumindest in den ohnehin spärlicher werdenden gedruckten Madrigal- und Ariensammlungen kaum noch Sonettvertonungen zu geben. Die Datenbank *RePIM*<sup>519</sup> findet in den von Frederick Hall gelisteten Madrigalsammlungen zwischen 1650 und 1700<sup>520</sup> nur noch zehn Sonettvertonungen, darunter allein sieben in den postum 1657 in Rom veröffentlichten *Canzonette e arie II a 1–2* von Pier Francesco Valentini auf Texte von Angelo Grillo, Jacopo Sannazaro und Giambattista Marino.<sup>521</sup> Die drei spätesten Beispiele in diesem Repertoire sind

Ercole Bernabeis Vertonung von Girolamo Pretis »Ardo tacito amante e 'l foco mio«, für das sich bereits Biagio Marini (1635) und Martino Pesenti (1641) interessiert hatten,<sup>522</sup> in: *Concerto madrigalesco a tre voci*, Rom 1669,

Mario Savionis »Amor non dissi il ver quando talora« auf einen Text von Marino, in: *Madrigali e concerti a tre voci differenti*, Rom 1672, und

Giovanni Bonaventura Vivianis Vertonung von Marinos »O con che vaghi amorosetti giri«, in den leider nicht mehr vollständig erhaltenen *Veglie armoniche a 1–3*, Florenz 1690.<sup>523</sup>

Dazu kommen vereinzelte handschriftlich überlieferte Vertonungen aus Manuskriptsammlungen, die erst in letzter Zeit gesichtet wurden.<sup>524</sup>

<sup>519</sup> Angelo Pompilio, »Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700 (RePIM)«, <http://repim.muspe.unibo.it/> (Abfrage am 7.6.2018).

<sup>520</sup> Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal* (1978), S. 300–306.

<sup>521</sup> Valentini starb vermutlich bereits 1654: Mirko Arnone, Art. »Valentini, Pier Francesco«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel und Stuttgart 2006, Sp. 1286 f. Bei den Vertonungen handelt es sich um folgende Stücke: »Consacri al ciel quelle felici e rare« (Grillo), »De' sacri carmi al mormorar dolente« (Marino), »E di si vari e si soavi inganni« (Grillo), »E la voce ch'or sorge or cade or pare« (Grillo), »Ed or del nome suo tutto rimbomba« (Sannazaro), »Icaro cadde qui quest'onde il sanno« (Sannazaro) und »Sì cantò Filarmonio alzando i vanni« (Grillo).

<sup>522</sup> Pretis Sonett scheint bis ins 18. Jahrhundert hinein verbreitet gewesen zu sein. Nicht zufällig stimmen sicher die ersten beiden Verse der *Cantata* der Statira aus dem ersten Akt von Antonio Vivaldis Oper *L'incoronazione di Dario* auf ein Libretto von Adriano Morselli (1717) mit den ersten beiden Sonettversen fast gänzlich überein: »Ardo tacito amante, e il foco mio / celar non posso, e palesar [non oso]«. Vgl. das Libretto auf <http://www.librettidopera.it/zpdf/incorodario.pdf>, S. 18 (Zugriff: 7.6.2018).

<sup>523</sup> Überliefert sind nur das Bassstimmbuch und eine Violinstimme in I-Fn.

<sup>524</sup> Teresa Gialdroni hat z. B. ein vermutlich in den 1650er-Jahren entstandenes Handschriftenkonvolut aus der Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata aus dem Besitz eines Kanonikers der Kirche S. Barnaba di Marino namens Agostino Dante (I-GR, Crypt.it.1–6) untersucht. Neben frühen Kantaten sind darin auch einige Sonettvertonungen zu finden, darunter die anonyme solistische Vertonung eines Sonetts von Giovanni Battista Basile (»Mentre d'ampia voragine tonante«), das in Reaktion auf den verheerenden Ausbruch des Vesuvus am 15. Dezember 1632 geschrieben wurde. Siehe zu dieser Sammlung Teresa M. Gialdroni, »Nuove fonti per la cantata romana del Seicento: tracce di una inedita committenza«, in: *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und*

Ein Vergleich der beiden dreistimmigen Sonettvertonungen von Bernabei und Savioni zeigt, dass auch in diesem späten Stadium noch eine mehr formale und eine mehr inhaltlich-syntaktische Herangehensweise an die Textvorlage nebeneinander existierten.<sup>525</sup> Bernabei arbeitet dezidiert madrigalistisch mit markanten Soggetti und Imitation durch alle Stimmen hindurch. An textlich passenden Stellen kommen auch sanfte Chromatik und entferntere Harmonien zum Einsatz (z. B. M. 35–48: »Hor un sguardo, hor un sospiro invio / Muto nunzio del cor muto lamento«). Etwas unvermittelt wechselt Bernabei mitten im ersten Terzett in ein Dreiermetrum, um dann für das letzte Terzett wieder in das gewohnte Vierermetrum zurückzukehren. Die Form des Sonetts scheint für Bernabei hier eher eine untergeordnete Rolle zu spielen. Er setzt zwar Zäsuren zwischen den Strophen, die sich von denen zwischen einzelnen Versen jedoch nur wenig unterscheiden, und wählt für den Metrumswechsel ausgerechnet eine Stelle in der Strophenmitte.

Savioni dagegen nutzt die Strophenwechsel für den Einsatz unterschiedlicher Besetzungen: Auf einen dreistimmigen Einleitungsteil, der mehr konzertant als imitativ gestaltet ist, folgt ein Basssolo mit dem zweiten Quartett. Die beiden Sopranstimmen antworten mit einem kurzen Duett auf die Worte des ersten Terzetts, bevor sich alle drei Stimmen für das letzte Terzett wieder vereinen und dabei auf den madrigalistischen Reizwörtern »lieve« und »fugace« ihre virtuosen Sangeskünste präsentieren. Mit dieser Stimmaufteilung findet Savioni eine musikalische Form, die der inneren Gliederung von Marinos Sonett in These, Antithese und Synthese entgegenkommt. Darüber hinaus unterstützt er den Perspektivwechsel auf das lyrische Ich im zweiten Quartett und die grausame Frau im ersten Terzett so auf anschauliche Weise.

