

MODI DI CANTAR SONETTI

ITALIENISCHE
SONETTVERTONUNGEN
BIS INS 17. JAHRHUNDERT

Sara Springfeld



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

MODI DI CANTAR SONETTI

Sara Springfeld

MODI DI CANTAR SONETTI

Italienische Sonettvertonungen
bis ins 17. Jahrhundert



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Über die Autorin

Sara Springfeld promovierte am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und ist zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen. Ihre Forschungsinteressen sind das Verhältnis von Textform und musikalischer Form vor allem im Bereich der italienischen Vokalmusik bis ins 17. Jahrhundert sowie im deutschen Lied vom 17. bis 19. Jahrhundert, literarische Sujets in der Musikgeschichte sowie Methoden und Techniken des musikwissenschaftlichen Arbeitens und ihre Vermittlung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei heiBOOKS,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS,
der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg,
<http://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>, dauerhaft frei verfügbar
(Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-421-7

doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.421>

Text © 2018 Sara Springfeld

Umschlagillustrationen

Vorderseite: Opere dello elegante Poeta Seraphino Aquilano, Venedig 1510,
Titelseite, Exemplar der »Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie
italienne de la Renaissance«, Genf

Rückseite: Modo de cantar sonetti, aus: Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti [...] Libro quarto, hrsg. von Ottaviano Petrucci, Venedig [ca. 1505], Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, Rar. 878-1/9#4, f. 14r

ISBN 978-3-946531-91-3 (Hardcover)

ISBN 978-3-946531-92-0 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
Danksagung	7
1 Einleitung	9
1.1 Das Sonett und die Musik im Spiegel der Forschung.....	11
Die literaturwissenschaftliche Perspektive 11 – Die musikwissenschaftliche Perspektive 17 – Die interdisziplinäre Perspektive 21	
1.2 Fragestellung, Quellen und Methodik.....	22
2 Das italienische Sonett. Metrische Struktur und literarische Entwicklung bis ins 17. Jahrhundert	27
2.1 Überblick über die literarische Entwicklung des Sonetts.....	27
2.2 Themen und Anwendungsgebiete des Sonetts	34
2.3 Formale und strukturelle Aspekte des Sonetts	37
Reimschema 37 – Versstruktur 38 – Asymmetrische Strophenform 38 – Syntaktische Struktur und Enjambement 40 – Gedankenführung und Binnenstruktur 44	
3 Poesia senza musica? Das frühe italienische Sonett und sein Verhältnis zur Musik.....	51
4 Die ersten aufgezeichneten Sonettvertonungen im 15. Jahrhundert.....	65
4.1 Das Sonett und die Motette: Guillaume Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo«	66
4.2 Das Sonett als Strophenform	70
Franchino Gaffurios »Lascera ogni nimpha el parnaso colle« 71 – »Pace non truovo e non ho da far guerra« 75	
5 Das Primat der Form. Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette im 16. und 17. Jahrhundert	83
5.1 Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette in der Frottola.....	83
5.2 Der Ursprung der Deklamationsmodelle in der Improvisationspraxis des 15. Jahrhunderts.....	88
5.3 <i>Arie di cantar sonetti</i> im 16. Jahrhundert.....	90
Vincenzo Galileis <i>Aria de sonetti</i> 93 – Strophische Sonettvertonungen in Cosimo Bottegaris Lautenbuch 95 – Strophische Sonettvertonungen in Rocco Rodios <i>Aeri raccolti</i> (1577) 98	
5.4 <i>Arie di cantar sonetti</i> im Sologesang des 17. Jahrhunderts	106
6 Syntax und Semantik. Das Durchkomponieren als alternative Strategie der Sonettvertonung im mehrstimmigen Madrigal des 16. Jahrhunderts	115

6.1	Sonette in Petruccis <i>Libri di Frottole</i> . Vom <i>Modo di cantar sonetti</i> zum ersten durchkomponierten Sonett	115
6.2	Das Sonett zwischen Strophigkeit und Prosa: Das frühe Madrigal als Experimentierfeld bei Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt.....	129
6.3	Durchkomponierte Zweiteiligkeit bei Sonettvertonungen in gehobenem Stil: Adrian Willaerts <i>Musica nova</i> -Madrigale	150
	Literarische Voraussetzungen 150 – Adrian Willaerts <i>Musica nova</i> -Madrigale 152 – Exemplarische Analyse von »I' vidi in terra angelici costumi« 155 – <i>Imitatio</i> und <i>Aemulatio</i> als Vehikel für die Standardisierung 160	
6.4	Sonettvertonungen leichteren Stils	166
6.5	Komplexe syntaktische Strukturen und Enjambements im mehrstimmigen Madrigal	171
6.6	Dialogische Sonettvertonungen im mehrstimmigen Madrigal	184
6.7	Semantik als formbildendes Element in Sonettvertonungen am Ende des 16. Jahrhunderts: Giaches de Wert und Luca Marenzio	188
7	Formale Vielfalt und Synthesen. Sonettvertonungen nach 1600.....	201
7.1	Neue und alte Sonette in der Musik nach 1600	201
	Übertragung des Durchkomponierens auf den Sologesang 202 – Strophisch variierte Bassmodelle und ostinate Bässe als Grundlage für Sonettvertonungen 211	
7.2	Synthesen: Claudio Monteverdi und das Sonett.....	219
8	Das Verschwinden des Sonetts aus der Musik des 17. Jahrhunderts	235
8.1	Die letzten Sonettisten in der Musik des 17. Jahrhunderts: Domenico Mazzocchi und Martino Pesenti.....	237
8.2	Die letzten Sonettvertonungen im Madrigal des 17. Jahrhunderts	244
8.3	Der Wandel der musikalischen Gattungen.....	246
8.4	Der Funktionswandel des Sonetts als poetische Gattung	253
9	Schluss.....	259
10	Anhang: Transkriptionen.....	263
11	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	289
	Musikalische Quellen und Ausgaben	291
	Handschriften 291 – Zeitgenössische Drucke 292 – Moderne Ausgaben und Nachdrucke 294	
	Wortsprachliche Quellen, Literatur und Klangdokumente	298
	Handschriften 298 – Zeitgenössische Drucke 298 – Moderne Ausgaben und Nachdrucke 299 – Literatur 300 – CD-Aufnahme 311	

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 2018 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation eingereicht und für diese Publikation geringfügig überarbeitet.

Mein Dank gilt an erster Stelle meiner Betreuerin Silke Leopold, ohne deren akademische Vorarbeiten diese Arbeit kaum möglich gewesen wäre. Schon im Studium hat sie mich immer wieder zu Höchstleistungen angespornt und direkt nach dem Masterabschluss als wissenschaftliche Mitarbeiterin in Heidelberg gefördert. Ihr Vorbild hat mich vor allem gelehrt, einen präzisen, aber gleichzeitig jederzeit lesbaren wissenschaftlichen Schreibstil zu entwickeln und den Notentext ins Zentrum meiner Fragestellungen zu legen. Mit viel Geduld hat sie die Themenfindung ebenso wie den langen Entstehungsweg der Arbeit trotz zahlreicher Unterbrechungen stets wohlwollend begleitet. Ein besonderer Dank gebührt ihr für die Vermittlung eines von der Jorinde-Ulmer-Gedächtnisstiftung geförderten interdisziplinären Symposiums zum Sonett und der Musik, das ich auf der Grundlage meiner Forschungen maßgeblich mitgestalten durfte.

Dorothea Redepenning hat nicht nur im Rahmen dieses Symposiums, sondern auch am Musikwissenschaftlichen Seminar und im Doktorandenkolloquium in Heidelberg den Fortschritt der Arbeit mit großem Interesse verfolgt und am Ende dankenswerterweise den Vorsitz bei der Disputatio übernommen.

Ein ganz herzliches Dankeschön gilt meinem Zweitbetreuer Thomas Schipperges, der mir an der Eberhard Karls Universität Tübingen eine zweite wissenschaftliche Heimat und viel Freiraum für die Vollendung meiner Arbeit gegeben hat. Seine zahlreichen Anmerkungen und Kommentare waren für die Erstellung der Druckfassung eine unschätzbare Hilfe.

Mein Interesse an italienischer Dichtung und Musik verdanke ich in besonderer Weise Joachim Steinheuer, der in zahlreichen Lehrveranstaltungen etwa zu Francesco Petrarca oder zum Verhältnis von Textform und musikalischer Form den Grundstein für eine tiefere Beschäftigung mit diesem Themenkomplex gelegt hat. Er hatte für alle Fragen rund um die vertonten Sonette stets ein offenes Ohr und hat mir aus mancher Sackgasse herausgeholfen.

Für viele gedankenordnende Gespräche, wertvolle Quellenhinweise und ein Schreibasyl mit Rundumbetreuung in einer schwierigen Phase danke ich auch Andrea Zedler, die in unserer gemeinsamen Zeit in Italien meine Liebe zur alten Musik geweckt hat.

Eine große Stütze waren mir meine Kolleginnen und Kollegen in Heidelberg und Tübingen, vor allem Matthew Gardner, Adrian Kuhl und Christina Richter-Ibáñez, sowie die Heidelberger Marionettenoper im Säulensaal, die dieser Arbeit zu Ehren sogar Sonettvertonungen in ihr Repertoire aufgenommen hat.

Großen Dank aussprechen möchte ich abschließend meiner Familie, meinem Mann Christoph, meinen Eltern und Schwiegereltern und insbesondere meinen Kindern Leonore und Johanna, die meine Aufmerksamkeit allzu lang und oft mit dieser Arbeit teilen mussten.

1

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Das Sonett und die Musik im Spiegel der Forschung

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

1.1.1 Die literaturwissenschaftliche Perspektive

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Ebd., S. 108 f.

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

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

¹⁴ Ebd., S. 324 f.

¹⁵ Ebd., S. 90.

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

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

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

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

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

Und später heißt es in Abgrenzung zur italienischen Laudendichtung:

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

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

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

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

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

²⁰ Ebd., S. 43.

²¹ Ebd., S. 32 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ Ebd., Bd. 1, S. 226.

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

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

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

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

³⁹ Siehe dazu unten, S. 17.

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

⁴¹ Ebd., S. 487.

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

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

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

⁴⁵ Ebd., S. 262.

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

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

1.1.2 Die musikwissenschaftliche Perspektive

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Siehe oben, Anm. 25.

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

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

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

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

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

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

⁵³ Ebd., S. 168–172.

⁵⁴ Ebd., S. 169 f.

⁵⁵ Vgl. unten, ab S. 53.

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

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

⁵⁸ Siehe dazu auch unten, ab S. 60.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.3 Die interdisziplinäre Perspektive

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Fragestellung, Quellen und Methodik

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁹ Siehe dazu ausführlich unten, ab S. 177.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

Das italienische Sonett

Metrische Struktur und literarische Entwicklung bis ins 17. Jahrhundert

2.1 Überblick über die literarische Entwicklung des Sonetts

Das Sonett entstand am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II. um 1230, wo nicht nur juristisch, sondern auch künstlerisch begabte und ausgebildete Hofbeamte nach dem Vorbild der provenzalischen Trobadordichtung erstmals eine eigenständige italienische Kunstlyrik entwickelten. Als einflussreichster Sonettdichter und vielleicht sogar Erfinder des Sonetts gilt Giacomo da Lentini (fl. ca. 1233–1245), dem knapp 75 Prozent der aus dem sizilianischen Dichterkreis überlieferten Sonette zugeschrieben werden.⁸⁵ Ungewöhnlich und bis heute nicht zweifelsfrei geklärt sind die genauen Umstände, unter denen das Sonett plötzlich als fertiges, formal gefestigtes lyrisches Gebilde in der sizilianischen Dichtung in Erscheinung treten konnte. Die mittlerweile am weitesten verbreitete Theorie ist, dass das Sonett aus der provenzalischen Canzonestrophe hervorgegangen ist.⁸⁶ Mit einer solchen Canzonestrophe

⁸⁵ Roberto Antonelli, »Introduzione: Dati culturali e biografici«, in: Giacomo Lentini, *Poesie*, hrsg. von Roberto Antonelli, Roma 1979 (Instrumenta philologiae 1), S. XIV.

⁸⁶ Eine ältere vor allem durch Ernest H. Wilkins vertretene Theorie ist die Ableitung des Sonetts aus dem Strambotto, einer volkshafter Ottava-Strophe, die das gleiche Reimschema wie eine sizilianische Sonettoktav

verbindet das Sonett seinen grundsätzlichen strukturellen Aufbau: einen Aufgesang (*fronte*), der sich in mindestens zwei metrisch gleichgebaute Abschnitte (*piedi*) unterteilen lässt, – im Fall des Sonetts wären das die Sonettoktav bzw. die Quartette – und einen Abgesang (*sirma*), der ebenfalls zwei gleichartige Teile ausprägt (*volte*) – das Sextett bzw. die Terzette des Sonetts. In einigen anderen wichtigen Punkten unterscheidet sich das Sonett jedoch auch von der Canzone, wie Thomas Borgstedt systematisch herausgearbeitet hat.⁸⁷ Dazu gehören die Isoliertheit des Sonetts als Einzelstrophe im Gegensatz zur Strophenbildung innerhalb der Canzone, der vergrößerte Umfang auf Strophen- und auf Versebene, die metrische Fixierung von Versanzahl und Verslänge im Gegensatz zur metrischen Variabilität der Canzonestrophen («Isomorphie der Stanze» bzw. »Isometrie der Verse«), eine größere Konstanz im Reimschema innerhalb der beiden Teile des Sonetts und schließlich die mit rhetorischen Verfahren bewusst vermittelte Verklammerung von Sonettoktav und Sextett, die der formalen Trennung auf eigentümliche Weise entgegenwirkt.⁸⁸

Unklar ist nach wie vor, wie genau die Genese des Sonetts aus der Canzonestrophen erfolgt ist. War das Sonett eine bewusste Kunstschöpfung, z. B. aus einer zielgerichteten Verdopplung der beiden Abschnitte einer in der provenzalischen Lyrik nicht unüblichen siebenzeiligen Zehnsilberstrophe,⁸⁹ bei der vielleicht auch numerologische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben könnten?⁹⁰ Oder ist das Sonett eher als ein historisch gewachsenes Zufallsprodukt zu verstehen, das in seiner Gestalt bald als so stimmig und harmonisch empfunden wurde, dass es als eigenständige lyrische Form Bestand haben sollte?⁹¹

Sicher ist nur, dass sich die Sonettform im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts auch außerhalb des sizilianischen Dichterkreises behaupten konnte. Toskanische Dichter, darunter Guido Guinizelli (1230/40–1276), Guido Cavalcanti (1250/55–1300) und Guittone d'Arezzo (1230–1294), übernahmen die Form und gaben ihr mit dem aus dem Provenzalischen übernommenen Wort *sonetto* (von provenzalisch *sonet* = Weise, Melodie, Text mit Melodie) erstmals auch einen Namen.⁹² Neben der Grundform, in der die alternierenden Reime der Oktave (ABABABAB) bald durch umarmende Reime (ABBAABBA) ersetzt wurden, finden sich in der toskanischen Dichtung auch eine ganze Reihe von Variationen des Grundmodells, die der Dichtungstheoretiker Antonio da Tempo viele Jahre später systematisch in seiner 1332 geschriebenen *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* zusammengestellt hat.⁹³

(ABABABAB) aufweist. Wilkins, »The Invention of the Sonnet« (1915), S. 1–39. Zum aktuellen Stand der Forschungsdiskussion siehe Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 119–136.

⁸⁷ Ebd., S. 130.

⁸⁸ Im letzten Punkt bezieht sich Borgstedt auf eine Arbeit von Aldo Menichetti, »Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto«, in: *Strumenti critici* 11 (1975), S. 1–30.

⁸⁹ Diese Hypothese hat Joachim Schulze aufgestellt: Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* (1989), S. 132–135, sowie ders., »Das Sonett« (2001), S. 396–406.

⁹⁰ Eine besonders gewagte Theorie versteht das Sonett als metrischen Versuch einer Quadratur des Kreises: Wilhelm Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna 1998.

⁹¹ Zu dieser Diskussion vgl. wiederum Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 138–148.

⁹² Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 Bde., Toulouse 1934, Bd. 2, S. 329.

⁹³ Antonio Da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977 (Collezione di opere inedite o rare 136), besonders S. 7–48. Unter den Varianten, die Antonio Da Tempo aufführt, sind etwa Sonette mit unterschiedlichen Verslängen, bilinguale Sonette sowie *sonetti caudati*, bei denen nach den *piedi*

Gleichzeitig mit der Einführung formaler Variationen wurde in der toskanischen Dichtung auch das inhaltliche Spektrum der Sonette signifikant ausgeweitet. Während die sizilianischen Dichter sich in ihren Sonetten noch vornehmlich der traditionellen, ebenfalls von den Trobadors übernommenen Liebeslyrik widmeten, handelten toskanische Lyriker wie Cecco Angiolieri (1255/60–1311/13), Pietro de' Faitinelli (1280/90–1349) und Folgore da San Gimignano (um 1270–um 1332) auch politisch-satirische, religiös-moralische und burleske Themen in Sonettform ab. Besonders gepflegt wurde das Sonett jedoch weiterhin im Rahmen der Liebeslyrik von den Dichtern des *Dolce stil novo*, unter ihnen Dante Alighieri (1265–1321), für den das Sonett hinter Canzone und Ballata immerhin schon die dritte Stelle in der Hierarchie der lyrischen Formen einnahm, wie es aus seiner Schrift über die Volkssprache *De vulgari eloquentia* hervorgeht.⁹⁴

Unschätzbare Bedeutung für die weitere Geschichte des Sonetts erlangte im 14. Jahrhundert zweifellos Francesco Petrarca (1304–1374), dessen so genannter *Canzoniere*, von ihm selbst als *Rerum vulgarium fragmenta* bezeichnet, bis in die heutige Zeit als einer der wichtigsten Bezugspunkte für jegliche Sonettdichtung gilt. Die *Rerum vulgarium fragmenta* (RVF) bestehen in ihrer letzten Fassung⁹⁵ aus 317 Sonetten, 29 Canzonen, neun Sestinen, sieben Ballaten und vier Madrigalen. In ihrem Zentrum steht eine Frau namens Laura, zu der das lyrische Ich nach nur einer einzigen Begegnung in Liebe entflammt ist. Die Gedichte beschreiben die freudvollen und leidvollen Konsequenzen dieser folgenreichen, unerfüllten Liebe für das lyrische Ich in immer unterschiedlichen Formen, aus immer anderer Perspektive. Der erste Teil des *Canzoniere* enthält Gedichte, die vor dem Tod Lauras am 6. April 1348 – auf den Tag genau 21 Jahre nach ihrer ersten Begegnung – entstanden sind (»In vita di Madonna Laura«, Nr. 1–263), der zweite Teil beschäftigt sich mit der Seelenlage des lyrischen Ichs nach ihrem Tod (»In morte di Madonna Laura«, Nr. 264–366).⁹⁶ Alle Sonette dieser Sammlung folgen formal dem typischen vierzeiligen Sonettmodell. Sie lassen sich zu meist klar in Quartette und Terzette unterteilen und weisen eine begrenzte Zahl

und *volte* jeweils noch eine kurze Phrase eingefügt wird, und *sonetti retornellati*, die am Schluss noch ein oder zwei zusätzliche Verse aufweisen. Spätestens im 16. Jahrhundert scheint diese letztere Form des Sonetts, oft mit einem aus mindestens drei Versen bestehenden Anhängsel, jedoch gemeinhin als *sonetto caudato* bezeichnet zu werden. Siehe etwa die *Sonetti lussuriosi* von Pietro Aretino unten, S. 31.