Amor non dissi il ver quando tal'hora  
Hebbi a dir che costei non era amante,  
E che il suo cor di rigido diamante  
Punto non havea mai tuo strale ancora.

Amor, ich habe nicht die Wahrheit gesagt, als ich einmal  
sagen musste, dass jene keine Liebende sei  
und dass ihr Herz aus hartem Diamant  
noch niemals dein Strahl getroffen habe.

Ecco (ma per mio peggio) hor s'innamora  
Di se medesma al chiaro specchio avante,  
E fatta mio rival', quel bel sembiante  
Ch'io sol amo, et adoro, ama et adora.

Siehe, (aber für mich schlimmer) nun verliebt sie sich  
in sich selbst im klaren Spiegel vor sich  
und wurde zu meinem Rivalen, dieses schöne Antlitz,  
das ich allein liebe und bewundere, liebt und bewundert sie.

Crudel donna e superba, a cui sol cale  
Nel lusinghiero adulator fallace  
La tua propria ammirar forma mortale:

Grausame und hochmütige Frau, der allein es zukommt,  
in trügerischer, umgarnender Schmeichelei  
deine eigene sterbliche Form anzubeten:

---

*römische Aristokratie um 1700*, hrsg. von Berthold Over, Kassel 2016 (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento 3), S. 93–120. Die durchkomponierte Vertonung des Vulkan-Sonetts ist abgedruckt ebd., S. 116–120. Ich danke Andrea Zedler für den Hinweis auf die Arbeit Gialdronis.

<sup>525</sup> Eine Transkription der beiden Stücke findet sich im Anhang, S. 278 und 284.

Sappi che 'l bel ch'or si t'alletta e piace,	Wisse, dass das Schöne, das dir so gefällt,
Non men che 'l vetro in cui si specchia, è frale,	nicht weniger als das Glas, in dem man sich spiegelt, zerbrechlich ist,
Ne men che l'ombra sua, lieve e fugace.	nicht weniger als sein Schatten, leicht und flüchtig.

Trotz solchen durchaus interessanten kompositorischen Lösungen für das Sonettproblem wie der von Savioni wurde das Sonett im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend unattraktiver für die Komponisten. Vermutlich ist das Verschwinden des Sonetts aus der Musik dieser Zeit vor allem auf zwei unterschiedliche Entwicklungen zurückzuführen: dem Aufkommen neuer Gattungen in der Vokalmusik auf der einen und dem Funktionswandel des Sonetts als literarische Gattung auf der anderen Seite.

### 8.3 Der Wandel der musikalischen Gattungen

Die wichtigste musikalische Gattung, in der Sonette als Textgrundlage zum Einsatz kamen, war zweifellos das Madrigal. Im 16. Jahrhundert lag der Schwerpunkt auf vier- bis sechsstimmigen Madrigalen, während sich nach der Jahrhundertwende der Fokus der Komponisten auf ein- bis dreistimmige Besetzungen mit Generalbassbegleitung verlagerte. Obwohl das Madrigal, wie Frederick Hall zeigen konnte,<sup>526</sup> insbesondere in seinen geringstimmigeren Varianten noch bis ins 18. Jahrhundert hinein gepflegt wurde, verlor es besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stetig an Bedeutung. Ein Problem dabei war sicher, dass die kleinteilige, kontrastreiche Art des Komponierens, die das Madrigal auszeichnete, langsam aus der Mode kam. Die Tendenz in der Arie etwa ging eher dahin, einen bestimmten Affekt über das ganze Stück hinweg beizubehalten und in seinen Nuancen musikalisch auszuarbeiten, bevor dann in einer anderen Arie ein neuer Affekt auftreten konnte.

Als ungünstig für das Sonett sollte sich darüber hinaus die Neigung der späten Madrigalkomponisten zu zahlreichen Textwiederholungen herausstellen. Mit seinen 14 langen Versen war das Sonett ohnehin schon einer der längsten zusammenhängenden poetischen Formen der italienischen Dichtung, wenn man einmal von mehrstrophigen Canzonen oder Sestinen absieht, die gerade im Madrigal selten als Ganzes vertont wurden.<sup>527</sup> Textwiederholungen, die über die Wiederholung des letzten Verses hinausgingen, sind daher in Sonettvertonungen kaum zu beobachten. Späte Beispiele für die Wiederholung großer Textabschnitte sind Alessandro Scarlatts nur handschriftlich überlieferte Madrigale. Das fünfstimmige »O morte agl'altri fosca a me serena« hat sogar ein Sonett von Luigi Groto als

<sup>526</sup> Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal* (1978).

<sup>527</sup> Eine Ausnahme bilden hier insbesondere die zyklischen Vertonungen von Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« etwa von Cipriano de Rore und Giovanni Pierluigi da Palestrina. Zu diesem Thema entsteht zur Zeit eine Dissertation von Adelheid Schellmann an der Universität Münster.

Textgrundlage, berücksichtigt jedoch vermutlich aus Umfangsgründen nur das erste Quartett.<sup>528</sup>

O morte agli'altri fosca a me serena  
Scaccia con il tuo stral lo stral d'amore.  
Spenga il tuo ghiaccio l'amoroso ardore,  
spezzi la falce tua la sua catena.

O Tod, den anderen dunkel, für mich hell,  
vernichte mit deinem Pfeil den Pfeil der Liebe.  
deine Kälte lösche das Liebesfeuer,  
deine Sense zerschneide ihre Kette.