⁹⁴ »ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant.« (»also müssen Kanzenen edler als die Balladen eingeschätzt werden und sind folglich die edelsten aller metrischen Formen, weil ja niemand bezweifelt, dass die Balladen durch ihr edles Versmaß die Sonette übertreffen.«) Text und Übersetzung zitiert nach: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia mit der italienischen Übersetzung von Gian Giorgio Trissino (1529)*, hrsg. von Michael Frings und Johannes Kramer, Stuttgart 2007 (Romanische Sprachen und ihre Didaktik 11), S. 126 f.

⁹⁵ Es lassen sich inzwischen etwa acht verschiedene Fassungen des *Canzoniere* mit unterschiedlich vielen Gedichten und jeweils veränderter Reihenfolge zwischen den Jahren 1342 und 1374 ausmachen. Für einen Überblick über die verschiedenen Entwicklungsstufen der Sammlung siehe Gerhart Hoffmeister, *Petrarca*, Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 301), S. 87 f.

⁹⁶ An welchem Punkt die Trennung der beiden Teile genau anzusetzen ist, ist noch nicht erschöpfend geklärt. Siehe ebd., S. 88 f.

unterschiedlicher Reimschemata auf. Petrarca sorgte damit zum einen für eine Konsolidierung der äußeren Form des Sonetts, setzte aber gleichzeitig auch thematisch, in der Wahl der mittleren Stillage und im Bereich der gedanklichen Binnenstrukturierung Maßstäbe.⁹⁷

Das Jahrhundert nach Petrarca wird in der italienischen Literaturgeschichtsschreibung seit Benedetto Croce häufig als »secolo senza poesia« (Jahrhundert ohne Poesie) beschrieben.⁹⁸ In der Zeit zwischen dem letzten Viertel des 14. und dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, die ganz auf den lateinischen Humanismus ausgerichtet war, scheint es tatsächlich für die italienische Volkssprache und damit auch für die Sonettdichtung kaum neue Impulse gegeben zu haben. Erst Matteo Boiardo (1441–1494) und Lorenzo de' Medici (1449–1492) nahmen sich wieder in bedeutenderem Stil des Sonetts an. Besonders Lorenzo de' Medici wertete die Sonettform in einem Kommentar zu einigen seiner Sonette auch literaturtheoretisch auf. Das Sonett ist für ihn der Höhepunkt lyrischen Dichtens, da es den Dichter vor die Herausforderung stelle, eine Fülle von Gedanken in eine äußerst knappe und pointierte Form zu fassen.⁹⁹ Sowohl Lorenzo de' Medici als auch Matteo Boiardo beziehen sich in ihrer Sonettdichtung ausdrücklich auf Petrarca. Besonders augenfällig wird dies an den drei *Amorum libri* (*Amores*), in denen Boiardo seine Liebeslyrik ziemlich offensichtlich nach dem Vorbild von Petrarcas *Canzoniere* kompiliert hat.¹⁰⁰ Die drei Bücher enthalten jeweils 50 Sonette sowie zehn Gedichte in anderen ebenfalls von Petrarca gepflegten lyrischen Gattungen wie Madrigal oder Canzone. Im Zentrum seiner Dichtung steht eine Frau namens Antonia Caprara, deren aus 14 Buchstaben zusammengesetzter Name in mehreren Sonetten Boiardos als Akrostichon erscheint – eine deutliche Reminiszenz an Petrarcas Wortspiele mit dem Namen seiner Angebeteten Laura.

Die Vorbildfunktion, die Petrarcas Sonette bereits im ausgehenden Quattrocento für die italienische Dichtung hatten, bestätigt auch ein Hinweis aus der Biographie des Dichtersängers Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (Serafino Aquilano), der 1481 als 15-Jähriger zu Ausbildungszwecken Sonette und Canzonen Petrarcas auswendig lernte.¹⁰¹ Was bei Serafino offenbar noch so außergewöhnlich war, das sein Biograph Vincenzo Calmeta es ausdrücklich erwähnte, wurde im 16. Jahrhundert der Normalfall für alle, die sich theoretisch oder praktisch, ernsthaft oder spielerisch mit der volkssprachlichen italienischen Lyrik befassten. Petrarcas Sonette wurden im Cinquecento zum allgegenwärtigen Bezugspunkt zeitgenössischer Dichter; sie wurden auf vielfältigste Weise rezipiert, zitiert, imitiert und parodiert. So wird man kaum ein italienisches Sonett aus dem 16. Jahrhundert finden, das sich nicht in irgendeiner Weise auf Petrarcas Dichtung beziehen ließe.

Dass Petrarca und seine Sonette, auch wenn sie das ganze 15. Jahrhundert hindurch präsent geblieben waren, zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch einmal eine Renaissance in

⁹⁷ Zur formalen Entwicklung des Sonetts siehe unten, ab S. 36.

⁹⁸ Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari 1933 (*Scritti di storia letteraria e politica* 28), Kap. »Il secolo senza poesia«, S. 209–237.

⁹⁹ Siehe dazu Friedrich, *Epochen* (1964), S. 297 f.

¹⁰⁰ Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, hrsg. von Tiziano Zanato, Turin 1998 (*Nuova raccolta di classici italiani annotati* 16).

¹⁰¹ Siehe dazu unten, S. 89.

solchem Ausmaß erfahren sollten, ist in besonderer Weise dem Wirken Pietro Bembos (1470–1547) zuzuschreiben. Der humanistische Gelehrte und spätere Kardinal Bembo ließ 1501 Petrarcas *Canzoniere* erstmals in einer sorgfältig redigierten Fassung bei Aldo Manuzio in Venedig drucken¹⁰² und legte damit die Quellenbasis, auf der eine Petrarca-Rezeption überhaupt erst entstehen konnte. In der Folge erschienen zahlreiche weitere Druckausgaben des *Canzoniere*, darunter auch solche im Taschenformat, so genannte »Petrarchini«, die man als Reiselektüre oder zum Nachschlagen jederzeit bei sich tragen konnte.¹⁰³ 1525 veröffentlichte Bembo mit seinen *Prose della volgar lingua* einen dichtungstheoretischen Dialog, in dem er die italienische Volkssprache zu einer dem Lateinischen gleichwertigen Hochsprache und die Trecento-Dichter Petrarca und Boccaccio zu sprachlichen und stilistischen Vorbildern erklärte.¹⁰⁴ Nachdem Petrarca auf diese Weise auch theoretisch zum Modell für die italienische Dichtung erhoben war, erschienen 1530 Bembos *Rime*, eine Sammlung volkssprachlicher Lyrik und in der Mehrzahl Sonette, in denen sich Bembo nun auch praktisch mit dem Vorbild Petrarcas auseinandersetzte.¹⁰⁵ Seine Sonette behandeln die gleichen Themen und verwenden wie selbstverständlich Petrarcas Reimschemata, seine rhetorischen Figuren, seinen Wortschatz und sogar umfangreichere Zitate, so dass man wie Hugo Friedrich unmittelbar zu dem Schluss kommt, Bembo habe »den *Canzoniere* Petrarcas wie ein Nachschlagewerk benutzt«. ¹⁰⁶

Ein bedeutender Teil der italienischen Sonette, die im 16. Jahrhundert verfasst – und in großer Zahl auch vertont – wurden, ist in der Art und Weise, Petrarca nachzuahmen, den Sonetten Bembos sehr ähnlich. Parallel dazu gab es jedoch auch Dichter, die ausgehend von Petrarca stilistisch wie thematisch verstärkt eigene Wege gingen oder sogar den ausufernden Petrarkismus der Bembo-Nachfolger mit parodistischen Sonetten persiflierten. Zu diesen oppositionellen Dichtern gehörten zum Beispiel Pietro Aretino (gest. 1556), der für seine berüchtigten pornographischen *Sonetti lussuriosi* auf die ältere Form des *sonetto caudato* zurückgriff,¹⁰⁷ und Francesco Berni (1498–1535), dessen Sonette vor Stilbrüchen nur so strotzen. Ein Beispiel ist sein Sonett »Chiome d’argento fino irte et attorte«, eine Parodie von Bembos »Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura«, das mit ähnlichem Vokabular, mit dem petrarkistische Dichter üblicherweise die Schönheit der Damen in Worte kleideten, das Bild einer überaus hässlichen Frau vor dem Leser (oder Zuhörer) entstehen lässt.¹⁰⁸ Andere Dichter wie

¹⁰² Francesco Petrarca, *Le cose volgari*, hrsg. von Pietro Bembo, Venedig 1501, Digitalisat: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN666057362> (Zugriff: 7.6.2018)

¹⁰³ Siehe Stefano Jossa, »Bembo and Italian Petrarchism«, in: *The Cambridge Companion to Petrarch*, hrsg. von Albert R. Ascoli, Cambridge 2015, S. 191–200, hier S. 194–196. Die Abbildung eines solchen Petrarchinos findet sich auf einem Gemälde von Andrea del Sarto (»Dama col Petrarchino«, ca. 1528, Inventario 1890, 783) in der *Galleria degli Uffizi* in Florenz.

¹⁰⁴ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L’editio princeps del 1525, riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. von Claudio Vela, Bologna 2001 (Testi e studi di filologia e letteratura 5).

¹⁰⁵ Pietro Bembo, *Rime*, Venedig 1530.

¹⁰⁶ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 318.

¹⁰⁷ Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi e altre opere*, hrsg. von Piero Lorenzoni und Marco Fagioli, Rom 1980.

¹⁰⁸ Dieses eindeutig antipetrarkistische Sonett ist ein einziges Mal vertont worden im zweiten Madrigalbuch von Giandomenico Martoretta (1552), das vor allem aufgrund seiner ungewöhnlichen Zusammenstellung von Textvorlagen Beachtung verdient. Neben dem im 16. Jahrhundert meistvertonten Petrarca-Sonett überhaupt, »I’ vo

Giovanni Della Casa (1503–1556) stellten den Petrarkismus nicht grundsätzlich in Frage, sondern übernahmen verschiedene der von Petrarca meistens noch eher vorsichtig verwendeten Stilmittel und rhetorischen Figuren, um sie dann in manieristischer Weise zu kumulieren und zu überspitzen.

Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blieb Petrarca der unumstrittene Bezugspunkt der Sonettdichtung. Wie Petrarcas Sonette poetisch-imitatorisch verarbeitet werden konnten, ohne in bloß epigonenhaftes Nachahmertum zu verfallen, zeigt ein Sonett Torquato Tassos (1544–1595) mit dem Beginn »Passa la nave tua che porta il core«,¹⁰⁹ das sich sehr offensichtlich an Petrarcas »Passa la nave mia colma d’oblio« (RVF 189) orientiert:

Torquato Tasso:

Passa la nave tua che porta il core
sotto un sereno ciel di stelle adorno
per queto mare, e sta la notte e ’l giorno,
spiando i venti, al suo governo Amore.

A ciascun remo un bel desio d’onore
non teme di fortuna oltraggio e scorno,
empie le vela e rasserena intorno
aura di gioia e temprà il dolce ardore.

Nebbia non lenta mai di ferì sdegni
le sarte, che di fede e di speranza
ha di sua mano il tuo signore attorto;

e scopri i duo lucenti amici segni,
e vive la ragione e l’arte avanza
tal che già prendi il desiato porto.

Francesco Petrarca:

Passa la nave mia colma d’oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede ’l signore, anzi ’l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e ’l fin par ch’abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir’, di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d’error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l’onde è la ragion et l’arte,
tal ch’incomincio a desperar del porto.

Tasso arbeitet sich hier fast versweise an Petrarcas Vorlage ab, indem er immer wieder die gleichen Wörter, Versanfänge und in den Terzetten sogar Reimwörter (»sdegni« – »segni«, »attorto« – »porto«) verwendet, dabei jedoch den Sinn ins Gegenteil verkehrt – ein Verfahren, das er selbst als »imitazione del contrario« bezeichnet hat.¹¹⁰ Aus der hoffnungslosen, von Stürmen und Meeresungeheuern bedrohten Schiffsfahrt ohne Aussicht auf einen sicheren Hafen bei Petrarca macht Tasso eine liebliche Kreuzfahrt bei schönstem Wetter und mit

piangendo i miei passati tempi« (RVF 365), finden sich hier mit Giovanni Antonio Panteras »Le bionde et ondegianti trezze d’oro« ausgerechnet eines der zahlreichen petrarkistischen Sonette über schöne Frauen, die Berni in seinem Sonett parodierte, sowie interessanterweise auch einige Gedichte von Pietro Aretino. Siehe die Ausgabe des Madrigalbuches: Giandomenico Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci*, 1552, hrsg. von Maria Antonella Balsano, Florenz 1988 (Musiche rinascimentali siciliane 11). Zu dem Sonett selbst vgl. Schlüter, *Sonett* (1979), S. 35 f.

¹⁰⁹ Tasso, *Le Rime*, hrsg. von Basile (1994), Bd. 2, S. 1296 f.

¹¹⁰ Vgl. dazu Friedrich, *Epochen* (1964), S. 433.

dem Ankunftsziel jederzeit in Sichtweite. Es ist eine der faszinierendsten ästhetischen Entwicklungen im 16. Jahrhundert, dass das Prinzip der Imitation dichterischer Vorbilder auch auf die Musik übertragen wurde, die Komponisten also bei der Vertonung gleicher Texte explizit aufeinander Bezug nahmen oder gar intertextuelle Bezüge zwischen verschiedenen Sonetten kompositorisch kommentierten.¹¹¹

Eine weitere Facette des italienischen Petrarkismus im Cinquecento ist die geistliche Sonettichtung, die vor allem nach dem Trienter Konzil als Phänomen der Gegenreformation eine große Blüte erlebte.¹¹² Dichter wie Gabriele Fiamma (1533–1585) oder Angelo Grillo (ca. 1557–1629) formten aus Petrarcas Vorbildern eine spirituelle Lyrik, die Petrarcas Melancholie über die unerfüllte Liebe in den ähnlich ambivalenten Seelenzustand eines reuigen Sünders verwandelte und dabei die sprachlichen und formalen Eigenheiten der weltlichen petrarkistischen Dichtung kunstvoll übernahm oder sogar überspitzte.¹¹³

Den vorläufigen literarischen Höhepunkt der italienischen Sonettichtung im 17. Jahrhundert setzte zweifellos Giambattista Marino (1569–1625).¹¹⁴ Das ästhetische Programm seiner Lyrik hat Joachim Steinheuer treffend als »Ästhetik überraschender und ingenieüser *concetti*, scharfsinniger Metaphorik, Neuartigkeit der Erfindung, sprachlicher Virtuosität und raffinierter Klanglichkeit« auf den Punkt gebracht.¹¹⁵ Zusammen mit der »epigrammatischen *acutezza*«, für die Marino so berühmt werden sollte, liest sich das Programm geradezu als sonettistische Idealpoetik, galten Sonette doch von Anbeginn an als Inbegriff einer lyrischen Form, in der es aufgrund der starken Reglementierung von Metrik und Umfang umso mehr darauf ankam, seine Gedanken gleichermaßen pointiert wie sprachlich kunst- und klangvoll

¹¹¹ Siehe dazu unten, ab S. 160. Die zwei »Passa la nave«-Sonette wurden beide von Benedetto Pallavicino vertont, zunächst Petrarcas Text im zweiten (1584) und anschließend Tassos Text an Ende des vierten Madrigalbuches zu fünf Stimmen (1588). Pallavicino verzichtete dabei zwar auf ähnlich starke intertextuelle Bezüge zu Petrarca wie bei Tasso, markierte aber dennoch die Verbindung beider Stücke, indem er jeweils den ersten Vers dreizeitig komponierte, um damit vermutlich das Schwanken des Schiffes nachzuahmen. Siehe dazu den Notentext in: Benedetto Pallavicino, *Opera omnia*, Bd. 1, hrsg. von Peter Flanders, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 137–146, und Bd. 2, hrsg. von Kathryn Bosi Monteath, Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 189–199.

¹¹² Zum geistlichen Petrarkismus siehe ausführlich Marc Föcking, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*, Stuttgart 1994 (Text und Kontext 12), v. a. S. 53–102.

¹¹³ Dazu gehörte auch ein bewusstes Durchbrechen von klassizistischen Normen der Sonettichtung wie des verbindlichen Reimwechsels zwischen Quartetten und Terzetten. Ein Beispiel dafür ist Fiammas »Vita–morte«-Sonett, in dem er das Paradoxon vom Kreuzestod Jesu, der das ewige Leben bringt, durch zahlreiche etwa an Petrarcas »Pace non trovo, et non ò da far guerra« erinnernde schroffe Antithesen und ein Reimschema, das nur mit den Wörtern »vita« und »morte« auskommt, verbildlicht (Gabriele Fiamma, *Rime spirituali*, Venedig 1573, S. 325). Alessandro Marino vertonte das Sonett in seinem *Primo libro de madrigali spirituali a sei voci*, Venedig 1597, von dem leider nur noch das Tenor-Stimmbuch erhalten ist. Siehe Alexandra Ziane, *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600*, Paderborn 2011 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 16), S. 256. Auch von Angelo Grillo und Torquato Tasso sind solche »Vita–morte«-Sonette überliefert: Angelo Grillo, »Vita, che per dar morte à quella morte«, in: *Rime*, Bergamo 1589, Teil 2, f. 28v, und Torquato Tasso, »In questo sacro Legno, ove la vita«, in: Tasso, *Le Rime*, hrsg. von Basile (1994), Bd. 2, S. 1917. Siehe dazu Föcking, *Rime sacre* (1994), S. 143–152.