Trotz der Kürze des Texts ist Scarlattis Vertonung zweiteilig. Scarlatti fasst zweimal zwei Verse zusammen und komponiert jeweils zwei Abschnitte, die die kleinteiligen Kontraste, von denen im Text die Rede ist, auf eine höhere Ebene verlegen. Die jeweils ersten Abschnitte (V. 1 und 3) sind durchzogen von quälenden Vorhaltsdissonanzen und schmerzvoller Chromatik, bevor die zweiten Abschnitte (V. 2 und 4) mit schnelleren Notenwerten und eng aufeinanderfolgenden Soggettoeinsätzen einen versöhnlicheren Ton anschlagen. Beide Teile (V. 1–2 und V. 3–4) werden für sich auf anderen Tonstufen noch einmal wiederholt, was zusätzlich zu den ohnehin häufigen Textwiederholungen innerhalb der einzelnen Abschnitte zu einer umfangreichen Komposition führt, die im Vortrag fünf bis sechs Minuten und damit etwa so viel wie eine ›normale‹ madrigalische Sonettvertonung dauert. Hätte Scarlatti in diesem Stil ein ganzes Sonett vertont, hätte er mindestens eine Viertelstunde Vortragszeit einplanen müssen.<sup>529</sup> An den wenigen Beispielen, die das Repertoire hergibt, lässt sich die These nur schwer belegen; das Sonett scheint im Zuge des Stilwandels im Madrigal jedoch bald als zu lang und sperrig wahrgenommen worden zu sein, um ihm noch größere Aufmerksamkeit zu schenken.

Während das Madrigal langsam verschwand, etablierte sich spätestens ab der Mitte des 17. Jahrhunderts die Kantate als beliebteste kammermusikalische Vokalgattung. Das Sonett eignete sich aufgrund seines speziellen metrischen Baus dafür jedoch kaum, da es dem Grundprinzip, das dem Aufbau der Kantate zugrundelag, dem regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie, widersprach. Der Kontrast zwischen Rezitativ und Arie basierte vor allem auf dem unterschiedlichen metrischen Aufbau ihrer Texte: Rezitativtexte wurden aus Versi sciolti, in freier Folge gereihten und gereimten Elf- und Siebensilbern, gebildet, während Arientexte in der Regel aus gebundenen geradzahligen Versen mit gleichmäßigem Rhythmus bestanden. Das Sonett passte in keine der beiden Formen: Für ein Rezitativ war es in seiner Beschränkung auf Endecasillabi und ein festes Reimschema zu sperrig, für eine Arie waren seine Verse zu lang und arhythmisch gebaut. Dass ein Sonett innerhalb einer Kantate tatsächlich nur unter ungewöhnlichen Bedingungen funktionierte, zeigt ein Beispiel von

<sup>528</sup> Eine moderne Ausgabe des Madrigals liegt vor in: Alessandro Scarlatti, *Acht Madrigale*, hrsg. von Jürgen Jürgens, Frankfurt 1980, S. 23–31. Zu Scarlattis Madrigalen siehe Ernesta Gilyte u. a., »I madrigali di Alessandro Scarlatti«, in: *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria 8–9 ottobre 2010)*, hrsg. von Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli 2013 (Sopplimenti musicali 14), S. 459–514.

<sup>529</sup> Selbst Monteverdis »Hor che'l ciel e la terra e 'l vento tace« dauert nur etwa die Hälfte der Zeit.

Alessandro Stradella, das vermutlich 1665 in Rom im Palast von Marina Mancini Colonna aufgeführt wurde.<sup>530</sup>

Stradellas Kantate »Amanti, olà, olà!« mit dem Untertitel *Accademia d'Amore* auf einen Text von Giovanni Pietro Monesio<sup>531</sup> vertont einen akademischen Wettstreit unter der Leitung Amores.<sup>532</sup> Bellezza, die Schönheit, und Cortesia, die Freundlichkeit, ringen im ersten Teil in Gegenwart zweier Accademici um die Vorherrschaft in Liebesdingen, bevor im zweiten Teil noch drei weitere allegorische Figuren ihre Ansichten über die Liebe preisgeben. Rigore, die Strenge, Capriccio, die Laune, und Disinganno, die Enttäuschung, könnten unterschiedlicher kaum auftreten, wenn sie ihre Meinung über die unnachgiebige Härte schöner Frauen, die launischen Eskapaden eines Liebhabers und die giftigen Pfeile Amors kundtun. Alle drei singen nicht wie zuvor Bellezza und Cortesia gewöhnliche Arien, sondern verpacken ihre Stellungnahmen in stilistisch passende poetische und musikalische Formen.

Disinganno etwa warnt vor den Enttäuschungen, die Amors Pfeile hervorrufen, in Form eines »scherzo musicale«, das textlich durch die fast durchgängigen *tronco*-Verse die Resignation im Angesicht der Macht Amors mit einem Augenzwinkern versieht:

Disinganno:

Si guardi, si guardi dai dardi d'Amor	12t	Es schütze sich gut vor den Pfeilen Amors,
chi felice desia di goder,	10t	wer glücklich genießen möchte
cara gioia, soave piacer,	10t	Freude und süßes Vergnügen
senz'un'ombra d'affanno e dolor.	10t	ohne einen Schatten von Kummer und Schmerz.
Son condite d'amaro velen	10t	Es sind gewürzt mit bitterem Gift
le ferite ch'imprime in un sen	10t	die Wunden die in einer Brust hinterlässt
la saetta del cieco fanciul	10t	der Pfeil des blinden Knaben,
e dei pianti che versan gl'amanti	10p	und mit den Tränen, die die Liebenden vergießen,
ei si prende giocondi trastul,	10t	vertreibt er sich fröhlich die Zeit
e sol gode che peni ogni cor.	10t	und frohlockt erst, wenn jedes Herz schmerzt.
Si guardi, si guardi dai dardi d'Amor	12t	Es schütze sich gut vor den Pfeilen Amors,
chi felice desia di goder	10t	wer glücklich genießen möchte
cara gioia soave piacer,	10t	Freude und süßes Vergnügen
senz'un'ombra d'affanno e dolor.	10t	ohne einen Schatten von Kummer und Schmerz.