¹¹⁴ Hugo Friedrichs *Epochen* (1964) enden bezeichnenderweise mit Giambattista Marino.

¹¹⁵ Joachim Steinheuer, Art. »Marino, Giambattista«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel und Stuttgart 2008, Sp. 525.

gestaltet durchzuführen. 1602 erschienen erstmals Marinos *Rime*, eine umfangreiche Sammlung italienischer Lyrik, die er selbst in mehrere thematische Unterkategorien ordnete: die *Rime amorose, marittime, boschereccie, heroiche, lugubri, morali, sacre* und *varie*. Der erste Band der Sammlung besteht aus über 400 Sonetten, die bald zum neuen Vorbild für andere Sonettdichter wie Claudio Achillini (1574–1640) oder Girolamo Preti (ca. 1582–1626) wurden und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein immer wieder als Textgrundlage für Vertonungen aller Art dienten.¹¹⁶

2.2 Themen und Anwendungsgebiete des Sonetts

Das traditionelle Einsatzgebiet des Sonetts war von Beginn an die Liebeslyrik. Die sizilianischen Dichter übernahmen dieses in der provenzalischen Dichtung weit verbreitete Themenfeld für ihre neue poetische Erfindung, und spätestens seit Petrarcas Laura-Sonetten ist die Gattung mit keiner Thematik so eng verknüpft wie mit der – zumeist unerfüllten – Liebe zu einer hochstehenden, verehrungswürdigen Frau und ihren wechselvollen Auswirkungen auf den seelischen und körperlichen Zustand des lyrischen Individuums. Mit seinem *Canzoniere*, dessen gestalterische Grundzüge in der Folgezeit über Matteo Boiardos *Amores* und Pietro Bembos *Rime* bis hin zu Giambattista Marinos *Rime* immer wieder aufgenommen wurden, legte Petrarca gleichermaßen auch die typische poetische Funktion des Sonetts als Teil einer größeren Sammlung von Liebesdichtung fest.¹¹⁷

Charakteristisch für solche umfangreichen Sammlungen von Liebeslyrik ist jedoch auch, dass die einzelnen Gedichte – und dies trifft ganz besonders für Petrarcas Sonette zu – sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Grundthema entwickeln, aus denen sich teilweise ganz neue thematische Stoßrichtungen ergeben. So finden wir bei Petrarca als Nebenschauplätze seiner Liebesdichtung Natur- und Landschaftsschilderungen, die Beschreibung fiktiver und realer Orte, die Erwähnung historischer und mythologischer Personen oder Stoffe und eine starke Tendenz zu selbstreflexiver Gedankenlyrik, die vor allem in den späten Sonetten immer wieder um den Begriff der Vanitas kreist. In einigen dieser Sonette, dazu zählen insbesondere »Padre del ciel, dopo i perduti giorni« (RVF 62) und das wohl meistvertonte Petrarca-Sonett überhaupt »I' vo piangendo i miei passati tempi« (RVF 365), überschreitet Petrarca sogar die Grenze zur geistlichen Dichtung. Ausgehend von diesen Sonetten und der den *Canzoniere* beschließenden Marienkanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« (RVF 366) entstand im 16. und im frühen 17. Jahrhundert im Zuge der Gegenreformation eine eigene

¹¹⁶ Für eine moderne Ausgabe der Gedichte siehe Giambattista Marino, 1614. *La Lira*, hrsg. von Salvarani (2012).

¹¹⁷ Aus der Generation vor Petrarca sind auch andere Möglichkeiten der literarischen Verwendung von Sonetten bekannt. Dante Alighieri beispielsweise ließ Sonette und andere Gedichte in seine eigentlich als Prosadichtung angelegte Erzählung *Vita nuova* einfließen.

Tradition geistlicher Sonettdichtung, die nun ihrerseits nicht davor zurückschreckte, explizit erotische Bilder der weltlichen Liebeslyrik in eine geistliche Dimension zu überführen.¹¹⁸

Vereinzelt finden sich im *Canzoniere* auch Sonette, die gänzlich außerhalb der Liebeshematik anzusiedeln sind. Das Sonett »Il successor di Karlo, che la chioma« (RVF 27) beispielsweise ist kein Liebesgedicht, sondern eine wortgewaltige Stellungnahme zu politischen Ereignissen aus dem Jahr 1333, als der im Exil in Avignon weilende Papst Johannes XXII. zu einem Kreuzzug unter Führung des französischen Königs Philippe de Valois aufrief und selbst offenbar eine Rückkehr nach Rom plante. Auch aus dem 13. Jahrhundert sind solche politischen Sonette bekannt, die wie zum Beispiel Pietro de' Faitinellis »Ma i guelfi son così sicuri di vincere!« auf den Konflikt zwischen Guelfen und Ghibellinen um 1300 Bezug nahmen.¹¹⁹ Im Unterschied zu Petrarca entstammen jene Sonette jedoch einer stilistisch deutlich niedriger anzusiedelnden, häufig burlesken oder satirischen Dichtungspraxis, in der sich neben solchen kriegerischen Pamphleten auch bissige Abrechnungen mit der Geistlichkeit¹²⁰ finden und selbst Trinkgelage¹²¹ oder Geldprobleme¹²² offenbar als durchaus würdige Sujets für Sonette empfunden wurden. Die Tradition burlesker Sonette fand auch im 16. und 17. Jahrhundert ihren Platz, hier insbesondere als parodistische Sonettdichtung im Kontext des Antipetrarkismus.¹²³

Einige Sonette des *Canzoniere* nehmen funktional eine Sonderrolle ein, da sie einen konkreten Ansprechpartner besitzen. Die drei Sonette »Aventuroso più d'altro terreno« (RVF 108), »Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera« (RVF 112) und »Qui dove mezzo son, Sennuccio mio« (RVF 113) beispielsweise sind ausdrücklich an Petrarcas Freund, den florentinischen Dichter Sennuccio del Bene gerichtet und werden damit parallel zu ihrer Funktion innerhalb des *Canzoniere* zu einem Medium des literarischen Austausches. Auch diese spezielle Form des adressierten Sonetts hat seinen Ursprung bereits in einigen der frühesten Sonette aus dem sizilianischen Dichterkreis. Von Giacomo da Lentini und einem gewissen Abate da Tivoli ist eine so genannte Sonett-Tenzone überliefert, ein hier in insgesamt fünf Sonetten geführter dichterischer Streit in der Tradition provenzalischer Minnedispute, in denen ein Sonett auf das jeweils vorausgegangene inhaltlich und teilweise auch formal direkt Bezug nimmt.¹²⁴ Was sich im Fall dieser Tenzone noch auf einer rein literarischen, künstlerischen Ebene vollzog, machte man sich – in gehobenerem Kontext – bald auch in mehr oder weniger alltäglichen Situationen zu Nutze. So war es spätestens im 14. Jahrhundert üblich,

¹¹⁸ Die ersten Sammlungen volkssprachlicher geistlicher Dichtung, die vor allem Sonette enthalten und explizit auf Petrarca Bezug nehmen, sind Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* (1536) und Vittoria Colonnas *Rime spirituali*, die zwischen 1538 und 1548 nicht weniger als zehn Neuauflagen erlebten; siehe dazu Föcking, *Rime sacre* (1994), S. 53 ff., hier S. 55 mit Anm. 7, sowie Ziane, *Amor divino* (2011), S. 58–62.

¹¹⁹ Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 93.

¹²⁰ Vgl. insbesondere das letzte Terzett des Sonetts auf den Monat März von Folgore da San Gimignano, ebd., S. 91.

¹²¹ Z. B. Folgore da San Gimignano, *Di febbraio*; den Text siehe unten, S. 56.

¹²² Etwa Cecco Angiolieris Sonett »L'altrier sì mi ferio una tal ticca«; Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 97.

¹²³ Siehe oben, S. 31.

¹²⁴ Zu der Tenzone von Giacomo da Lentini und dem Abate da Tivoli siehe im Detail Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 153–157.

Sendschreiben mit teilweise sehr konkreten Anliegen in Sonettform zu verfassen und diese durch einen so genannten *prolator* überbringen und im Angesicht des Empfängers rezitieren zu lassen.¹²⁵

Von einer Funktion des Sonetts in der literarischen Kommunikation und im gesellschaftlichen Austausch war es nicht mehr weit zum Sonett als sozialem Unterhaltungsinstrument. In literarischen Zirkeln, die vor allem im frühen 16. Jahrhundert allorten anzutreffen waren, wurde es Mode, Sonette aus dem Stegreif zu dichten. Thematisch spielte hier die Liebeslyrik und die spielerische Verehrung (auch anwesender) schöner Frauen immer noch eine große Rolle, in diesem Zuge wurde das Sonett jedoch auch zur bevorzugten lyrischen Form für Gelegenheitsdichtung aller Art. Es entstanden unzählige panegyrische Sonette zu Anlässen wie Jubiläen, Taufen, Hochzeiten oder Begräbnissen, man rezitierte sie auf Empfängen und schrieb sie in Gästebücher. Es existieren etwa zahlreiche Nachrufe auf Komponisten in Sonettform, eines der ersten vielleicht anlässlich des Todes des Trecento-Komponisten Gherardellus de Florentia (gest. 1362/63) von Simone Peruzzi.¹²⁶ Aus dem Kreise eines kulturellen Zirkels im Hause Domenico Veniers, der für die Entwicklung der Sonettvertonungen innerhalb des Madrigals eine bedeutende Rolle spielen sollte, sind gleich zwei solche Sonette auf den Tod des Komponisten Perissone Cambios, eines Schülers von Adrian Willaert, überliefert, der selbst einige wichtige Sammlungen mit Kompositionen auf Sonette herausgegeben hat.¹²⁷ Als Reaktion auf den Tod Monteverdis schließlich gab Giovanni Battista Marinoni eine ganze Sammlung von 20 Sonetten und diversen anderen Gedichten in italienischer und lateinischer Sprache mit dem Titel *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venedig 1644) heraus.¹²⁸

Vor allem im 17. Jahrhundert lässt sich der allmähliche Wandel des Sonetts als bevorzugte poetische Gattung für die Liebeslyrik hin zur Universalform für Gelegenheitsdichtung aller Art beobachten. Dies scheint mit einer neuen dichtungstheoretischen Sicht auf das Sonett einherzugehen, die die Form nicht mehr primär als Lied oder Ode, sondern vielmehr als Epigramm wahrnahm – eine Entwicklung, die auch auf die Geschichte der Sonettvertonungen keinen unerheblichen Einfluss nehmen sollte.¹²⁹

¹²⁵ Siehe dazu ausführlich unten, ab S. 61.

¹²⁶ Gianluca D'Agostino, Art. »Gherardellus de Florentia«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 863.

¹²⁷ Die Sonette sind abgedruckt bei Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995, S. 407; zu den Kompositionen Perissone Cambios siehe unten, ab S. 160.

¹²⁸ Siehe dazu unten, ab S. 254.

¹²⁹ Siehe dazu v. a. Borgstedt, »Das Sonett als liedhafte Form« (2016), und unten, ab S. 253.

2.3 Formale und strukturelle Aspekte des Sonetts

Obwohl sich diese Arbeit mit einem Zeitraum von über 400 Jahren befasst, weisen alle oder zumindest die allermeisten Sonette, von denen die Rede sein wird, auf den ersten Blick eine sehr ähnliche formale Struktur auf: 14 Verse in regulären Endecasillabi mit *piano*-Endung bilden zwei größere Abschnitte, eine Oktave und ein Sextett, aus, die sich jeweils noch einmal in zwei Quartette bzw. Terzette untergliedern lassen. Zwischen Oktave und Sextett findet in der Regel ein Reimwechsel statt, d. h. die beiden in den Quartetten verwendeten Reimendungen werden in den Terzetten normalerweise nicht wiederaufgenommen. Während das Reimschema der Quartette nur wenige Varianten kennt – der umarmende Reim (ABBA ABBA) ist der mit Abstand häufigste, seltener findet sich ein alternierendes Schema (ABAB ABAB) –, wird in den Terzetten wesentlich variabler gereimt. Möglich sind hier zwei oder drei verschiedene Reimendungen in vielen unterschiedlichen Kombinationen (z. B. CDC DCD oder CDE CDE, CDE DCE u. a.). Schon innerhalb dieser eigentlich sehr starren äußeren Form lassen sich jedoch bei genauerem Hinsehen einzelne Parameter ausmachen, in denen sich Sonette deutlich voneinander unterscheiden und die auch bei einer Vertonung eine bedeutende Rolle spielen können. Zu diesen Parametern gehören das Reimschema, die Versstruktur, die asymmetrische Strophenform, die syntaktische Struktur und die verschiedenen Arten der gedanklichen Binnenstrukturierung, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

2.3.1 Reimschema

Am offensichtlichsten und wahrscheinlich auch am leichtesten auszumachen sind Unterschiede zwischen verschiedenen Sonetten im Bereich des Reimschemas – die häufigsten Schemata sind eben schon genannt worden. Je nachdem, wie weit gleiche Reime innerhalb des Sonetts auseinanderliegen, wird hier unter Umständen eine große Spannung aufgebaut, die erst mit dem Erklängen des erwarteten Reimwortes aufgelöst wird.¹³⁰ Auch das klangliche Moment spielt beim Reim eine wichtige Rolle. So erzeugt ein umarmender Reim in den Quartetten einen ganz anderen klanglichen Rhythmus als ein alternierendes Schema. Historisch wurde die besondere Klanglichkeit, die die Reime dem Sonett verleihen, so stark wahrgenommen, dass angefangen von Antonio da Tempos *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* bis hin zu deutschen Dichtungstheorien im frühen 17. Jahrhundert der Name »Sonett« über das lateinische »sonus« oder das französische »sonnette« (Klingel, Schelle) immer wieder auf den durch die Reime ausgelösten speziellen Klangcharakter der Form zurückgeführt wurde.¹³¹

¹³⁰ Dies wäre z. B. der Fall in Terzetten mit dem Reimschema CDE DEC, wo erst der letzte Vers die reimende Entsprechung des ersten Verses bereithält.

¹³¹ Martin Opitz schrieb zur Etymologie des Wortes Sonett 1624 im siebten Kapitel des *Buchs von der Deutschen Poeterey*: »Wann her das Sonnet bey den Frantzosen seinen namen habe, wie es denn auch die Italiener so nennen, weiß ich anders nichts zue sagen, als dieweil *Sonner* klingen oder wiederschallen, vnd *sonnette* eine klingel oder

Auch wenn der Reim trotz seiner offensichtlichen auditiven Eigenschaften kaum Auswirkungen auf die Form der Sonettvertونungen hatte, ist seine Bedeutung als akustischer Orientierungspunkt innerhalb der gerade im mehrstimmigen Madrigal oft unübersichtlichen Vertونungen kaum zu unterschätzen.

2.3.2 Versstruktur

Gravierender als das Reimschema für eine musikalische Umsetzung von Sonetten sind formale Unterschiede, die sich aus der besonderen Gestalt der Versstruktur ergeben. Der für das italienische Sonett obligatorische Endecasillabo zeichnet sich durch eine spezielle Eigenart aus, die typisch für alle silbenzählenden Versarten ist, wie sie vor allem in den romanischen Sprachen vorkommen. Der Vers konstituiert sich hier nicht wie im Deutschen aus einer regelmäßigen Abfolge von betonten und unbetonten Silben, sondern lebt von seiner rhythmischen Variabilität. Nur eine einzige Betonung ist im Endecasillabo bindend vorgeschrieben: die durch die *piano*-Endung hervorgerufene Hebung auf der Paenultima, der vorletzten Silbe des Verses. Die meisten Endecasillabi haben darüber hinaus einen weiteren inneren Hauptton, der beweglich ist und vorzugsweise auf der vierten oder sechsten Silbe anzutreffen ist.¹³² Durch diese Binnenbetonung wird üblicherweise eine Zäsur ausgelöst, die sich am Ende des Wortes findet, das den inneren Hauptton trägt, und die den Vers je nach Lage in zwei unterschiedlich große Hälften teilt (*endecasillabo a minore* beim Hauptton auf der vierten bzw. *endecasillabo a maiore* beim Hauptton auf der sechsten Silbe). Wie die beiden sich aus der Zäsur ergebenden Versteile rhythmisch behandelt werden, ist dem Dichter freigestellt. Ein Vers kann z. B. jambisch oder daktylisch beginnen und nach der Zäsur trochäisch oder anapästisch zu Ende geführt werden oder andersherum. Dass eine so große rhythmische Variabilität der einzelnen Sonettverse in hohem Maße auf eine Vertونung Einfluss nehmen muss, gerade wenn musikalische Wiederholungsschemata zum Einsatz kommen, leuchtet unmittelbar ein.¹³³

2.3.3 Asymmetrische Strophenform

Eine weitere formale Eigenschaft des Sonetts, die ebenfalls große Auswirkungen auf eine Vertونung haben kann, ist seine asymmetrische Strophenform aus zwei Quartetten und zwei

schelle heist, diß getichte vielleicht von wegen seiner hin vnd wieder geschrenckten reime, die fast einen andern laut als die gemeinen von sich geben, also sey getauffet worden. Vnd bestetigen mich in dieser meinung etzliche Holländer, die dergleichen *carmina* auff jhre sprache klingengetichte heißen: welches wort auch bey vnns kann aufgebracht werden; wiewol es mir nicht gefallen wil.« Martin Opitz, »Buch von der Deutschen Poeterey« (1624), http://www.deutschestextarchiv.de/opitz_buch_1624/62 (Zugriff: 2.5.2018).

¹³² Möglich, aber deutlich seltener sind auch fast alle übrigen Silben zwischen der zweiten und der achten. Zu den speziellen Eigenheiten und den unterschiedlichen rhythmischen Varianten des Endecasillabo siehe Wilhelm T. Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden 1984, S. 54–65.

¹³³ Zur Rezitation des Endecasillabo vgl. Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), v. a. S. 171–230, und Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 80–84.

Terzetten. In der Tat scheint den allermeisten italienischen Sonetten eine solche strophische oder stollige Anlage zugrunde zu liegen, wenn auch mit gewissen Einschränkungen. Historisch gesehen sind zwar die Terzette von Beginn an als zwei *volte* aus jeweils drei Versen wahrgenommen worden, die Quartette wurden in frühen Dichtungstraktaten jedoch eher als vier Doppelverse (*piedi* oder *copulae*) denn als zwei Strophen aus jeweils vier Versen beschrieben.¹³⁴ Diese formale Sicht auf die Sonettoktave spiegelt sich in den frühesten Sonethandschriften aus dem späten 13. Jahrhundert auch graphisch wider, wo man jeweils den ersten Buchstaben der vier *piedi* und den der beiden *volte* mit einer Majuskel kennzeichnete.¹³⁵ Die Zweiteilung der Oktave setzte sich erst im Laufe des 14. Jahrhunderts durch, als – vor allem durch Petrarca – dem umarmenden Reimschema (ABBAABBA) der Vorzug gegenüber dem alternierenden (ABABABAB) gegeben wurde. Spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts bestanden zumindest bei den Theoretikern keine Zweifel mehr an dem vierteiligen Aufbau von Sonetten, den etwa Giovanni Giorgio Trissino 1529 als Abfolge zweier Quartette und zweier Terzette folgendermaßen beschrieb:

Il Sonetto, il cui nome non vuol dir altro, che canto picciolo, perciò che gli antiqui dicevano suono a quello, che oggidì chiamiamo canto, si compone di due combinazioni, cioè di una di quaternari, e di una di terzetti; e la combinazione di quaternari si pone prima, la quale Dante, et altri antiqui nominorono piedi, ma noi per non equivocare, la chiameremo Base; quella poi di terzetti, che essi nominorono versi, si pone seconda, e questa noi, parimente per non equivocare, nomineremo Volte; e le base sono solamente due, cioè dui quaternari concordi; le volte poi parimente due, cioè dui terzetti parimente concordi.¹³⁶

Das Sonett, dessen Name nichts anderes heißt als kleiner Gesang («canto»), weil man früher »suono« zu dem sagte, was man heute »canto« nennt, besteht aus zwei Kombinationen, einer aus »quaternari« und einer aus »terzetti«; und die Kombination aus »quaternari« kommt zuerst, die Dante und andere »piedi« nannten, die wir aber, um Missverständnissen vorzubeugen, »Base« nennen wollen; jene der »terzetti«, die man »versi« nannte, kommt an zweiter Stelle, und diese nennen wir, wiederum um Missverständnissen vorzubeugen, »Volte«; und es gibt nur zwei »Base«, das heißt zwei übereinstimmende »quaternari«, und gleichermaßen zwei »Volte«, das heißt zwei gleichermaßen übereinstimmende »terzetti«.

Es hat bisher nur wenig Beachtung gefunden, dass auch die Vertonungen von Sonetten wertvolle Hinweise auf die Wahrnehmung der Strophenform des Sonetts geben können. Je nachdem wie die einzelnen Bestandteile des Sonetts zu musikalischen Abschnitten zusammengefasst werden, ob sie strophisch vertont oder durchkomponiert werden, ergibt sich ein ganz neuer Blick auf den Bau des Sonetts. Insbesondere bei strophischen Vertonungen stellt

¹³⁴ Z. B. Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 8. Vgl. dazu vor allem Peter Weinmann, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen 1989 (Romanica Monacensia 30), der eine ganze Reihe von Hinweisen für diese ältere Perspektive auf die Sonettoktave zusammenträgt.

¹³⁵ Zur graphischen Darstellung von Sonetten über die Jahrhunderte hinweg siehe ebd., S. 38–131 (mit vielen anschaulichen Abbildungen), und Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 482–484.

¹³⁶ Giovanni G. Trissino, *Le sei divisioni della poetica*, Vicenza 1529, f. 37.

sich dabei immer die Frage, wie man mit der unterschiedlichen Strophenlänge von Quartetten und Terzetten umzugehen habe. Die enorme Vielfalt formaler Lösungen für die Vertonungen von italienischen Sonetten, die sich im 16. und 17. Jahrhundert findet, zeichnet dabei interessanterweise ein durch und durch polyvalentes Bild von der Sonettform, das über die in Poetiken vermittelten Standards weit hinausgeht.

2.3.4 Syntaktische Struktur und Enjambement

Obwohl die von Petrarca gepflegte typische asymmetrische Strophenform für die gesamte Geschichte des italienischen Sonetts maßgeblich war, ist der individuelle Grad der Trennung zwischen den einzelnen Strophen in praktisch jedem Sonett verschieden. In den meisten Sonetten wiegt der Einschnitt zwischen dem zweiten Quartett und dem ersten Terzett zwar deutlich schwerer als der zwischen den beiden Quartetten oder zwischen den beiden Terzetten. Wie stark die Zäsuren zwischen den vier Sonettabschnitten jedoch im Einzelfall empfunden werden, hängt von verschiedenen anderen Faktoren ab. Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist die syntaktische Struktur des Sonetttextes, die sich unauffällig in die metrische Struktur, d. h. in die Vers- und Stropheneinheiten, einpassen oder aber in ein extremes Spannungsverhältnis zu ihr treten kann. Ein Beispiel für die vollkommene Übereinstimmung von Metrik und Syntax in einem Sonett ist Petrarcas »Pace non trovo, et non ò da far guerra« (RVF 134):

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Frieden finde ich nicht und habe keinen Krieg zu führen,
und ich fürchte und hoffe und brenne und bin aus Eis
und fliege über dem Himmel und liege auf der Erde,
und nichts halte ich und umarme die ganze Welt.

Tal m' à in region, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

So hält er mich im Gefängnis, das er mir weder öffnet
noch schließt,
weder behält er mich für sich, noch löst er die Fessel;
und nicht tötet mich Amor und übergeht mich nicht,
weder will er mich lebend, noch holt er mich aus der Notlage.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Ich sehe ohne Augen, und ich habe keine Sprache und schreie;
und ich sehne mich danach zu vergehen, und bitte um Hilfe;
und ich hasse mich selbst und liebe einen anderen.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Ich weide mich am Schmerz, weinend lache ich;
gleichermaßen missfallen mir Tod und Leben:
In diesem Zustand bin ich, Herrin, durch euch.

Der Satzbau in diesem berühmten Sonett voller Antithesen ist so kleinteilig und parataktisch gehalten, dass keine der vielen syntaktischen Einheiten, aus denen der Text zusammengesetzt ist, die Vergrenzen jemals überschreitet, sondern meistens zwei, einmal sogar vier

solcher Einheiten in einem einzigen Vers Platz finden (V. 2: »e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio«). Die teilweise nur aus einem Prädikat bestehenden Sätzchen werden darüber hinaus so zu abgeschlossenen Satzgefügen – soweit man bei einem vollkommenen Mangel an Nebensätzen von etwas Derartigem sprechen kann – kombiniert, dass eine Strophe immer auch genau einen Satz umfasst und somit metrisch wie syntaktisch als Zusammenhang wahrgenommen werden kann. Rein syntaktisch gesehen haben in »Pace non trovo, et non ò da far guerra« damit die Zäsuren zwischen den einzelnen Strophen eine in etwa gleich starke Wirkung. Komplett anders liegt der Fall bei Petrarca's Sonett »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« (RVF 298):

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
et perduto il guadagno de' miei danni,

i' mi riscuoto, et trovomi sì nudo,
ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
o per me sempre dolce giorno et crudo,
come m'avete in basso stato messo!

Wenn ich mich zurückwende, um die Jahre zu betrachten,
die fliehend meine Gedanken zerstreut haben,
und das Feuer gelöscht, in dem ich erstarrend brannte,
und die Ruhe voll der Mühen beendet,

zerstört haben den Glauben an die Liebestäuschungen,
und nur zwei Teile all meines Guts übrig lassend,
der eine im Himmel und der andere auf der Erde bleibend,
und verloren den Gewinn meiner Schäden,

komme ich wieder zu mir und finde mich so nackt,
dass ich jedes noch so schlimme Geschick beneide:
Solchen Gram und solche Furcht habe ich um mich selbst.

O mein Stern, o Fortuna, o Schicksal, o Tod,
o für mich immer süßer Tag und grausamer,
wie habt ihr mich in einen niederen Zustand versetzt!

Dieses Sonett besteht insgesamt aus nur zwei größeren syntaktischen Einheiten. Die erste – ein kausal-temporales Satzgefüge mit mehreren weiteren untergeordneten Bestandteilen – erstreckt sich über drei Strophen und zwar so, dass der mit »Quando« eingeleitete Nebensatz den beiden Quartetten und der Hauptsatz dem ersten Terzett zugeordnet ist. Bei der zweiten syntaktischen Einheit handelt es sich eher um einen erweiterten Aus- bzw. Anruf als um einen vollständigen Satz; dennoch bildet er ein eigenständiges syntaktisches Gebilde aus und umfasst mit dem letzten Terzett genau eine Strophe. Vergleicht man nun in diesem Sonett die unterschiedliche Ausprägung der Zäsuren zwischen den einzelnen Strophen, so stellt man hier im Gegensatz zu »Pace non trovo, et non ò da far guerra« gravierende Differenzen fest. Der Strophenwechsel zwischen den Quartetten wird kaum stärker wahrgenommen als ein normaler Versübergang, da die beiden ersten Strophen einen gemeinsamen Nebensatz bilden und sich die Partizipialkonstruktion »rotta la fe'« am Beginn von Vers 5 nahtlos in die Reihe der vorangehenden Verse (»et spento 'l foco«, V. 3, bzw. »et finito il riposo«, V. 4) einfügt. Die beiden Quartette sind hier also eher der älteren Sichtweise auf die ersten acht

Verse als Oktave verpflichtet. Deutlicher ist der Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten, wo der – lang erwartete – Übergang vom Nebensatz zum Hauptsatz erfolgt und damit auch die syntaktischen Wertigkeiten wechseln. Eine starke Zäsur empfindet man jedoch erst zwischen den beiden Terzetten, wenn endlich eine syntaktische Einheit zum Abschluss kommt und eine neue beginnt. Das Sonett »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« weist damit eine klare Hierarchie der Strophenwechsel auf, die ihren Höhepunkt interessanterweise nicht, wie man es von der Theorie her erwarten würde, zwischen Quartetten und Terzetten, sondern erst zwischen den beiden Terzetten erreicht.

Noch verwirrender für die formale Struktur des Sonetts und damit auch für eine musikalische Bearbeitung, die sich an der Sonettform orientiert, sind solche Fälle, in denen größere syntaktische Einschnitte nicht mit den Strophengrenzen zusammenfallen, sondern mitten in einer Strophe auftreten. Ein Beispiel dafür wiederum aus dem *Canzoniere* ist »Son animali al mondo de sí altera« (RVF 19):

Son animali al mondo de sí altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

Es gibt auf der Erde Tiere mit einem so stolzen
Blick, dass er sogar der Sonne widerstehen kann;
andere aber, weil das große Licht sie blendet,
kommen erst gegen Abend heraus;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.

und andere, mit dem törichten Wunsch, der hofft,
Freude vielleicht im Feuer zu finden, weil es glänzt,
erproben die andere Tugend, jene die entzündet:
Wehe, und mein Platz ist in dieser letzten Schar,

Ch'i' non son forte ad aspettar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebroși, o d'ore tarde:

da ich nicht stark genug bin, entgegenzusehen dem Licht
dieser Frau, und es nicht abschirmen kann
von dunklen Orten oder späten Stunden:

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a verderla mi conduce;
et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde.

Aber mit den weinenden und kranken Augen
sie zu sehen, hat mein Schicksal mich geleitet;
und ich weiß genau, dass ich jenem hinterhergehe, das
mich verbrennt.

Auch wenn das Satzbild der Ausgabe Santagatas¹³⁷ dieses nicht sogleich nahelegt, ist die syntaktische Struktur dieses Sonetts so angelegt, dass der erste Satz die ersten sieben Verse umfasst. Der Ausruf und das anschließende Bekenntnis in Vers 8 werden durch den Relativsatz der Verse 9 bis 11 vervollständigt und bilden damit zusammen ein weiteres syntaktisches Gefüge, das genau über die Strophengrenze in der Mitte des Sonetts hinweg reicht. Die Syntax teilt das Sonett damit in zwei gleich lange Abschnitte von je sieben Versen und steht auf diese Weise der eigentlich sonetttypischen Asymmetrie diametral entgegen.¹³⁸

¹³⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996, S. 79.

¹³⁸ Sowohl Domenico Magiello als auch wenige Jahre nach ihm Giaches de Wert haben ihre Vertonungen dieser ungewöhnlichen syntaktischen Form des Sonettes angepasst und lassen die *seconda parte* ihres Madrigals jeweils mit dem letzten Vers der Sonettoktave beginnen; siehe unten, ab S. 176.

Eine syntaktische Überschreitung formaler Grenzen, die sich hier auf Strophenebene ereignet, lässt sich häufiger noch auf Versebene ausmachen. Dieses Phänomen, bei dem syntaktische Zusammenhänge die Versgrenzen quasi ignorieren und stattdessen eigenen Gesetzen folgen, ist in versgebundener Lyrik so verbreitet, dass es als poetisches Stilmittel einen eigenen Namen hat. Das Enjambement, im Deutschen auch Versüberschreitung oder Zeilensprung genannt, nutzt das der Versdichtung eigene Spannungsverhältnis zwischen Vers und Syntax aus, indem es die im so genannten Zeilenstil übliche Übereinstimmung von metrischer und syntaktischer Einheit durchbricht. Bei einem Enjambement wird ein Satz oder Halbsatz, eine Gruppe zusammenhängender Wörter oder gar ein einzelnes Wort¹³⁹ so von einem in den anderen Vers hinübergezogen, dass die normalerweise am Ende eines Verses gedachte Zäsur mit dem Sinnzusammenhang des Satzes in Konkurrenz tritt. Der Kontrast wirkt umso stärker, je enger die durch die Verskadenz voneinander getrennten Satzglieder grammatisch oder syntaktisch aufeinander bezogen sind. In der Lyrik dient das Stilmittel des Enjambements, vor allem wenn es innerhalb weniger Verse gehäuft auftritt, zu einer Verschleierung oder »Auflockerung des festen Vers- bzw. Strophengefüges«,¹⁴⁰ verleiht insbesondere dem am Anfang des neuen Verses gewissermaßen nachgeschobenen Wort größeren Nachdruck und kann ebenso zu einer Beschleunigung wie zu einer Unterbrechung des Wortflusses beitragen.

Seit seinen Anfängen im 13. Jahrhundert, vor allem aber seit dem Sonettschaffen Francesco Petrarcas, ist gerade das Sonett untrennbar mit dem Stilmittel des Zeilensprunges verbunden, das prinzipiell aber in jeder Art von versgebundener Lyrik vorkommen kann. Die Sonette »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« und »Son animali al mondo de sì altera« haben bereits gezeigt, dass trotz der recht langen Verse, die in Sonetten zum Einsatz kommen, ein Vers eben häufig gerade nicht einem abgeschlossenen Satz entspricht.¹⁴¹ Die oft umfangreichen Satzgefüge, aus denen sich viele Sonette zusammensetzen, umfassen nicht selten mehrere Verse oder sogar Strophen. Dennoch sind diese Satzgefüge wie im Fall von »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« meistens so in die Sonettform eingepasst, dass die Versgrenzen mit größeren Zäsuren innerhalb des Gefüges zusammenfallen, wie sie durch Nebensätze oder größere syntaktische Ergänzungen hervorgerufen werden. Von Enjambements spricht man in diesen Fällen nur, wenn an der Versgrenze eine Gruppe grammatisch eng aufeinander bezogener Satzteile getrennt wird wie z. B. bei den ersten beiden Versen von »Son animali al mondo de sí altera«, wo am Zeilenwechsel das Adjektiv »altera« vom seinem Bezugswort »vista« quasi abgeschnitten wird.

Solche starken Enjambements und – weitaus häufiger – auch weniger intensive finden sich in Petrarcas Sonetten immer wieder. Charakteristisch für seine Sonette ist jedoch, dass der Zeilensprung jederzeit ein bewusstes Stilmittel bleibt, das am sonettischen Versgefüge zwar ab und an kräftig rüttelt, es aber nie vollkommen zerstört. Erst im 16. Jahrhundert

¹³⁹ Dies kommt in der älteren Dichtung, die Thema dieser Arbeit ist, aber praktisch nicht vor.

¹⁴⁰ Otto Paul und Ingeborg Glier, *Deutsche Metrik*, München 1961, ⁹1979, S. 23.

¹⁴¹ Ausnahmen wie »Pace non trovo, et non ò da far guerra« bestätigen hier die Regel.

kommt es in der italienischen Dichtung bisweilen zu einem geradezu manieristischen Einsatz des Enjambements. Eines der berühmtesten Sonette in dieser Hinsicht ist Giovanni della Casa »O sonno, o della queta, umida, ombrosa«, dessen einzelne Strophen praktisch nur aus Zeilensprüngen bestehen und das aus diesem Grund auch einige Komponisten in der Mitte des 16. Jahrhunderts vor eine ganz besondere Herausforderung gestellt hat.¹⁴²

2.3.5 Gedankenführung und Binnenstruktur

Zu der syntaktischen Struktur eines Sonetts gehört noch eine weitere Form der Binnenstrukturierung, die sich am besten als Gedankenführung oder auch »Gedankenarchitektur«¹⁴³ beschreiben lässt. Man hat in der Vergangenheit immer wieder und mit unterschiedlichem Erfolg versucht, gedankliche Konzeptionen von Sonetten aufzuspüren und als gattungstypisch zu formulieren. Interessanterweise lassen sich die meisten Sonette tatsächlich entweder einem einteiligen, »monistischen« oder einem zweiteiligen, »dualistischen« Modell zuordnen,¹⁴⁴ auch wenn es in der Dichtungspraxis natürlich unzählige Möglichkeiten gibt, wie sich ein Sonett im Detail einem bestimmten Thema nähern, es zerlegen und wieder zusammensetzen, es ausbreiten oder zuspitzen kann.