<sup>530</sup> Die Datierung ist umstritten: Agostino Ziino, »Osservazioni sulla struttura de *L'Accademia d'Amore* di Alessandro Stradella«, in: *Chigiana N. S.* 6–7 (1971), S. 138.

<sup>531</sup> Zu Monesio siehe etwa Beth L. Glixon, »*La sirena antica dell'Adriatico*. Caterina Porri, a Seventeenth-Century Roman Donna on the Stages of Venice, Bologna, and Pavia«, in: *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies*, hrsg. von Thomasin Lamay, Aldershot 2005, S. 220, Anm. 35.

<sup>532</sup> Für den Hinweis auf die Kantate danke ich Andrea Zedler sehr herzlich. Zu Stradellas Kantate siehe ausführlicher Carolyn Gianturco, *Alessandro Stradella (1639–1682). His Life and Music*, Oxford 1994, S. 103–108. Die Kantate ist handschriftlich in I-MOe, MS Mus. F. 1149, überliefert und dort digital zugänglich: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.f.1149.html> (Zugriff: 7.6.2018).

Musikalisch überzeichnet Stradella die ›bedeutungsschwere‹ Arie noch zusätzlich, indem er sie von einem zweichörigen Concerto grosso begleiten lässt.

Capriccio hingegen trägt seine absurden Ansichten über den Vorzug heller vor dunklen Augen in »certe strofe [...] d'una canzone«, einem kurzen Strophenlied, vor, das von einem vierstimmigen Concerto grosso untermalt wird:

Capriccio:

Nere luci il vostro sole	8p	Schwarze Augen, eure Sonne
non ha più le sue fortune;	8p	hat keine Zukunft mehr,
ch'or amar ciascuna vole	8p	da heute jeder lieben möchte
di due rai le bianche lune.	8p	die beiden Strahlen der weißen Monde.
Ogni Egizio amator, Turco si fece;	11p	Jeder ägyptische Liebhaber wird zum türkischen;
vuol la luna adorar del sole invece.	11p	will den Mond anbeten statt die Sonne.
Son di neve occhi sì belli	8p	Schöne Auge sind aus Schnee
e nel sen chiudono il foco;	8p	und verbergen in der Brust das Feuer;
uniformi ai mongibelli	8p	gleich den Vulkanen,
che a le nevi ancor han loco.	8p	die noch im Schnee ihren Platz haben.
Ma di neve sì bella è chiaro vanto	11p	Aber der Vorzug so schönen Schnees ist klar,
all' amoroso ardor disfarsi in pianto.	11p	die liebende Hitze in Tränen aufzulösen.

Schon vor Capriccio und Disinganno wird Rigore von Amore aufgefordert, er möge »con erudita lingua« (mit gebildeter Zunge) seine Gedanken zum Thema »in poesia« vortragen. Es ist nun gewissermaßen folgerichtig, dass keine poetische Form die Ansichten eines Rigore besser widerspiegeln könnte als das für seine strengen metrischen Regeln berüchtigte Sonett. Und genau dieser Eigenschaft hat das Sonett in diesem Fall seine Aufnahme in eine Kantate zu verdanken.<sup>533</sup> Rigore kündigt seinen Beitrag an mit den im Rezitativ vorgetragenen Worten:

Per ubbidire al principe dei cori,	Um dem Herrn der Herzen zu gehorchen,
dirò grave sonetto, in cui conchiudo	werde ich ein erhabenes Sonett sprechen, in dem ich zu dem Schluss komme,
ch'ogni donna ch'è bella	dass jede schöne Frau
ha sempre di pietade il core ignudo.	stets ein Herz frei von Mitleid hat.

Es handelt sich laut Ankündigung also noch dazu um ein »grave sonetto«, das durch das sonetttypische Stilmittel der Anapher – insgesamt zwölfmal erklingt vorzugsweise am Versanfang das Wort »chiedi« – zahlreiche nach menschlichem Ermessen unerfüllbare Wünsche formuliert, bevor in der Schlusspointe der Wunsch nach Mitleid von einer »rigida beltà« als noch hoffnungsloser dargestellt wird:

<sup>533</sup> Mir ist keine andere Kantate bekannt, in der ein Sonett vorkommt.

Chiedi il riso agl'Eracliti piangenti,  
placida umanità chiedi ai Neroni,  
chiedi riposo ai languidi Tsioni,  
chiedi al Nilo le origini nascenti,

Du erbittest das Lachen von den weinenden Herakliten,  
sanfte Menschlichkeit erbittest du von Nero,  
du erbittest Ruhe von den schmachtenden [Tsioni?],  
du erbittest vom Nil Auskunft über seine Ursprünge

chiedi fermezza ai rapidi torrenti,  
chiedi forma perfetta agli embrioni,  
chiedi vampe di fuoco agli aquiloni,  
chiedi amica union tra gl'elementi.

du erbittest Stillstand von den rasenden Bächen,  
du erbittest eine vollkommene Gestalt von den Embryonen,  
du erbittest Flammen des Feuers von den Nordwinden,  
du erbittest freundschaftliche Einheit zwischen den Elementen.

Chiedi all'Aspe che ascolti empia magia,  
chiedi al niente il tutto, il sempre al mai  
e a l'impossibil che possibil fia.

Du erbittest von der Schlange, dass sie auf verräterische Magie höre,  
du erbittest vom Nichts Alles, das Immer vom Nie  
und vom Unmöglichen, dass es möglich werde.