Charakteristisch für die monistische Struktur ist, dass hier ein gewähltes Thema mit einheitlicher Grundstimmung ohne starke Gegensätze oder eine (unerwartete) gedankliche Wendung behandelt wird. In diese Kategorie fallen z. B. zwei Modelle, die Hugo Friedrich für Petrarcas Sonette beschrieben hat – der »aufsteigende« und der »zyklische« Typus.¹⁴⁵ Ein aufsteigendes Sonett entfaltet sich nach Friedrich aus den Eingangsversen:

[D]as in diesen Gesagte wird im Fortgang deutlicher und eindringlicher, die Schlußverse erheben sich inhaltlich, meist auch durch ein Bild oder eine Sentenz über die vorangegangenen, waren aber von diesen gut vorbereitet, entfernen sich auch nicht zu weit von ihnen, so daß nie ein totaler Überraschungseffekt eintritt.¹⁴⁶

Als Beispiel für den aufsteigenden Typus nennt Friedrich unter anderen Petrarcas Sonett »Cantai, or piango, et non men di dolcezza« (RVF 229):

Cantai, or piango, et non men di dolcezza
del pianger prendo che del canto presi,
ch' a la cagion, non a l'effetto, intesi
son i miei sensi vaghi pur d'altezza.

Ich sang, jetzt wein' ich, und nicht mind're Süße
Strömt mir aus Weinen als aus einst'gem Lied,
Weil auf den Ursprung schaut, nicht auf sein Wirken
Mein nur nach Höhe drängendes Gefühl.

¹⁴² Siehe unten, ab S. 177.

¹⁴³ Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10.

¹⁴⁴ Vgl. dazu ebd.

¹⁴⁵ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 167 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 167.

Indi et mansuetudine et durezza
 et atti feri, et humili et cortesi,
 porto egualmente, né me gravan pesi,
 né l'arme mie punta di sdegni spezza.

Darum, ob Sanftheit waltet oder Härte,
 Ob wild Gebaren oder stille Gunst:
 Beides ertrag' ich, nichts macht mir Beschwer,
 An keinem Hochmut splintern meine Waffen.

Tengan dunque ver' me l'usato stile
 Amor, madonna, il mondo et mia fortuna,
 ch'i' non penso esser mai se non felice.

Nach alter Weise mögen sie mich quälen,
 Amor und Herrin, Schicksal und die Welt:
 Ich will nicht anders denn nur glücklich sein.

Viva o mora o languisca, un più gentile
 stato del mio non è sotto la luna,
 sì dolce è del mio amaro la radice.

Ob lebend, sterbend, siech, – o keinen Stand
 Wüßt' ich auf Erden reicher als den meinen,
 So süß ist meiner Bitternisse Grund.¹⁴⁷

Petrarca eröffnet sein Sonett mit einem Grundgedanken: »Ich sang, jetzt wein' ich, und nicht mind're Süße / Strömt mir aus Weinen als aus einst'gem Lied, / Weil auf den Ursprung schaut, nicht auf sein Wirken / Mein nur nach Höhe drängendes Gefühl« (1. Quartett), der in den folgenden Strophen mehrmals mit zunehmender Emphase variiert und im letzten Vers schließlich noch einmal besonders zugespitzt formuliert wird.

Die Technik der Variation spielt auch in Petrarca's »Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi« (RVF 176) eine große Rolle, das nach Friedrich eine zyklische Anlage aufweist:¹⁴⁸

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
 onde vanno a gran rischio uomini et arme,
 vo sicuro io, ché non pò spaventarme
 altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser' miei non saggi!)
 lei che 'l ciel non poria lontana farne,
 ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme
 donne et donzelle, et sono abeti et faggi.

Parme d'udir la, udendo i rami et l'òre
 et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
 mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore
 d'ombrosa selva mai tanto mi piacque:
 se non che dal mio sol troppo si perde.

Durch unwirtliche, wilde Wälder, in denen auch auf bewaffnete Männer große Gefahren lauern, wandere ich sicher, denn nichts kann mir Furcht einjagen als die Sonne, die mich mit den Strahlen heftiger Liebe versengt.

¹⁴⁷ Übersetzung von Friedrich, *Epochen* (1964), S. 266.

¹⁴⁸ Ebd., S. 167 f.

Und singend wandere ich (o welch törichter Wahn!), sie besinge ich, die unter keinem Himmel mir fern ist; denn ich habe sie in den Augen; und Frauen und Mädchen, dünkt mich, sehe ich sie begleiten, und sind doch Tannen und Buchen.

Mir ist, ich höre sie, wenn ich die Zweige und die Lüfte höre, und das Laub, wie die Vögel wehklagen und die Bäche murmelnd hinfließen durch das grüne Gras.

Selten hat eine Stille, hat die schaurige Einsamkeit eines schattendüsteren Waldes mir je so gefallen – wenn nur von meiner Sonne nicht allzu viel verloren ginge!¹⁴⁹

Im Gegensatz zum aufsteigenden Typus wird das Grundmotiv hier nicht als Steigerung verarbeitet, sondern eher in einer Kreisbewegung, die sich in »Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi« auch inhaltlich im Motiv des Umherwanderns in der Natur niederschlägt und formal unter anderem durch die Wiederaufnahme von Bildern der ersten Strophe in der letzten (»boschi« – »selva«, »Sol«) erreicht wird.

»Bewegte Identität« nennt Hugo Friedrich das gemeinsame Prinzip monistischer Sonette im Gegensatz zur »bewegten Polarität«, die zweiteiligen, dualistischen Sonetten zugrunde liege.¹⁵⁰ Während im einteiligen Sonett die einzelnen Strophen tendenziell eher als wachsende oder zirkulierende Linie verstanden werden, weisen zweiteilige Sonette normalerweise einen starken Kontrast oder zumindest eine »Bewegung« und eine »Gegenbewegung« auf – um abermals zwei Begriffe Hugo Friedrichs zu verwenden –,¹⁵¹ die formal häufig mit den beiden Hauptteilen des Sonetts zusammenfallen. Oktave und Sextett werden in solchen Fällen zu komplementären Abschnitten, die sich durch Begriffspaare wie »Erwartung und Erfüllung, Spannung und Entspannung, [...] Voraussetzung und Folgerung, Behauptung und Beweis«¹⁵² oder auch »Anregung« und »Befriedigung«¹⁵³ beschreiben lassen. Für solche Sonette trifft auch häufig zu, was Walter Mönch in seiner Sonett-Monographie vielleicht etwas zu dogmatisch für das Sonett als solches formuliert hat:

Oktave und Sextett haben also jedes für sich eine bestimmte äußere und innere Form. Jeder Teil ist ein Gedicht für sich. Tatsächlich läßt sich an den besten klassischen Sonetten der Weltliteratur die Beobachtung machen, daß beide Abschnitte in sich ausgewogen und voneinander isoliert verständlich sind; aber beide Partien müssen so angelegt sein, daß durch ihre Synthese eine Potenzierung des künstlerischen Eindrucks erfolgt, und daß aus dem Zusammenschluß von Oktave und Sextett die volle Schönheit der sonettistischen Konzeption und Komposition hervorleuchtet.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Übersetzung von Kemp, *Das europäische Sonett*, Bd. 1, S. 129.

¹⁵⁰ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 168. Bei Friedrich bildet das zweiteilige oder dialektische Sonett einen dritten Typus (nach dem aufsteigenden und dem zyklischen Typus) aus.

¹⁵¹ Ebd., S. 168.

¹⁵² Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10.

¹⁵³ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 4: Geschichte der romantischen Literatur, Stuttgart 1965, S. 192.

¹⁵⁴ Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 34.

In dem Begriff der »Synthese«, den Mönch hier verwendet, klingt bereits das dialektische Prinzip an, das zweiteiligen Sonetten in vielen Fällen zugrunde liegt bzw. sie in gewisser Weise sogar zu dreiteiligen Sonetten macht. Erstes Quartett, zweites Quartett und Sextett bilden im dialektischen Sonett einen Dreischritt aus These, Antithese und Synthese oder – in anderer Formulierung – aus zwei Prämissen und ihrer Konklusion.¹⁵⁵ Ein Musterbeispiel für eine solche dialektische Bewegung mit einer starken Wendung am Übergang von Quartetten zu Terzetten ist Petrarca's Sonett »Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena« (RVF 310):¹⁵⁶

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.

Zephir kehrt wieder und bringt das gute Wetter zurück,
und die Blumen und Gräser, seine süße Familie,
und das Zwitschern der Schwalben und das Klagen der Nachtigall,
und den Frühling weiß und rot.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegria di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Es lachen die Wiesen, und der Himmel lichtet sich;
Jupiter erfreut sich daran, seiner Tochter zuzuschauen;
die Luft und das Wasser und die Erde sind voller Liebe;
alle Tiere vereinigen sich zur Liebe.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

Aber für mich, o weh, kehren die schwersten
Seufzer wieder, die tief aus dem Herzen reißt
jene, die seine Schlüssel mit in den Himmel genommen hat;

et cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Und das Singen der Vögel und das Blühen der Fluren
und die lieblichen Gesten schöner, ehrenvoller Frauen
sind eine Wüste und stachlige, wilde Tiere.

Das erste Quartett dieses Sonetts schildert die Ankunft des Frühlings und seiner Boten, darunter das gute Wetter, die Blumen und Gräser, Schwalbe und Nachtigall. Das zweite Quartett bedient zwar die gleiche positive Grundstimmung, verhält sich aber insofern trotzdem antithetisch zum ersten Quartett, da nun die freudigen Reaktionen der Natur auf die Rückkehr des Frühlings beschrieben werden. Mit den Terzetten bricht dann plötzlich und vollkommen unerwartet ein Stimmungswechsel über das Sonett herein, der umso abrupter wahrgenommen wird, als er in den beiden Anfangsstrophen mit keinem Wort vorbereitet war. Wendepunkt ist der Ausruf »Ma per me, lasso« (»Aber für mich, o weh«) zu Beginn des ersten Terzetts, der mit der adversativen Konjunktion »ma« den Perspektivenwechsel auf das lyrische Ich vollzieht, das sich an den Freuden des Frühlings nicht erfreuen kann, da es so sehr von Trauer und Gram über den Tod seiner Geliebten beherrscht wird. Wir haben es

¹⁵⁵ Sonette als dialektische Form zu beschreiben, hat vor allem seit August Wilhelm Schlegel eine lange Tradition; vgl. dazu Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10, und Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 469–476. Hugo Friedrich bezeichnete das Sonett in seinem Ursprung gar als »lyrischen Syllogismus«; Friedrich, *Epochen* (1964), S. 33. Siehe dazu auch den Schluss der Arbeit ab S. 257.

¹⁵⁶ Auch Hugo Friedrich nennt dieses Sonett als Beispiel für den dritten Typus. Vgl. Friedrich, *Epochen* (1964), S. 168.

also in diesem Sonett mit einer sehr überraschenden Form der Synthese zu tun, die sich hier eher als extreme Gegenposition zu These und Antithese entpuppt.

Ein Sonderfall bei der Binnenstrukturierung ist das Dialog-Sonett. In dialogischen Sonetten, im Italienischen auch *sonetti dialogati* oder *sonetti a dialogo* genannt,¹⁵⁷ führen zwei häufig nicht explizit genannte Gesprächspartner eine Wechselrede, die in der Regel ohne einleitende Floskeln wie »dice«, »risponde« oder dergleichen auskommt. Die innere Struktur solcher Dialog-Sonette richtet sich nach dem individuellen Rhythmus, in dem sich die einzelnen Sprecherpartien innerhalb des Dialogs abwechseln. Prinzipiell ist die Aufteilung der dialogischen Abschnitte auf die Strophen und Verse des Sonetts dabei variabel. In den frühen Dialog-Sonetten, die bereits im 13. Jahrhundert auftreten und im 14. Jahrhundert in Mode kommen, scheint jedoch eine Variante in besonderer Weise bevorzugt worden zu sein, die auch Francesco Petrarca für eines seiner insgesamt fünf dialogischen Sonette im *Canzoniere* übernommen hat:¹⁵⁸

- | | |
|--|--|
| <p>– Occhi, piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostene.
– Così sempre facciamo; et ne conviene
lamentar più l'altrui, che 'l nostro errore.</p> | <p>»Weint, Ihr Augen; begleitet das Herz,
das durch Euer Scheitern den Tod erlebt.«
»So machen wir es immer; und wir müssen
klagen mehr über den Fehler des Anderen als über unseren.«</p> |
| <p>– Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.
– Noi gli apriamo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more.</p> | <p>»Schon hatte Amor als erstes durch Euch Zugang dorthin,
wo er immer noch wie in seinem Heim wohnt.«
»Wir öffneten ihm den Weg für jene Hoffnung,
die im Inneren dessen in Bewegung setzte, was stirbt.«</p> |
| <p>– Non son, come a voi par, le ragion' pari:
ché pur voi foste ne la prima vista
del vostro et del suo mal cotanto avari.</p> | <p>»Die Ursachen sind nicht, wie es Euch scheint, gleicher Art:
denn nur Ihr wart auf den ersten Blick
Eures und seines so großen Übels gewahr.«</p> |
| <p>– Or questo è quel che più ch'altro n'atrìsta,
che' perfetti giudicii son sì rari,
et d'altrui colpa altrui biasmo s'aquista.</p> | <p>»Das ist es, was uns mehr als alles andere betrübt;
dass vollkommene Urteile so selten sind
und für eines Anderen Schuld ein Anderer den Tadel erhält.«</p> |

»Occhi piangete: accompagnate il core« (RVF 84) ist ein Disput zwischen Augen und Herz darüber, wer die größte Schuld am Eindringen Amors in den geschundenen Körper des lyrischen Ichs trage. Im Wechsel von jeweils zwei Versen tauschen die Gesprächspartner hier zunächst ihre Argumente aus, bevor das Herz im ersten Terzett noch einen letzten, vergeblichen Versuch unternimmt, die alleinige Verantwortung den Augen aufzubürden. Diese kommen jedoch im letzten Terzett zu der ernüchternden Erkenntnis, dass vollkommene Urteile selten seien und der eine den Tadel für des Anderen Schuld erhalte. Unentschieden endet

¹⁵⁷ Vgl. Wilhelm T. Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden ²1984, S. 117.

¹⁵⁸ Peter Weinmann sieht in dieser in der Frühzeit des Sonetts besonders häufigen Dialogstruktur einen Hinweis darauf, dass die Sonettoktave im 13. und 14. Jahrhundert noch bis zu Petrarca als ein aus vier *piedi* zusammengesetztes Gebilde betrachtet wurde. Weinmann, *Sonett-Idealität* (1989), S. 141–167.

der Disput, und dieses Unentschieden spiegelt sich auch in der formalen Disposition der Dialoganteile wider, die mit jeweils zweimal zwei Versen in der Oktave und einem der beiden Terzette ganz gerecht zwischen den beiden Parteien aufgeteilt sind.

Eine ähnlich ausgeglichene Dialogstruktur findet sich in Petrarcas Sonett »Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?« (RVF 150), einem inneren Zwiegespräch von lyrischem Ich und seiner Seele, in dem sich die Sprecherwechsel in der Oktave jedoch zum Ende hin etwas beschleunigen (2 + 2 + 2 + 1 + 1 / 3 + 3 Verse). Zwei andere dialogische Sonette Petrarcas zeichnen sich hingegen durch ein deutliches Ungleichgewicht der Sprechanteile aus. In »Liete et pensose, accompagnate et sole« (RVF 222) bekommt die Gruppe von Frauen, die das lyrische Ich hier nach dem Aufenthaltsort seiner Laura befragt, nach ausgeglichenem Beginn (4 + 4 Verse) den Hauptanteil der Terzette (1 + 5 Verse) zugesprochen. In »Cara la vita, et dopo lei mi pare« (RVF 262) lässt Laura höchstpersönlich ihre ältere Gesprächspartnerin (»madre mia«, V. 3) nach einem kurzen Statement von zwei Versen im Folgenden nicht mehr zu Wort kommen, bis das lyrische Ich im letzten Terzett seinerseits noch eine abschließende Stellungnahme abgibt.

Charakteristisch für alle Dialog-Sonette Petrarcas ist, dass die einzelnen Dialogabschnitte zwar nicht unbedingt die Strophen-, aber doch immer die Versgrenzen einhalten. Anders liegt die Situation bei »Quando nascesti amor? Quando la terra«, einem im 16. Jahrhundert weit verbreiteten und mehrfach vertonten dialogischen Sonett von Panfilo Sasso (1455–1527), in dem Amor über seine Herkunft und seinen Lebenswandel befragt wird:¹⁵⁹

»Quando nascesti amor?« »Quando la terra
Si riveste di verde e bel colore.«
»Allhor di che nascesti?« »D'un ardore
Ch'otio e lascivia in se rachiude, e serra.«

»Wann bist du geboren, Amor?« »Als die Erde
sich mit Grün und schöner Farbe überzog.«
»Und woraus bist du geboren?« »Aus einer Glut,
die Müßiggang und Unzüchtigkeit in sich birgt und einschließt.«

»Chi ti constrinse a farne tanta guerra?«
»Calda speranza, e gelido timore.«
»In cui fai la tua stanza?« »In gentil core
Che sotto il mio valor tosto s'atterra.«

»Wer hat dich gezwungen, mit uns solchen Krieg zu führen?«
»Heiße Hoffnung, und eisige Furcht.«
»Wo bereitest du dein Zimmer?« »In freundlichem Herzen,
das unter meiner Kraft sofort zu Boden stürzt.«

»Chi fu la tu nutrice?« »Giovenezza.«
»E le serve che furno a lei d'intorno?«
»Vanità, gelosia, pompa e bellezza.«

»Wer war deine Amme?« »Die Jugend.«
»Und die Diener, die um sie her waren?«
»Eitelkeit, Neid, Prunk und Schönheit.«

»Di che te pasci?« »D'un parlar adorno.«
»Offendeti la morte o la vecchiezza?«
»Non, ch'io rinasco mille volte il giorno.«

»Wovon ernährst du dich?« »Von einer geschmückten Rede.«
»Kränken dich der Tod oder das Alter?«
»Nein, weil ich tausendmal am Tag wiedergeboren werde.«

¹⁵⁹ Panfilo Sasso, *Opera*, Venedig 1500, Sonetto XI, Digitalisat: urn:mnb:de:bvb:12-bsb00061108-7 (Zugriff: 7.6.2018).