Ciò che chiedi, impetrar forse potrai,  
ma a rigida beltà, che amore oblia  
se tu chiedi pietà, non l'otterrai.

Alles, was du erbittest, kannst du vielleicht erlangen,  
aber wenn du von einer strengen Schönheit, die die Liebe vergisst,  
Mitleid erbittest, wirst du es nicht erhalten.

Dass dieses Sonett sowohl thematisch als auch durch seinen inneren Aufbau und seine Stilmittel auf eine lange Tradition in der Sonettdichtung verweist, wird unmittelbar deutlich, wenn man es mit dem Ende des 15. Jahrhunderts von Franchino Gaffurio vertonten Sonett »Lascera ogni nimpha el parnaso colle« vergleicht, das exakt dem gleichen Prinzip folgt.<sup>534</sup> Monesio, der Dichter des Sonetts, bedient hier einen Topos, ein Stereotyp, das auf eine in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts veraltete Tradition verweist. Stradella unterstützt diesen Blick auf eine Dichtungsform, die in der Musik seiner Zeit bereits keine Rolle mehr spielt, indem er das Sonett im Stil des *recitar cantando* vertont, der seinen Höhepunkt ein halbes Jahrhundert zuvor hatte, und es damit eindeutig als Fremdkörper innerhalb der Kantate markiert.<sup>535</sup>

Stradella komponiert das Sonett im rezitativischen Stil durch, fasst dabei jedoch die Strophen zu musikalischen Einheiten zusammen, die jeweils in einer eigenen Kadenz münden. Innerhalb der Strophen ist dabei eine deklamatorische Intensivierung hin zum jeweils letzten Vers spürbar, indem etwa die Zäsuren zwischen den Versen verringert werden (erstes Quartett und erstes Terzett) oder die Deklamationstonlage höher wird (zweites Quartett und erstes Terzett). Im letzten Vers geht das Rezitativ in ein Arioso mit bewegtem Bass über, um der Pointe des Sonetts ein besonderes Gewicht zu verleihen.

<sup>534</sup> Vgl. oben, ab S. 71.

<sup>535</sup> Agostino Ziino bemerkt ebenfalls, dass das Sonett im Vergleich mit den anderen Teilen der Kantate formal sehr individuell konzipiert ist und sich kaum in eine der gängigen Kategorien von Rezitativ und Arie einordnen lässt. Ziino, »Osservazioni« (1971), S. 140, Anm. 7.



*Amore*

Con zaudira lingua dia d'ognialtro il uggre  
 i suoi pensieri in poesia d'innqua - *Rigor*  
 dire al Canape de' ois Ois grave sonetto *serubbio*  
 in cui conclude d'ogni donna che bella ha sempre di se

*Sonetto*

fade il core ignudo - Chiedi il risodol' Era ch'era pian=  
 genti Pacida humanità Chiedi ai heroni Chiedi u- =  
 solo ai languidi T'ioni Chiedi al nio le origini nascenti  
 Chiedi fermezza ai rapidi torrenti Chiedi forma per c

fatta d'Embrioni Chiedi Campa di foco a gli d'aque- =  
Loni Chiedi amica Unioni tra gli Elementi -  
Chiedi all'ope che ascolti Empia magia Chiedi al niente il  
quoto d'semprelmai e all'impossibil che possib che ps-  
sibil fia Cio che chiedi imperar forse potrai -  
ma a rigida bel- ta d'Amore oblia  
Se tu chiedi- ra se tu chiedi- ra  
no non poterò - Segue Subito  
Ritornel Conco: fuff

Abb. 10: Amore: »Con erudita lingua«, Rigore: »Per ubbidire al principe dei cori« - »Chiedi il riso agl'Eracliti piangenti«, aus: Alessandro Stradella, »Amanti, olà, olà!« - *Accademia d'Amore*, I-MOe, MS Mus. F. 1149, f. 37v-39r.

Auch wenn die Entwicklung der musikalischen Gattungen Madrigal und Kantate sicher kein Ausschlusskriterium für die Vertonung von Sonetten war – wer ein Sonett vertonen wollte, hätte sicher eine musikalische Form dafür gefunden –, so trug sie doch nicht gerade zur Beibehaltung der zu diesem Zeitpunkt immerhin gut 150-jährigen Tradition im italienischen Raum bei. Ein vielleicht noch schwerer wiegendes Phänomen betraf die poetische Gattung des Sonetts selbst, die zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert einen Funktionswandel vollzog.

#### 8.4 Der Funktionswandel des Sonetts als poetische Gattung

Das Sonett war von jeher eine poetische Form, in der sehr unterschiedliche Themen und Inhalte abgehandelt werden konnten.<sup>536</sup> Politisch-satirische oder burleske Stoffe hatten ebenso ihren Platz in der Sonettichtung wie moralische, wenn sie gegenüber den allgegenwärtigen Liebessonetten auch über lange Zeit nur eine untergeordnete Rolle spielten. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts wurden Sonette verstärkt auch für Gelegenheitsdichtungen aller Art eingesetzt. Kaum ein Buch erschien mehr ohne das obligatorische Widmungssonett, kaum ein Nachruf ohne eine Würdigung des Verstorbenen in Sonettform.<sup>537</sup> Bei Taufen, Hochzeiten und anderen Feierlichkeiten waren Sonette eine solche Selbstverständlichkeit, dass es für jeden Adligen und halbwegs Gebildeten zum guten Ton gehörte, selbst ohne größere Unfälle eines verfassen zu können. Damit man sich diese Fähigkeit selbst aneignen konnte, erschienen Handbücher, die das Dichten von Sonetten und anderen poetischen Formen Schritt für Schritt erklärten und den Laiendichtern zahlreiche Beispiele von geglückten Sonetten an die Hand gaben, darunter etwa Federigo Menninis *Il ritratto del sonetto, e della canzone* (Venedig 1678).