Die Fragen an Amor sind durchgehend sehr knapp formuliert und füllen vor allem in den Quartetten jeweils nur einen Teil des Verses, so dass die Antworten Amors hier an drei Stellen über die Versgrenzen hinaus reichen (V. 1/2, 3/4 und 7/8). Es ist offensichtlich, dass die dialogische Struktur des Sonetts auf diese Weise nicht nur auf die Gedankenführung, sondern ganz besonders auch auf die syntaktische Struktur Auswirkungen hat, was sich auch in den Vertonungen dieses Sonetts und von Dialog-Sonetten im Allgemeinen niederschlägt.¹⁶⁰

Eine besondere Form dialogischer Sonette, in denen eine wörtliche Rede in eine narrative Struktur eingeflochten ist, findet sich zum Beispiel in einigen Sonetten der *Rime boschereccie* aus dem ersten Teil von Giambattista Marinos *Rime* (1602).¹⁶¹ Zur metrischen und syntaktischen Konzeption des Sonetts tritt in diesem Fall noch eine weitere Ebene, deren musikalische Darstellung etwa Claudio Monteverdi in seinem sechsten Madrigalbuch zu innovativen Experimenten mit unterschiedlichen vokalen Besetzungen herausgefordert hat.¹⁶²

¹⁶⁰ Siehe unten, ab S. 184.

¹⁶¹ Siehe Steinheuer, Art. »Marino« (2008), Sp. 527.

¹⁶² Siehe unten, ab S. 219.

3

Poesia senza musica?

Das frühe italienische Sonett und sein Verhältnis zur Musik

Die ersten 150 Jahre in der Entwicklung des Sonetts von seiner Entstehung am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II. bis hin zu Francesco Petrarcas *Canzoniere* sind zweifellos eine Erfolgsgeschichte, wie sie kaum eine andere lyrische Gattung vorzuweisen hat. Vieles spricht dafür, dass das Sonett von Beginn an auch eine musikalische Geschichte hatte, auch wenn bis ins 15. Jahrhundert hinein bisher kein einziger eindeutiger schriftlicher Beleg für diese Annahme gefunden werden konnte. Stützen lässt sich die Vermutung jedoch durch eine ganze Reihe von indirekten Hinweisen in Schrift- und Bildquellen vor allem des 13. Jahrhunderts, die als Indizien für einen musikalischen Sonettvortrag gelten können. Am Hofe Kaiser Friedrichs II. war Musik in Form gesungener provenzalischer Trobadorlyrik allgegenwärtig, und sogar der Kaiser selbst verstand sich offenbar auf das Singen, Dichten und Komponieren, wie der zeitgenössische Chronist Fra Salimbene berichtet.¹⁶³ Auch die Erkenntnis, dass das Vorbild für die Sonettform aller Wahrscheinlichkeit nach eine provenzalische Canzonenstrophe gewesen ist, lässt es zumindest nicht undenkbar erscheinen, dass die frühen

¹⁶³ Fra Salimbene schrieb in seiner Chronik über den Kaiser: »legere, scribere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire«. *Cronica fratris salimbene de Adam ordinis Minorum*, ND der Ausgabe 1903, hrsg. von Oswald Holder-Egger, Hannover 1963 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores 32), S. 348 f.

sizilianischen Sonette ebenso wie ihre provenzalischen Vorläufer gesungen worden sein könnten. In diese Richtung weisen noch andere Indizien, vor allem den gesanglichen Vortrag sizilianischer Lyrik insgesamt betreffend, die der Literaturwissenschaftler Joachim Schulze in einer ganzen Reihe von Publikationen detailliert zusammengetragen hat.¹⁶⁴ Bildquellen, zum Beispiel eine Miniatur des sizilianischen Sonettdichters Giacomo da Lentini, der mit einem Rotulus in der Hand, auf dem Neumen zu erkennen sind, ausdrücklich als Sänger dargestellt wird,¹⁶⁵ spielen dabei ebenso eine Rolle wie inhaltliche Überlegungen zu den Sonetten selbst, in denen mehrfach von Gesang die Rede ist.¹⁶⁶

Dass jemand in mühevoller Kleinarbeit solche Indizien sammeln musste, um Hinweise auf gesungene italienische Lyrik zu finden, markiert bereits ein Grundproblem nicht nur der musikwissenschaftlichen, sondern auch der literaturwissenschaftlichen Forschung über die italienische Dichtung des 13. Jahrhunderts. Trotz aller Hinweise auf gesungene Lyrik sind aus dieser Zeit fast keine Quellen mit italienischsprachiger weltlicher¹⁶⁷ Vokalmusik erhalten, so dass man lange nicht einmal mit Sicherheit sagen konnte, ob italienische Lyrik in dieser Zeit überhaupt gesungen worden ist, geschweige denn, wie dies konkret ausgesehen haben könnte. Dieser Mangel an schriftlichen Zeugnissen hat einige Wissenschaftler sogar dazu veranlasst, von einem *divorzio tra musica e poesia* in der italienischen Dichtung des 13. Jahrhunderts zu sprechen, einer künstlichen Trennung von Musik und Poesie, die noch in der Trobadorlyrik untrennbar miteinander verbunden waren.¹⁶⁸ In den letzten Jahren sind jedoch Quellen gefunden worden, die der Theorie eines solchen *divorzio* entgegenstehen:¹⁶⁹ ein im Archivio Arcivescovile in Ravenna aufbewahrtes Blatt, auf dem zusammen mit der Canzone »Quando eu stave« auch einige Neumen notiert sind, die sich auf die Canzone beziehen könnten,¹⁷⁰ außerdem die zwischen 1260 und 1262 datierbare, mit Melodie überlieferte Canzone »Amor merce non sia«¹⁷¹ sowie ein Fragment »Oi bella madonna«, zu dessen Refrain eine Melodie notiert ist.¹⁷²

¹⁶⁴ Siehe oben, Anm. 26.

¹⁶⁵ *Rime antiche*, I-Fn, MS Banco Rari 217, f. 18 r., Digitalisat: http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/b_r_217/main.htm (Zugriff: 16.6.2018). Vgl. Joachim Schulze, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 327), S. 28–31.

¹⁶⁶ Vgl. Schulze, *Amicitia vocalis* (2004), S. 158–166.

¹⁶⁷ Dagegen existieren aus dieser Zeit zwei Handschriften, die insgesamt etwa 110 unterschiedliche italienische Lauden mit Melodien überliefern: I-CTb, MS 91 und I-Fn, MS Banco Rari 18 (zuvor MS Magliabecchi II.I.122). Lauden in Sonettform sind jedoch aus diesem Kontext nicht bekannt.

¹⁶⁸ Zum literaturwissenschaftlichen Diskurs über den *divorzio* vgl. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* (1989), S. 1–30.

¹⁶⁹ Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim 2005 (*Musica mensurabilis* 1), S. 8.

¹⁷⁰ I-RAaa, per. 11518; vgl. Alfredo Stussi, »Versi in volgare tra la fine del XII e l'inizio del XIII«, in: *Cultura neolatina* 59 (1999), S. 1–69.

¹⁷¹ Joachim Schulze, »Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 118 (2002), S. 430–440.

¹⁷² I-PCsa, Cass. 49, framm. 10; vgl. Anna Riva, *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII–XV)*, Piacenza 1997, S. 206.

Ein in Musik gesetztes Sonett ist unter diesen singulären Funden, die allesamt ins 13. Jahrhundert gehören, jedoch genauso wenig zu finden wie in dem deutlich umfangreicheren Quellenkorpus der italienischen Trecento-Musik. Weder der Codex Rossi, in dem vermutlich Musik aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts zusammengestellt wurde,¹⁷³ noch der deutlich später, zwischen 1410 und 1415, aufgezeichnete Codex Squarcialupi mit immerhin 352 Einzelwerken aus dem Trecento¹⁷⁴ enthält die Vertonung eines Sonetts. Das gleiche gilt auch für alle anderen heute bekannten musikalischen Quellen des Trecento, und dieser Befund wiegt im Angesicht von über 600 überlieferten Stücken im gesamten italienischen Trecento-Repertoire deutlich schwerer als der für das 13. Jahrhundert, wo der Mangel an Sonettvertonungen im Hinblick auf die allgemein desolate Quellenlage nicht weiter ins Gewicht fällt.

Wie ist dieser Befund, das vollkommene Fehlen von Sonettkompositionen in der italienischen Trecento-Musik, aber nun zu interpretieren? Galten Sonette in dieser Zeit – und vielleicht auch schon von Beginn an – als Leselyrik, die keines musikalischen Vortrags bedurfte bzw. ihn sogar ausschloss? Oder muss man im Falle des Sonetts vielleicht von einer musikalischen Vortragstechnik ausgehen, die sich von den in den verbreiteten lyrischen Gattungen der Trecento-Musik wie Madrigal, Caccia oder Ballata gepflegten Satztechniken in einer Weise unterschied, dass sie keine schriftliche Fixierung benötigte und aus diesem Grund auch nicht überliefert wurde? Dass Sonette im schriftlich überlieferten Trecento-Repertoire fehlen, lässt zunächst einmal nur den folgenden Schluss zu: Während man im Bereich der einstimmigen Musik in besonderer Weise immer auch von einer nicht aufgezeichneten mündlichen Tradition ausgehen muss,¹⁷⁵ erfordert die komplexe mehrstimmige Verarbeitung eines Textes, mit der wir es in der Trecento-Musik zweifellos zu tun haben, in der Regel eine schriftliche Fixierung, um die Aufführbarkeit bzw. die Wiederholbarkeit der Aufführung zu gewährleisten. Hätte man Sonette nun in ähnlicher Weise wie Madrigale oder – besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts – Ballate komponiert, wären wir daher heute vermutlich auch im Besitz schriftlicher Dokumente, die diese Praxis bezeugen könnten. So müssen wir jedoch davon ausgehen, dass Sonette im 14. Jahrhundert offenbar nicht mehrstimmig vertont wurden.

Dies ist umso kurioser, da zumindest formal der mehrstimmigen Verarbeitung eines Sonetts wohl nichts entgegengestanden hätte. Gerade vom Madrigal unterschied sich das im Vergleich zur Canzone kompakte Sonett metrisch nicht so grundlegend, dass seine besondere

¹⁷³ Der Codex Rossi ist in zwei Teilen überliefert: I-Rvat, MS Rossi 215, und I-OST, Opera pia Greggiati, s.s.

¹⁷⁴ I-Fl, MS Mediceo Palatino 87. Vgl. dazu etwa die Edition *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder. Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt 1955.

¹⁷⁵ Zur mündlichen Überlieferung siehe z. B. Nino Pirrotta, »The Oral and Written Traditions of Music«, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge, M.A. und London 1984, S. 72–79.

Gestalt eine vergleichbare musikalische Umsetzung ausgeschlossen hätte.¹⁷⁶ Geradezu verblüffend ist die Ähnlichkeit der Sonettform mit einer speziellen Variante des Madrigals mit zwei jeweils aus drei Endecasillabi bestehenden Strophen und einem Ritornello, das aus zweimal zwei Elfsilbern zusammengesetzt ist. Prominentestes Beispiel für diese Madrigalform ist vielleicht Francesco Petrarca's »Perch'al viso d'Amor portava insegna« (RVF 54) mit dem Reimschema ABA CBC DE DE, von dem allerdings keine Vertonung aus der fraglichen Zeit vorliegt. Eine auffällige, wenn auch im Reimschema deutlich abweichende formale Ähnlichkeit mit dem Petrarca-Madrigal zeigt das von Antonellus de Caserta komponierte Madrigal »Del glorioso titolo d'esto duce«,¹⁷⁷ ein Huldigungsgedicht, dessen Text sich vermutlich auf die Krönung Gian Galeazzo Viscontis im Jahre 1395 beziehen lässt:

Del glorioso titolo d'esto duce,	A	Über die glorreiche Würde dieses Herrschers
Çaschun fa fest'omai, ch'à in sè vertute,	B	frohlockt jeder, der Tugendhaftigkeit in sich trägt,
Che novo Re si nasce per salute.	B	denn ein neuer König ist geboren
Da quella donna che çà estese l'ale,	C	von jener Frau, die hier die Flügel ausbreitete
E possedette ciò che'l sol riguarda,	D	und das besaß, was die Sonne berührt,
Ch'aver un sposo sta sì lenta e tarda.	D	die so lange wartete, sich zu vermählen.
Ma questo è quel che per virtù celeste	E	Aber dieser ist es, der durch himmlische Macht
Fia novo Augusto cum triumphis e feste.	E	zum neuen Augustus wird mit Triumphen und Festen.
E çà monarcha un sceptro d'or s'il chiama	F	Und hier verlangt der Monarch ein goldenes Zepter,
Perche'l dilati l'italicha fama.	F	um Italiens Ruhm zu verbreiten.

Sieht man einmal vom Reimschema dieser Madrigalform ab, das im Gegensatz zum Sonett durch eine große Zahl unterschiedlicher Reimwörter und häufigen Paarreim geprägt ist, so scheint der Weg zur Sonettform hier nicht mehr allzu weit und durch das Hinzufügen eines weiteren Endecasillabos in jeder Strophe verhältnismäßig leicht zu erreichen zu sein. In Anlehnung an die musikalische Form dieses Madrigals, die einen musikalischen Abschnitt für die Terzette und einen damit kontrastierenden Teil für das doppelte Ritornello vorsieht (I – I – II – II), könnte man sich eine ähnliche musikalische Umsetzung – einen jeweils wiederholten Abschnitt für die beiden Quartette und einen für die Terzette – durchaus auch für ein Sonett vorstellen. Dass dies dennoch nicht in Betracht gezogen wurde, hatte demnach wohl zumindest keine formalen Gründe.

¹⁷⁶ Auch Ulrich Schulz-Buschhaus konstatierte zumindest im Vergleich zum literarischen Madrigal des 16. Jahrhunderts eine gewisse Nähe des Trecento-Madrigals zum Sonett. Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg u. a. 1969 (Ars poetica 7), S. 21.

¹⁷⁷ Überliefert im Codex Mancini/Lucca (I-LUs, MS 184), f. 66v–67v, hrsg. von W. Thomas Marrocco, in: *Italian Secular Music*, Monaco 1977 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 10), S. 60 f. Ein Faksimile findet sich in: *The Lucca Codex. Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition*, hrsg. von John Nádas und Agostino Ziino, Lucca 1990, S. 160–162.

Doch auch inhaltlich unterschied sich das Sonett im 13. und 14. Jahrhundert nicht so grundlegend von den in der Trecento-Musik verarbeiteten lyrischen Gattungen wie Ballata, Madrigal oder sogar Caccia, wie man es annehmen könnte. Am wenigsten anzuzweifeln sind dabei wohl die textlichen und stilistischen Bezüge zwischen Sonett und Ballata. Ein besonders überzeugendes Beispiel dafür ist Francesco Landinis Ballata »Occhi dolenti mie, che pur piangete«,¹⁷⁸ die in ihrer Wortwahl unmittelbar aus Petrarcas *Canzoniere* kompiliert worden sein könnte.

Occhi dolenti mie, che pur piangete, Po che vedete, Che sol per honestà non vi contento?	Meine trauernden Augen, die ihr nur weint, könnt ihr sehen, dass ich euch nur aus Ehrenhaftigkeit nicht zufriedenstelle.
--	--

Non a diviso la mente 'l disio Con voi, che tante lagrime versate, Perchè da voi si cela el viso pio, Il qual privato m'a da libertate.	Mein Geist hat nicht geteilt den Wunsch mit euch, die ihr solche Tränen vergießt, weil sich vor euch verbirgt das fromme Gesicht, das mich meiner Freiheit beraubt hat.
--	--

Gran virtù è raffrenar volontate Per honestate, Che seguir donna è sofferir tormento.	Eine große Tugend ist es, den Willen zu zügeln aus Ehrenhaftigkeit, denn einer Frau zu folgen, heißt Qualen zu erleiden.
---	--

Occhi dolenti mie, che pur piangete, Po che vedete, Che sol per honestà non vi contento?	Meine trauernden Augen, die ihr nur weint, könnt ihr sehen, dass ich euch nur aus Ehrenhaftigkeit nicht zufriedenstelle?
--	--

Bereits der erste Vers, die Anrufung der eigenen traurigen Augen, erinnert stark an das Sonett »Occhi, piangete: accompagnate il core« (RVF 84), in dem das lyrische Ich ebenfalls in einen Dialog mit seinen Augen tritt. Während das direkte Vorbild für »Occhi dolenti mie, che pur piangete« freilich eine andere Ballata, Petrarcas »Lassare il velo o per sole o per ombra« (RVF 11), zu sein scheint, deren Thema gleichermaßen der Schmerz über das verhüllte Antlitz der geliebten Dame ist, zeigt sich an diesem wie auch an dem Vergleich mit einer ganzen Reihe anderer Sonette Petrarcas, in deren Zentrum Tränen (»lagrime«), Qual (»tormento«) und Verlangen (»desio«) stehen, wie nah Ballata und Sonett im 14. Jahrhundert inhaltlich beieinanderliegen.¹⁷⁹

In der Literaturtheorie wird das Madrigal thematisch traditionell stärker vom Sonett unterschieden als die Ballata. Kennzeichnend für das Trecento-Madrigal ist dabei typischerweise die in aller Kürze stattfindende Narration einer kleinen Szene, die häufig in der freien

¹⁷⁸ Eine Transkription findet sich in: *Der Squarcialupi-Codex*, hrsg. von Wolf (1955), S. 229.

¹⁷⁹ Formal unterscheidet sich die Ballata dagegen durch ihre textlichen Wiederholungsstrukturen, die dem Sonett vollkommen fremd sind, viel deutlicher von diesem als z. B. das Madrigal.