Auch im Umfeld von Musikern stößt man im Laufe des 17. Jahrhunderts häufiger auf solche nicht vertonten Sonette als auf Sonettvertonungen. Ein gutes Beispiel dafür ist Claudio Monteverdi. Ganz am Ende des Basso continuo-Stimmbuches seines sechsten Madrigalbuches, das erstmalig selbst fast ausschließlich aus Sonettvertonungen besteht, erschien ein Würdigungssonett zu Ehren des Komponisten, verfasst vermutlich von seinem Verleger Ricciardo Amadino.<sup>538</sup> Das siebte Madrigalbuch zierte dann ganz offiziell direkt nach der Vorrede ein gleichfalls anonymes Würdigungssonett, das ebenso wie jenes im sechsten Buch mit dem Namen »Monte Verde« spielte.

---

<sup>536</sup> Siehe dazu das einleitende Kapitel »Themen und Anwendungsgebiete des Sonetts« ab S. 34.

<sup>537</sup> Kurioserweise fällt ausgerechnet das erste in dieser Arbeit untersuchte Sonett, Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo«, in diese Kategorie. Siehe oben, ab S. 66.

<sup>538</sup> Zum sechsten Madrigalbuch Monteverdis siehe ausführlicher oben, ab S. 219.



Abb. 11: Sonett am Ende des Bassstimm-buches von Claudio Monteverdis *Sesto libro de madrigali* (1614), S. 22<sup>539</sup>

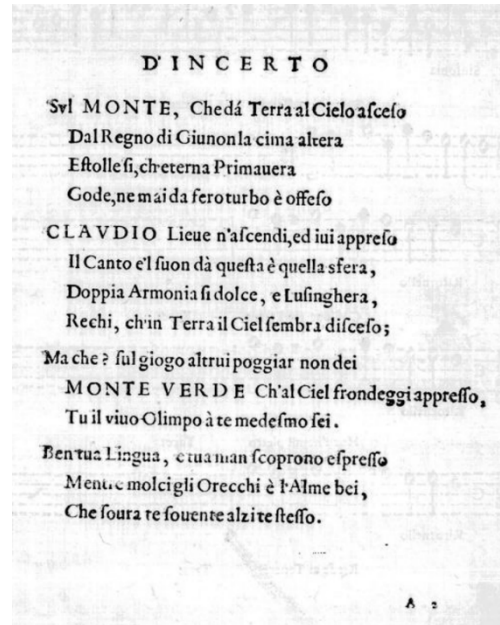


Abb. 12: Sonett, abgedruckt im Anschluss an die Widmungsvorrede von Claudio Monteverdis *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)<sup>540</sup>

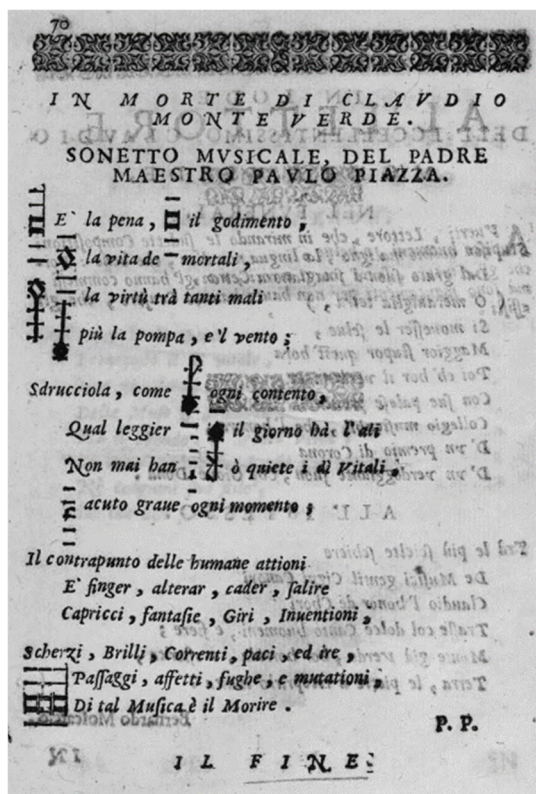
Eine wahre Flut von Würdigungssonetten erschien jedoch erst nach dem Tod Monteverdis, zusammengefasst mit Nachrufen in anderen poetischen Formen, italienisch wie lateinisch, von Giovanni Battista Marinoni in den *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venedig 1644).<sup>541</sup> Neben einigen Sonetten im Stil der Würdigungssonette aus den Madrigalbüchern finden sich dort auch Kuriositäten wie die beiden Sonette Paulo Piazzas mit den Titeln *Contrapunto poetico* und *Sonetto musicale*. Während der *Contrapunto poetico* die facettenreiche Musik, die Monteverdi zu Lebzeiten komponiert hat, in Antithesen zu beschreiben versucht, chiffriert der *Sonetto musicale* einige Wörter durch Musiknoten und Pausenzeichen, deren Auflösung in einigen Fällen Rätsel aufgibt.<sup>542</sup>

<sup>539</sup> Abbildung aus: Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro sesto*, hrsg. von Delfino (1991), S. 98.

<sup>540</sup> Abbildung aus: Claudio Monteverdi, *Concerto. Settimo libro dei madrigali*, hrsg. von Anna Maria de Chiara, Cremona 2008 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 11), S. 89.

<sup>541</sup> Marinonis *Fiori poetici* sind digital zugänglich unter: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10686799-9> (Zugriff: 7.6.2018)

<sup>542</sup> Insbesondere die Dechiffrierung des Pausenzeichens zu Beginn von Vers 8 birgt Schwierigkeiten. Die Lösung »In mezzo« hat Joachim Steinheuer vorgeschlagen.



Transkriptionsversuch:

IN MORTE DI CLAUDIO MONTEVERDE.

SONETTO MUSICALE, DEL PADRE  
MAESTRO PAULO PIAZZA.