Natur angesiedelt ist und von einem pointierten, bisweilen moralisierenden Ritornello abgeschlossen wird.¹⁸⁰ Doch auch dem Sonett sind solche Bilder wie das eines Wanderers, der durch die Natur läuft und dabei seine Angebetete vor Augen hat, durchaus nicht fremd, wie wir zum Beispiel an Petrarcas »Per mezz' i boschi inhospiti et selvaggi« (RVF 176) sehen können.¹⁸¹

Während Petrarcas Sonette trotz aller stofflichen Gemeinsamkeiten mit dem Madrigal zugegebenermaßen stilistisch dennoch einer deutlich höheren Sphäre angehören, stößt man im Sonettschaffen der toskanischen Dichter im späten 13. Jahrhundert jedoch sogar auf Beispiele, die in Themen- und Wortwahl einen wesentlich lapidarerer Gestus entwickeln. Unter den so genannten Monats-Sonetten Folgore da San Gimignano findet sich im Sonett auf den Februar z. B. die Beschreibung einer Jagd, wie sie der Trecento-Gattung der Caccia alle Ehre gemacht hätte:

E di febrai' vi dono bella caccia
Di cervi, cavrioli e di cinghiari,
Corte gonnelle con grossi calzari
E compagnia, che vi diletta e piaccia;

Im Hornung geb ich euch die schöne Jagd
Nach Hirsch und Eberschwein und starken Böcken
In langen Schäften und in kurzen Röcken
Und Kumpanei die weidlich euch behagt;

Can da guinzagli e segugi da traccia,
E le borse fornite di danari,
Ad onta degli scarsi e degli avari,
E chi di questo vi dán briga ed impaccia.

Leithund und Bracke weiß die Zähne blecken,
Der Beutel birst daß ihr euch nichts versagt
Zum Trotze denen Geizigen und Gecken
Und wer da immer euch verdrießt und plagt.

E la sera tornar co' vostri fanti
Carcati de la molta salvaggina,
Avendo gioia ed allegrezza e canti;

Und abends spät mit euren Knechten bringt ihr
Die reiche Strecke schwer beladen ein
Und um den Kreis viel süße Weisen singt ihr

Far trar del vino e fumar la cucina,
E fin al primo sonno star razzianti:
E po' posare 'nfin a la mattina.

Und dampft die Küche voll und zapft den Wein
Und bis zum ersten Schlummer jauchzt und trinkt ihr,
Um dann zu ruhn bis an der Frühe Schein.¹⁸²

Trotz der hier gezeigten formalen wie inhaltlichen Überschneidungen von Sonett und Ballata, Madrigal oder gar Caccia scheint das Sonett in der Art des Vortrags im 14. Jahrhundert eine grundsätzlich andere Behandlung erfahren zu haben als die verbreiteten lyrischen Gattungen der Trecento-Musik. Dies bestätigt sich auch in einem Blick auf die 1332 verfasste und bis zu Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525) bedeutsamste theoretische Schrift über die italienische Dichtung, die *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* des aus Padua stammenden Juristen Antonio da Tempo. Antonio da Tempo trifft in dieser Abhandlung zwar keine klaren Aussagen über das Verhältnis von Sonett und Musik. Indirekte Äußerungen des

¹⁸⁰ Diesem Typus entspricht zum Beispiel auch Petrarcas einziges noch zu seinen Lebzeiten von Jacopo da Bologna vertontes Gedicht »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52). Vgl. dazu auch Schulz-Buschhaus, *Madrigal* (1969), S. 16–18.

¹⁸¹ Siehe den Text oben, S. 45 f.

¹⁸² Übersetzung von Hans Feist; Text und Übersetzung zitiert nach Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 92.

Autors geben aber dennoch Hinweise darauf, dass das Sonett in dieser Zeit offenbar weniger stark mit einem musikalischen Vortrag in Verbindung gebracht wurde als andere lyrische Gattungen.

Für Antonio da Tempo war das Sonett die wichtigste Dichtungsform der italienischen Lyrik.¹⁸³ Fast die gesamte erste Hälfte seiner Schrift ist dem Sonett und seinen insgesamt 15 Unterarten – allesamt Variationen der noch heute verbindlichen typischen Sonettform – gewidmet. Am Beginn des umfangreichen Abschnitts über das Sonett stellt Antonio in üblicher Weise Vermutungen über die Herkunft des Begriffs »sonetus« an, die vor allem dadurch für die Frage nach einem musikalischen Sonettvortrag interessant werden, dass sie die vielleicht nächstliegende etymologische Erklärung (*sonetus*, von prov. *sonet* = Lied, Weise) nicht enthalten. Antonio da Tempo hält es dagegen für möglich, dass das Sonett *sonetus* genannt wird, »quia in rithimando bene sonat auribus audientium« (weil es beim Dichten gut klingt für die Ohren der Zuhörer). Da dies, wie er direkt im Anschluss selbst bemerkt, jedoch für jede Dichtform zutrefte, hat er noch einen weiteren Erklärungsversuch, der ihn gleichzeitig von allen weiteren Ausführungen zu diesem Thema entbindet: »Vel potest dici quod haec nomina ad libitum antiquorum inventa fuerunt, quare de his etimologiis multum non est curandum« (Oder man kann sagen, dass diese Begriffe nach dem Belieben der Alten erfunden wurden, so dass man sich über ihre Herkunft keine großen Gedanken machen muss).¹⁸⁴

Kurze Zeit später spricht Antonio da Tempo explizit über Musik. In Kapitel VII »De forma soneti simplicis et scansione sillabarum cuiuslibet rithimi vulgaris« (Über die Form des einfachen Sonetts und die Skansion der Silben einer jeden volkssprachlichen Gedichtform) erklärt er die metrische Notwendigkeit, den ersten von zwei aufeinandertreffenden Vokalen innerhalb eines Verses zu elidieren, folgendermaßen:

Ubi notandum est quod, sicut in quibuslibet versibus literalibus quibus utimur in nostris carminibus secundum gramaticos, vocalis ante alteram vocalem abicitur de metro in scansione, sic in quolibet soneto et rithimo vulgari abicitur prima vocalis de versu in numero – quod idem est ac si dicerem quod prima vocalis non computatur in numero sillabarum – et maxime in rithimis super quibus debet fieri sonus, quia si sonus in huiusmodi rithimis non contingeret ad rectum numerum sillabarum, nunquam bene sonaret auribus audientium secundum musicos et cantores.¹⁸⁵

Wobei zu bemerken ist, dass so wie in allen literarischen Versen, die wir in unseren Gedichten gebrauchen, nach den Grammatikern in der Skansion ein Vokal vor einem anderen Vokal aus dem Metrum herausfällt, [auch] in jedem Sonett und jeder volkssprachlichen Gedichtform der erste Vokal in der Zählung aus dem Vers herausfällt – was dasselbe ist, als wenn ich sagen würde, dass der erste Vokal in der Zählung der Silben nicht mitgezählt wird – und vor allem in Gedichtformen über denen eine Melodie gemacht werden muss, weil es, wenn eine Melodie in Gedichtformen welcher Art auch immer nicht mit der richtigen Zahl der Silben zusammenträfe, gemäß den Musikern und Sängern für die Ohren der Zuhörer niemals gut klänge.

¹⁸³ Damit unterschied er sich in besonderer Weise von Dante, der die Canzone als höchste Dichtungsform ansah. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hrsg. von Frings und Kramer (2007), S. 126 f.

¹⁸⁴ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 7.

¹⁸⁵ Ebd., S. 8.

Antonio da Tempo stellt hier eine korrekte Silbenzahl in den Versen eines Gedichtes explizit in Verbindung mit den Bedürfnissen von Musikern und Sängern, die diese Gedichte musikalisch vortragen möchten und zu denen er sich offenbar selbst nicht rechnet. Die Technik der Elision sei dabei von besonderer Bedeutung für solche Gedichte, »super quibus debet fieri sonus« (über denen eine Melodie gemacht werden muss). Diese Bemerkung lässt den Schluss zu, dass es in der italienischen Dichtung des frühen 14. Jahrhunderts offenbar Gedichtformen gab, die untrennbar mit einem musikalischen Vortrag in Verbindung standen – dies suggeriert vor allem das Wort »debet« –, dass es aber gleichzeitig einen Bereich innerhalb der volkssprachlichen Dichtkunst gegeben haben muss, der auch unabhängig von der Musik gepflegt werden konnte und vermutlich auch wurde. Welchem Bereich das Sonett zuzuordnen ist, wird nicht ausdrücklich erwähnt; die Tatsache, dass Antonio da Tempo niemals konkret Bezug auf den gesanglichen Vortrag eines Sonetts nimmt, scheint jedoch eher auf den letzteren zu verweisen.

Diese Annahme wird bestätigt durch seine Ausführungen zu den Gattungen Ballata, Rondello und Madrigal, die er explizit mit Aspekten aus der Musikpraxis beschreibt. »E tales ballatae cantantur atque coreizantur« (Und solche Ballate werden gesungen und getanzt), schreibt Antonio da Tempo im Kapitel XXXV »De Ballatis«, um anschließend nicht nur die metrische Gestalt der Ballatenform, sondern parallel auch die Art und Weise zu erläutern, wie die vier Abschnitte, in die eine Ballata unterteilt ist, – *repilogatio* (auch *represa* oder *repetitio*), *prima* und *secunda mutatio* sowie *volta* – üblicherweise in Musik gesetzt werden sollten.¹⁸⁶ Ähnlich, wenn auch nicht ganz so ausführlich verfährt er im Kapitel XLVII »De rotundellis et eorum forma«, wo er systematisch den *cantus* (Gesang) den *rithimi* (Dichtungsformen) oder *verba* (Worten) gegenüberstellt und sogar ausdrücklich darauf hinweist, dass das Hören eines gesungenen Rotundellus am besten zum Verständnis seiner Machart beitrage.¹⁸⁷ Im Kapitel über das Madrigal (LI »De mandrialibus et eorum formis«) spricht er sogar über die Möglichkeit, Madrigale zwei- oder mehrstimmig zu singen:

Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures.¹⁸⁸

Und zu diesem, damit es [das Madrigal] einen schönen Klang hat, ist es nützlich, wenn es von mindestens zwei Personen in verschiedenen zusammenklingenden Stimmen gesungen wird. Es kann sowohl von mehreren gesungen werden, wie wir es täglich sehen, als auch von einem; aber es klingt nicht so gut für die Ohren der Zuhörer, wenn es von einem wie wenn es von mehreren gesungen wird.

Alle im musikalischen Trecento-Repertoire überlieferten lyrischen Gattungen, die Antonio da Tempo in seiner Schrift behandelt, – dies können wir festhalten –, werden von ihm auch

¹⁸⁶ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 49.

¹⁸⁷ »Et hoc etiam optime ex cantu colligitur, idest quando quis audit cantare rotundellos secundum consuetudinem hucusque in talibus observatam.« Ebd., S. 66.

¹⁸⁸ Ebd., S. 70 f.

ausdrücklich als musikalisch-poetische Gattungen beschrieben. Hätte er das Sonett ebenfalls dieser Kategorie zugerechnet, so würden wir in den ansonsten so ausführlichen Sonettkapiteln vermutlich eine ähnliche musikalische Beschreibung der Sonettform finden. So schließt er zwar den gesanglichen Vortrag eines Sonetts nicht explizit aus, legt ihn aber ganz gewiss auch nicht nahe.

Bestätigt wird dieser Befund durch den fragmentarisch überlieferten anonymen und vermutlich nach 1330 entstandenen Traktat *Capitulum de vocibus applicatis verbis*,¹⁸⁹ eine kurze Abhandlung über alle sechs im Trecento-Repertoire überlieferten poetisch-musikalischen Gattungen der italienischen (bzw. im Fall der Motette lateinischen) Lyrik, vom Autor *compilaciones verborum ad sonos* genannt.¹⁹⁰ Behandelt werden *balladae, rotundelli, motetti, caciae, mandragalia* und *soni sive sonetti*, mit denen jedoch nicht Sonette, sondern spezielle Formen der Ballata gemeint sind.¹⁹¹ Der Autor des Textes gibt für die meisten der Gattungen zunächst eine häufig sehr knappe metrische Beschreibung, legt seinen Schwerpunkt dann aber auf die musikalische Umsetzung der Dichtungen. Dass das Sonett im Zusammenhang mit den übrigen poetisch-musikalischen Gattungen nicht einmal erwähnt wird, ist ein weiterer schwerwiegender Hinweis darauf, dass es in dieser Zeit zumindest nicht in selbstverständlicher Weise mit Musik in Verbindung zu bringen ist.

Das Sonett ist nicht die einzige lyrische Gattung, die in den Trecento-Handschriften und auch in dem anonymen *Capitulum* fehlt. Sie teilt ihr Schicksal unter anderem mit der Canzone, die ebenfalls keine Rolle im Trecento-Repertoire spielt. Dass die Canzone zumindest bis in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts aber durchaus zumindest einstimmig gesungen wurde bzw. gesungen werden konnte, wissen wir nicht nur von den unlängst aufgefundenen neumierten Canzonen »Quando eu stave« und »Amor merce non sia«,¹⁹² sondern auch aus schriftlichen Äußerungen Dante Alighieris. Immer wieder zitiert wird eine Stelle aus seiner vermutlich erst kurz vor seinem Tod 1321 vollendeten *Commedia*, wo Dante im Purgatorio auf seinen Freund Casella trifft, der bei dieser Gelegenheit Dantes eigene Canzone »Amor che ne la mente mi ragiona« in einer so lieblichen Weise vorträgt, dass seine Zuhörer hingerissen den Tönen (»le sue note«) lauschen.¹⁹³ Bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts hatte sich Dante in seiner zwischen 1303 und 1305 entstandenen Schrift über die Volkssprache *De vulgari eloquentia* auch theoretisch mit dem Vortrag von Canzonen auseinandergesetzt. Im achten Kapitel des zweiten, unvollendet gebliebenen Buchs beleuchtet Dante zwei unterschiedliche Bedeutungsebenen des Begriffes *cantio*. Die eine, der so genannte *actus*, betreffe den aktiven Part des Verfertigers einer Canzone, der zweite, die

¹⁸⁹ Titelgebung nach Santorre Debenedetti, »Un tratello del sec. XIV sopra la poesia musicale«, in: *Studi medievali* 2 (1906/1907), S. 59–82.

¹⁹⁰ Thorsten Burkhard und Oliver Huck, »*Voces applicatae verbis*. Ein musikologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar«, in: *Acta musicologica* 74 (2002), S. 1–34.

¹⁹¹ Burkhard und Huck, »*Voces applicatae verbis*« (2002), S. 11.

¹⁹² Siehe oben, S. 52.

¹⁹³ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio II, v. a. 112–120.

passio, meine die Wirkungsebene und damit das Vortragen einer Canzone.¹⁹⁴ In der Erläuterung der *passio* einer Canzone schreibt Dante: »*alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio*«¹⁹⁵ (zum anderen im Hinblick darauf, dass die gefertigte [Canzone] entweder vom Autor oder von jemand anderem, sei es mit oder ohne Gesang, vorgetragen wird, und so gesehen ist sie ein Erleiden)¹⁹⁶ und offenbart damit zwei Möglichkeiten, Canzonen vorzutragen: gesungen (»*sive cum soni modulatione*«) oder ohne Musik (»*sive non*«).

Dantes Ausführungen zu diesem Thema scheinen sich insbesondere auf die Gattung der italienischen Canzone im Speziellen zu beziehen. Kurze Zeit später wird jedoch deutlich, dass Dante das Wort *cantio* sowohl als speziellen Gattungsbegriff als auch als Oberbegriff für alle weiteren Dichtungsformen, die im Hinblick auf einen lyrischen Vortrag gefertigt wurden, verwendet:

Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.

Und daher scheint eine *cantio* nichts anderes zu sein als die vollendete Aktion von jemandem, der auf eine *modulatio* hin zusammengefügte Worte sagt: Deswegen wollen wir sowohl die Canzonen, die wir nun behandeln, als auch Ballate und Sonette und alle derartigen Worte, die volkssprachlich und lateinisch zusammengefügt sind, *cantiones* nennen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nur naheliegend, die Ausführungen Dantes zu den Bedeutungsebenen des Wortes *cantio* und damit auch zu den verschiedenen Möglichkeiten des Vortrags auch auf alle anderen unter dem Oberbegriff *cantio* zusammengefassten lyrischen Gattungen auszudehnen, zu denen er explizit auch das Sonett zählt. Doch selbst wenn Dante die Idee, ein Sonett zu singen, nicht gänzlich fremd gewesen sein sollte, sieht es so aus, als wäre diese Idee im Laufe des 14. Jahrhunderts, wenn überhaupt, immer weniger in die Praxis umgesetzt worden.

Dies lässt sich beispielhaft an der Figur Francesco Petrarca zeigen, dessen Verhältnis zur Musik recht gut dokumentiert und als grundsätzlich positiv einzustufen ist. Petrarca spielte möglicherweise selbst Laute, pflegte intensiven Kontakt mit Musikern wie dem Dichterkomponisten Philippe de Vitry sowie dem flämischen Musiker Ludwig van Kempen¹⁹⁷ und beschäftigte sich auch in einigen seiner Schriften mit der Wirkung von

¹⁹⁴ Vgl. dazu Rudolf Bockholdt, »Après une lecture du Dante: *De vulgari eloquentia*. Die Canzone als gesungene, als vorgetragene und als vertonte Dichtung«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 35–48, v. a. S. 36–41.

¹⁹⁵ Zitiert nach Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hrsg. von Frings und Kramer (2007), S. 158.

¹⁹⁶ Die Übersetzung ist angelehnt an Bockholdt, »Après une lecture du Dante« (1993), S. 36 und 38.

¹⁹⁷ Joachim Steinheuer, Art. »Petrarca, Francesco«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 398. Philippe de Vitry ist der Adressat von zwei Briefen aus Petrarca von Beginn an auf eine Veröffentlichung hin angelegter Briefsammlung, den *Epistolae familiares* IX, 13 (1350) und XI, 14 (1351), und tritt überdies unter dem Namen

Musik.¹⁹⁸ Dennoch ist nur ein einziger italienischer Text Petrarcas, das Madrigal »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52), zu seinen Lebzeiten vertont worden, und in dem umfangreichen Quellenbestand, der Petrarcas Leben und Umfeld beschreibt, findet sich kein einziger Hinweis darauf, dass seine Sonette gesungen worden sein könnten. Dass Petrarca über den Vortrag von Sonetten aber durchaus eine Vorstellung im Kopf gehabt zu haben scheint, geht aus einem seiner Briefe hervor, der zusammen mit einer knappen Einleitung, die in den Kontext des Briefes einführt, handschriftlich im Codex Barberini (15. Jahrhundert) überliefert ist.¹⁹⁹ Die einleitende Glosse berichtet anekdotenhaft, dass ein gewisser Ganus de Colle Petrarca offenbar auf mündlichem Wege eines seiner Sonette zukommen lassen hatte. Überbringer des Gedichtes war ein Spielmann (*luser*) mit Namen Malicia, dessen Vortragsweise deutlich zu wünschen übrig ließ und Petrarca im anschließend folgenden Brief, in dem er Malicia seine Antwort an Ganus de Colle zu übermitteln bittet, zu einer harschen Kritik herausforderte:

Glosse:

Quidam eloquens Ganus de Colle misit vulgarum sonettum Fr. Petrarcae per linguam cuiusdam luseris nomine Malicia commode vulgaria recitantis [...], et ipse dominus Franciscus alloquens portatorem sonetti qui proclamacionem habebat quodammodo asperam et acutam, sic respondet.²⁰⁰

Ein gewisser sprachgewandter Ganus de Colle schickte ein volkssprachliches Sonett an Fr. Petrarca durch die Zunge eines gewissen Spielmanns namens Malicia, der volkssprachliche Gedichte angemessen rezitierte [...], und derselbe Herr Franciscus antwortet, indem er sich an den Überbringer der Sonette wendet, der eine in gewisser Art raue und scharfe Vortragsweise hatte, so.