Lunga è la pena, breve il godimento,  
Semibreve la vita de mortali,  
Minima la virtù trà tanti mali  
Semiminima più la pompa, e 'l vento;

Sdrucciola, come fusa ogni contento,  
Qual legghier semifusa il giorno hà l' ali  
Non mai han pausa ò quiete i di Vitali,  
In mezzo [?] acuto grave ogni momento;

Il contrapunto delle humane attioni  
È finger, alterar, cader, salire  
Capricci, fantasie, Giri, Inventioni,

Scherzi, Brillj, Correnti, paci, ed ire,  
Passaggi, affetti, fughe, e mutationi,  
Massima Di tal Musica è il Morire.

P. P.

IL FINE.

Abb. 13: Paulo Piazza, *Sonetto musicale*, in: Giovanni Battista Marinoni, *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venedig 1644), S. 70

Es gibt kaum überlieferte Beispiele dafür, dass solche Würdigungssonette auch vertont wurden.<sup>543</sup> Eine Ausnahme, die wohl durch die politische Bedeutung des Anlasses zu erklären ist, bildet die Vertonung eines anonymen Sonetts durch Giovanni Battista Pederzuoli (ca. 1630–1689) anlässlich der Hochzeit von Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern und der Erzherzogin Maria Antonia von Österreich am 15. Juli 1685 in Wien.<sup>544</sup> Pederzuoli war zu diesem Zeitpunkt Kapellmeister der Kaiserinwitwe Eleonora II., bevor er nach ihrem Tod 1686 als Maestro di musica nach Venedig ans Ospedale degl'Incurabili wechselte.<sup>545</sup> Neben zahlreichen geistlichen Oratorien schrieb er für die Kapelle der Kaiserinwitwe zwischen 1683

<sup>543</sup> Es ist anzunehmen, dass insbesondere bei weniger bedeutenden Anlässen solche Musik wenn dann nur handschriftlich existierte und vermutlich in den seltensten Fällen aufbewahrt worden ist.

<sup>544</sup> Die Vertonung ist handschriftlich überliefert: A-Wn, Mus. Hs. 18920, online zugänglich über <http://data.onb.ac.at/rec/AL00511385> (Zugriff: 7.10.2017).

<sup>545</sup> Die biographischen Informationen zu Pederzuoli in *MGG* und *New Grove* sind nicht aktuell. Vgl. Herbert Seifert, Art. »Pederzuoli, Giovanni Battista«, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [http://musiklexikon.ac.at/ml-musik\\_P/Pederzuoli\\_Giovanni.xml](http://musiklexikon.ac.at/ml-musik_P/Pederzuoli_Giovanni.xml) (Zugriff: 7.10.2017).

und 1686 jährlich einen Sepolcro.<sup>546</sup> Die Hochzeit war ein bedeutendes Ereignis für das politische Gleichgewicht in Europa, weil sie zum einen das Kurfürstentum Bayern enger an das habsburgische Kaiserhaus band und zum anderen auch mögliche Auswirkungen auf die spanische Erbfolge hatte, da Maria Antonias Mutter Margarita Theresa eine Infantin von Spanien war.

Die Vereinigung Österreichs und Bayerns hat auch das von Pederzuoli vertonte Sonett zum Thema, das in betont erhabenem Stil den Eheleuten eine glückliche Verbindung und eine gesegnete Nachkommenschaft wünscht. Die Terzette spielen schließlich auf das historische Gewicht der Hochzeit an, vor dem selbst antike Bauwerke und Standbilder ihre Bedeutung verlören. Pederzuoli versucht in der Vertonung dieses Sonetts offenbar, den gehobenen Stil der Worte auf die Musik zu übertragen, indem er etwa auf eine dezidierte Textausdeutung weitgehend verzichtet. Er schreibt auch keine Jubelmusik mit Pauken und Trompeten, sondern eher ein seriöses Ständchen in a-Moll, vorgetragen von drei Sängern (Cantus, Alt, Tenor) und Basso continuo. Ein vierstimmiges Instrumentalensemble, das vermutlich mit Streichinstrumenten besetzt war, gestaltet nur die beiden Ritornelle zwischen den Quartetten und vor den Terzetten, ist an der Begleitung der Singstimmen jedoch nicht beteiligt. Pederzuoli hält sich an die Strophengrenzen des Sonetts und sorgt mit unterschiedlichen Besetzungen für Variatio. Ähnlich wie bei Savionis dreistimmigem Madrigal »Amor non dissì il ver« umschließen zwei dreistimmige Strophen, eine einstimmige und eine zweistimmige – eine Lösung, die offenbar weniger durch den Inhalt der Strophen (ausgerechnet in dem vom Canto solo vorgetragenen zweiten Quartett geht es um die Eheleute und ihre Nachkommenschaft) als durch ihre wirkungsvolle Dramaturgie motiviert ist.

À 3:

S'unisce l'Austria à la Baviera il mondo tutto n'essulti. Sia più chiaro il sole: di più odorosi fior s'orni la Mole ch'equilibrata stà nel proprio Pondo.	Wenn sich Österreich mit Bayern vereint, freut sich darüber die ganze Welt. Heller möge die Sonne scheinen: mit duftenderen Blumen möge die Erdscheibe sich schmücken, die durch das eigene Gewicht im Gleichgewicht dasteht.
---	--

### Rittornello

Canto solo:

Giungon le destre sposi Eroi giocondo risplenda ogn'Astro: ogni mallor s'invole. Vivan felici e di sublime Prole	Es erlangen die heroischen Eheleute ihre Rechte, heiter möge jeder Stern erstrahlen: Jedes Übel möge entweichen. Sie mögen glücklich leben, und mit einer erhabenen Nachkommenschaft
rendono i Numi il Germe lor fecondo.	mögen die Götter ihren Samen fruchtbar machen.

### Rittornello

---

<sup>546</sup> Siehe dazu Lawrence Bennett, *The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism*, Bloomington 2013, S. 39 f.

**Air (Alto e Tenore):**

Giusto egittie Piramidi, ben parmi  
che sian le prische imagini abolite;  
à questi eroi per intagliarvi i Carmi.

Wahrlich, ihr ägyptischen Pyramiden, es scheint mir wohl,  
dass die Bilder aus alter Zeit abgeschafft werden sollten,  
um dort die Lieder für diese Heroen einzugravieren.

**À 3:**

Et acciò sian l'efigi hor scolpite  
in Bronzi Illustri in gloriosi Marmi,  
Colossi rialzatevi, e salite.

Und auf dass ihre Abbilder gemeißelt seien  
in bedeutende Bronzen, in glorreiche Marmorsteine,  
erhebt euch wieder, ihr Kolosse, und kommt hervor.

Wer das Sonett gedichtet hat, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Mögliche Textdichter gab es am Kaiserhof aber genug, zumal Kaiser Leopold I. selbst komponierte.<sup>547</sup> Es war am Ende des 17. Jahrhunderts und im frühen 18. Jahrhundert aber auch für Komponisten nichts Ungewöhnliches mehr, sich in der Poesie zu versuchen. Im Kontext der Accademia dell'Arcadia etwa gab es mindestens zwei bedeutende Komponisten, die nachweislich Sonette schrieben. Am produktivsten war Giuseppe Valentini, der 1708 sogar einen eigenen Band *Rime* herausbrachte,<sup>548</sup> in dem auch ein Sonett zu Ehren Arcangelo Corellis zu finden ist.<sup>549</sup> Sonette begleiten darüber hinaus zwei seiner Musikdrucke. In seinen Kardinal Benedetto Pamfili gewidmeten *Fantasia musicali* op. 3 (Rom 1706) etwa sind insgesamt sechs Sonette zum Lobe Valentinis abgedruckt, denen jeweils ein Antwortsonett (*risposta*) des Komponisten gegenübergestellt ist. Valentini wird hier von Angelo Donato Rossi explizit als »celebre non meno nella Musica che in Poesia, e Pittura« bezeichnet.<sup>550</sup> Nicht zuletzt seiner Dichtkünste wegen wurde Valentini zu einem unbekanntem Zeitpunkt unter dem Namen Euginaspe Leupinto Mitglied der renommierten Accademia dell'Arcadia.<sup>551</sup>

Für Komponisten war dies eine große Ehre, wie das Beispiel von Corelli, Alessandro Scarlatti und Benedetto Pasquini zeigt, die am 28. April 1706 auf Drängen von Kardinal Pietro Ottoboni als erste Musiker in die Arcadia aufgenommen wurden. Scarlatti wurde diese Ehre jedoch nicht nur seiner kompositorischen Fähigkeiten wegen zuteil, sondern auch aufgrund seiner literarischen.<sup>552</sup> In einer Handschrift aus dem Bestand der Accademia dell'Arcadia sind drei Sonette Scarlattis überliefert, die an die Versammlung der Arkadier, ihren Custoden Giovanni Mario Crescimbeni und Scarlattis Dienstherrn Kardinal Ottoboni gerichtet sind und

<sup>547</sup> Der einflussreichste Librettist am Wiener Kaiserhof war sicher Nicolò Minato.

<sup>548</sup> Giuseppe Valentini, *Rime*, Rom 1708. Ein Exemplar davon wird in der Biblioteca Statale in Lucca aufbewahrt: I-Lg, Q XXXIII, c. 30.

<sup>549</sup> Enrico Careri hat zahlreiche Sonette Valentinis in seinem Aufsatz »Giuseppe Valentini (1681–1753). Documenti inediti«, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N. S. 5 (1987), S. 69–125, zusammengetragen. Das Sonett für Corelli findet sich auf S. 79 f.

<sup>550</sup> Giuseppe Valentini, *Fantasia Musicali a Tre [...] Opera Terza [...]*, Rom 1706, S. 39. Weitere Sonette finden sich in op. 7 (1710).

<sup>551</sup> Siehe dazu Careri, »Giuseppe Valentini« (1987), S. 86 f.

<sup>552</sup> I-Ra, MS Arcadia 11, f. 139r–140r. Siehe dazu Fabrizio Della Seta, »La musica in Arcadia al tempo di Corelli«, in: *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale, Fusignano, 4–7 settembre 1980*, hrsg. von Sergio Durante und Pierluigi Petrobelli, Florenz 1982, S. 127.

als eine Art Aufnahmeprüfung für die literarische Akademie dienten. In einem weiteren wohl zwischen 1711 und 1714 entstandenen Sonett nimmt Scarlatti Stellung zu einem akademie-internen Streit.<sup>553</sup> Das fünfte und bisher letzte bekannte Sonett Scarlattis wurde 1713 anlässlich des Todes von Corelli am 8. Januar während einer Sitzung der Arkadier verlesen und markierte damit gleichsam auf symbolische Weise das Ende einer langen Tradition.<sup>554</sup> Wenn einer der bedeutendsten Vokalkomponisten seiner Zeit ein Sonett auf den Tod eines der bedeutendsten Instrumentalkomponisten seiner Zeit dichtete und rezitierte statt komponierte und sang, war der Untergang der Sonettvertonungen wohl vorerst endgültig besiegelt.

---

<sup>553</sup> I-Ra, MS Arcadia 12, f. 21r. Alle vier Sonette sind abgedruckt bei Della Seta, »La Musica in Arcadia« (1982), S. 143–145.

<sup>554</sup> Das Sonett ist abgedruckt bei Franco Piperno, »Su le sponde del Tebro«: eventi, mecenati, istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia«, in: *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695–1764)*, hrsg. von Albert Dunning, Lucca 1995, Bd. 2, S. 801 f.