Brief:

Super his secundum tuam illam prerapidam eloquentiam disputabis ut tibi videbitur viva voce, sed non aspera ut solitus es: suaviter, oro te, sine clamore cerebrifrago et sine accentibus horrificis; denique non barbarice, queso, sed italice.²⁰¹

Über diese Dinge sollst du in deiner überaus schnellen Redeweise diskutieren, wie es dir scheint, mit lebendiger Stimme, aber nicht rau, wie du es gewohnt bist: sanft, bitte ich dich, ohne himzerschmetterndes Geschrei und ohne schreckliche Betonungen; und auch nicht barbarisch, bitte, sondern italienisch.

Obwohl Spielmänner in dieser Zeit üblicherweise singen konnten und dies wohl auch nicht allzu selten taten, wie Joachim Schulze sicher zurecht bemerkt,²⁰² weist in dieser Anekdote dennoch nichts darauf hin, dass das zu überbringende Sonett hier musikalisch vorgetragen

»Gallus« auch als Dialogpartner in dessen vierten Ekloge *Dedalus* seines *Bucolicum carmen* auf. Dem in Diensten der Familie Colonna stehenden Ludwig van Kempen (1304–1361) widmete Petrarca seine *Epistolae familiares*.

¹⁹⁸ *Familiares* III, 22; *De remediis utriusque fortune* I, Dialogus XXIII *De cantu et dulcedine a musica*.

¹⁹⁹ I-Rvt, Barb. lat. 56, f. 21, Digitalisat: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.56 (Zugriff: 12.5.2018).

²⁰⁰ Zitiert nach Ugo Dotti, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353–1354*, Milano 1972 (Biblioteca milanese 2), S. 142.

²⁰¹ Zitiert nach ebd., S. 141 f.

²⁰² Schulze, *Amicitia vocalis* (2004), S. 166.

wurde. Die Wahl des Wortes »recitare« und die Art der Kritik des Dichters an der Aussprache des Vortragenden deuten im Gegenteil eher auf eine im Bereich des Sprechens anzusiedelnde Vortragsweise hin. Erst eine Quelle aus dem 17. Jahrhundert, die offenbar auf dem verlorenen Notizbuch eines Hofmanns in Neapel aus dem Jahr 1360 beruht, deutet an, dass der dort ebenfalls tätige »Malitia« seine Sonette auch singend vorgetragen haben könnte.²⁰³ In der Quelle wird berichtet, dass er für seine Sprachgewandtheit, seine Erzählkunst und seine vielfältigen Qualitäten als Unterhalter des Hofes mit einer Insel beschenkt wurde. Unter anderem heißt es dort: »et sepius per sonectum regulato ligamine in sonorum cantum mobili suavitate productum conatus est prudenter imprudens recreationibus nostris causas adjicere«²⁰⁴ (und öfter versuchte der Ahnungslose, durch ein Sonett in regelhafter Verbindung, das er in klangschönem Gesang mit beweglicher Süße vortrug, klug, Ursachen für unsere Erholung hinzuzufügen).

Elena Abramov-van Rijk folgert aus diesen und anderen Dokumenten, dass man für das 14. und 15. Jahrhundert von einer Deklamationspraxis italienischer volkssprachlicher Dichtung ausgehen kann, die als »parlar cantando« irgendwo in der Mitte zwischen Sprechen und Singen angesiedelt war.²⁰⁵ Berücksichtigen bei der Auswertung all dieser Quellen muss man jedoch grundsätzlich terminologische Unschärfen. So werden die Verben »dicere« und »cantare« schon seit der Antike immer wieder als Synonyme verwendet, und selbst mit dem Terminus »sonettus« ist, wie der Traktat *Capitulum de vocibus applicatis verbis* zeigt, keineswegs immer das Sonett gemeint.

Auf der Grundlage der überlieferten Quellen musikalischer, dichtungstheoretischer sowie aufführungspraktischer Art ergibt sich somit folgendes Bild für die musikalische Rezeption des Sonetts in den ersten 200 Jahren seiner Geschichte: Während in der frühen Zeit des Sonetts am sizilianischen Kaiserhof vor allem aufgrund seiner Nähe zur provenzalischen Canzonestrophe eine musikalische Vortragspraxis nicht unwahrscheinlich ist, gibt es spätestens seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts keine stichfesten Hinweise mehr darauf, dass Sonette in Musik gesetzt oder gesänglich vorgetragen wurden. Die Gründe dafür liegen offenbar weder in der formalen noch in der inhaltlichen Gestalt der Sonette, wie der Vergleich mit Ballata und Madrigal gezeigt hat. Vielmehr scheint das Sonett, das noch bei Dante stilistisch unter der Ballata stand, im Laufe des Trecento zusammen mit den beiden anderen von Francesco Petrarca besonders gepflegten lyrischen Gattungen,

²⁰³ Zu den genauen Umständen der Überlieferung siehe Pasquale Stoppelli, »Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del »Pecorone««, in: *Filologia e Critica* 2 (1977), S. 18 f. Dass es sich bei dem dort erwähnten »Malitia« und Petrarcas Kontakt wahrscheinlich um dieselbe Person handelt, konnte auch Elena Abramov-van Rijk plausibel machen: Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), S. 15–20.

²⁰⁴ Zitiert nach: Stoppelli, »Malizia Barattone« (1977), S. 19.

²⁰⁵ Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), v. a. S. 21 f. Die Kombination der Begriffe »parlare« und »cantare« findet sich erstmals im Traktat *De li contrasti* (1384) von Gidino da Sommacampagna in der Definition des *contrasto*: »Dove nota che contrasto èe quando duy compagni cantando parlanno l'uno contra l'altro de una medesima materia« (Man merke, dass ein *contrasto* zustande kommt, wenn zwei Gefährten singend [oder dichtend?, Anm. des Verf.] miteinander über das gleiche Thema sprechen). Gidino d. Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona*, hrsg. von Giovanni B. C. Giuliani, Bologna 1968 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX 105), S. 224 f. Siehe dazu Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), S. 22–27.

Canzone und Sestine, eine neue lyrische Stilebene ausgebildet zu haben, die eine Verbindung mit einem musikalischen Vortrag nicht mehr nahelegte. In gewissermaßen stillschweigender Übereinkunft verzichteten italienische Musiker offenbar bis weit ins 15. Jahrhundert hinein darauf, Sonette ebenso wie Canzonen oder Sestinen zu vertonen oder sängerisch in einer Weise vorzutragen, die über ein »parlar cantando« hinausging.

4

Die ersten aufgezeichneten Sonettvertonungen im 15. Jahrhundert

Die ersten drei aufgezeichneten Sonettvertonungen stammen aus dem 15. Jahrhundert, einem Jahrhundert, in dem das Fehlen einer substantiellen schriftlich überlieferten italienischen Vokalmusiktradition in der Vergangenheit immer wieder Fragen aufgeworfen hat.²⁰⁶ Die wenigen überlieferten Stücke sind für diese Arbeit gerade deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich eben nicht auf kompositorische Vorbilder berufen konnten, sondern ganz individuelle Lösungen für diese besondere Textgattung finden mussten:

Guillaume Dufay, »Apostolo glorioso, da dio electo«, Motette (1424/1426), I-Bc, Q 15, f. 270v–271

Franchino Gaffurio, »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, I-PAp, MS Parmense 1158 (ca. 1472–1474), f. 44v–45

Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, F-Pn, Fonds Français MS 15123 (Chansonnier Pixérécourt, ca. 1480–1484), f. 94v–96

²⁰⁶ Siehe dazu etwa Haar, »Puzzle of the Quattrocento« (1986).

Während Guillaume Dufays Sonettkomposition gänzlich isoliert in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht, spiegeln die beiden anderen Vertonungen aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts, darunter eine Petrarca-Vertonung, bereits einen neuen Blick auf das Sonett als mögliche Vorlage für musikalische Bearbeitungen wider und lassen sich damit als Vorboten für das kommende Jahrhundert der Sonettvertonungen wahrnehmen.²⁰⁷

4.1 Das Sonett und die Motette: Guillaume Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo«

Guillaume Dufay scheint nach der heutigen Quellenlage der erste gewesen zu sein, der die stilistisch am höchsten stehenden Gattungen der italienischen Dichtung, Sonett und Canzone, mehrstimmig verarbeitet hat. »Der Fremde muß den Einheimischen zeigen, welche Schätze es in ihrer Literatur zu heben gibt«, formulierte es Peter Gülke in seiner Arbeit über den frankoflämischen Komponisten und hatte dabei vor allem Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« (RVF 366) im Sinn, deren erste Strophe von Dufay vertont wurde.²⁰⁸ Bei Dufays »Vergine bella, che, di sol vestita« handelt es sich tatsächlich erst um die zweite überlieferte Komposition eines Petrarca-Textes überhaupt nach Jacopo da Bolognas Madrigal »Non al suo amante più Diana piacque« (RVF 52); doch hatte sie in dieser Hinsicht offenbar keinerlei Vorbildcharakter, da Petrarca nach Dufay erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wieder als Textdichter für mehrstimmige Kompositionen aufgegriffen wurde.

Während die außerordentliche literarische Qualität der Mariencanzone unbestritten ist, hat das von Dufay komponierte Sonett zugegebenermaßen erhebliche handwerkliche Mängel aufzuweisen und wird in der Dufay-Literatur teilweise nicht einmal als solches wahrgenommen.²⁰⁹ Dies liegt vor allem an der für einen italienischen Text in dieser Zeit eher ungewöhnlichen musikalischen Gattung der Motette, in der Dufay den Sonetttext geradezu versteckte. Die Motette »Apostolo glorioso, da dio electo« gehört zu den frühen Werken Dufays und entstand vermutlich anlässlich der Wiedereinweihung der einige Jahre zuvor zerstörten St. Andreaskirche im griechischen Patras durch den zuständigen Erzbischof Pandolfo Malatesta im Jahr 1426.²¹⁰ Der aus Cambrai stammende Dufay befand sich seit etwa

²⁰⁷ Diese Perspektive vermittelte bereits Alfred Einstein, indem er eine Transkription des »Pace non truovo e non ho da far guerra« an den Beginn des Notenbandes seiner nach wie vor einschlägigen Monographie *The Italian Madrigal* setzte: Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1 f.

²⁰⁸ Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart und Kassel 2003, S. 105.

²⁰⁹ Zu den metrischen Irregularitäten etwa Leofranc Holford-Strevens, »Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 140. Julie E. Cumming ging bei der Textvorlage für die Motette »Apostolo glorioso, da dio electo« von zwei verschiedenen italienischen Texten aus: Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999, S. 83 f.

²¹⁰ Alejandro Enrique Planchart schlug kürzlich vor, die Entstehung der Motette bereits zwei Jahre zuvor anzusetzen, als Pandolfo durch Papst Martin V. zum Erzbischof von Patras ernannt wurde. Alejandro E. Planchart, »Four Motets of Guillaume Du Fay in Context«, in: *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney, Hillsdale, NY 2012 (Festschrift Series 26), S. 13–17.

1419 im Dienst der italienischen Familie Malatesta und damit in einem künstlerisch außerordentlich inspirierenden Umfeld, das ihn zweifellos auch mit der hohen italienischen Lyrik in Kontakt brachte. Insbesondere derjenige Zweig der Familie, der in Pesaro residierte, scheint eine große Affinität zur Literatur und Musik besessen zu haben.²¹¹ Das Oberhaupt der Familie, Pandolfo Malatestas Vater Malatesta IV., verfasste selbst Gedichte, die ihm sogar den Beinamen Malatesta dei Sonetti eintrugen.²¹² Auch der rege Austausch Dufays mit den Musikern der dortigen Kapelle, darunter Arnold und Hugo de Lantins, scheint sein Interesse an der Vertonung italienischer Poesie beflügelt zu haben.²¹³ Reinhard Strohm weist auf verschiedene Ballatenkompositionen von Dufay und Hugo de Lantins aus den frühen 1420er-Jahren hin und vermutet, dass auch Dufays Vertonung der ersten Strophe von Petrarcas Mariencanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« in diesen Kontext gehört.²¹⁴

Es ist nicht bekannt, wer das der Motette zugrundeliegende Sonett geschrieben hat. Alejandro Enrique Planchart hält es für möglich, dass Malatesta dei Sonetti selbst die Zeilen anlässlich der Weihe seines Sohnes zum Erzbischof verfasste, auch wenn dies, wie er selbst einräumt, von der Herausgeberin der Sonette Malatestas Domizia Trolli²¹⁵ in Anbetracht der bestenfalls mittelmäßigen Qualität als unwahrscheinlich betrachtet werde.²¹⁶ Ungeachtet dieser Tatsache lohnt es sich, genauer zu untersuchen, auf welcher unkonventionellen Weise die Sonettform von Dufay in der Motette verarbeitet wurde.²¹⁷

Über dem Tenor »Andreas Christi famulus« zu Ehren des in Patras gekreuzigten Heiligen singen in dieser prachtvollen fünfstimmigen Motette je zwei Stimmen, Triplum und Contratenor I sowie Motetus und Contratenor II, gleichzeitig verschiedene Abschnitte des Sonetts, das sich beschreibend und bittend an den Heiligen Andreas richtet. Das obere Stimmenpaar deklamiert dabei die Sonettoktav, das untere das Sextett.²¹⁸

²¹¹ Ob Dufay im Dienst der Malatesta da Pesaro oder der Malatesta da Rimini stand, konnte bis heute nicht eindeutig geklärt werden. Siehe Laurenz Lütteken, Art. »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel und Stuttgart 2001, Sp. 1511.

²¹² Planchart, »Four Motets« (2012), S. 16.

²¹³ Der fruchtbare Kontakt mit den beiden Komponisten wird auch deutlich in Dufays Trinklied »Hé, compagnons, resvelons nous«, in dem einige Musiker des Malatesta-Hofes namentlich genannt werden: Alejandro E. Planchart, »Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy«, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 124 f.

²¹⁴ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 157 f.

²¹⁵ Andrea Malatesta, *Rime*, hrsg. von Domizia Trolli, Parma 1981 (Testi e studi 1).

²¹⁶ Alejandro E. Planchart, »Four Motets of Guillaume Du Fay in Context«, in: *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney, Hillsdale, NY 2012 (Festschrift series 26), S. 16.

²¹⁷ Ausgabe: Guillaume Dufay, *Opera omnia*, Bd. 1: Motetti, hrsg. von Heinrich Besseler, Rom 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae 1), S. 33–38.

²¹⁸ Eines ähnlichen Verfahrens bediente sich bereits Francesco Landini in seinem motettenähnlichen dreistimmigen Madrigal »Musica son che mi dolgo piangendo / Ciascun vuoi narrar musical note / Gia furon le dolcece mie pregiate«, in: *The Works of Francesco Landini*, hrsg. von Leo Sgrade, Monaco 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 4), S. 213. Superius, Contratenor und Tenor tragen hier zeitgleich jeweils eines der drei Terzette vor, aus denen das Madrigal zusammengesetzt ist. Siehe dazu Dorothea Baumann, Art. »Trecento und Trecento-handschriften«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 776.

Triplum/Contratenor I:

Apostolo glorioso, da dio electo
 A evangelegiare al populo greco
 La sua incarnacion, ché v'era ceco,
 Et cusí festi senza alcun suspecto,

Ruhreicher Apostel, von Gott erwählt,
 dem griechischen Volk zu predigen
 seine Fleischwerdung, für die es blind war,
 und du tatest dies ohne einen Verdacht,

E eligisti Patraso per tuo lecto,
 Et per sepulcro questo sancto speco:
 Prego te, preghi me retrove teco,
 Per li tuoi merci, nel devin conspecto.

und du hast Patras als deine Ruhestätte gewählt
 und als Grab diese heilige Grotte:
 Ich flehe dich an, flehe, dass ich mich bei dir wiederfinde
 durch deine Barmherzigkeit im göttlichen Angesicht.

Motetus/Contratenor II:

Cum tua doctrina convertisti a Cristo
 Tuto el paese, et cum la passione et morte
 Che qui portasti in croce in su lo olivo.

Mit deiner Lehre hast du zu Christus bekehrt
 das ganze Land und mit dem Leiden und Tod,
 den du erlitten hast am Kreuz über dem Olivenbaum.

Mo' è prolasso in errore et facto tristo,
 Sí che rempetraglie gracia sí forte
 Che recognoscano Dio vero et vivo.²¹⁹

Nun ist es in die Irre gefallen und traurig geworden,
 darum erbitte Gnade, so stark,
 dass sie den wahren und lebendigen Gott wiedererkennen.

Die beiden Sonettabschnitte verteilt Dufay folgendermaßen auf die beiden textierten Teile der Motette: Nach einem textlosen Introitusabschnitt, in dem Triplum und Motetus sowie die beiden Contratenores zunächst kanonisch geführt werden, beginnt ab Mensur 14 der erste panisorhythmisch organisierte Teil der Motette. In einem ersten Taleadurchlauf aller Stimmen (30 Messuren, M. 14–43) tragen Triplum und Contratenor I teilweise leicht versetzt die ersten drei Verse der Sonettoktav vor. Zeitgleich deklamieren Motetus und Contratenor II, ebenfalls etwas gegeneinander verschoben, die ersten beiden Verse des Sextetts. Der zweite Taleadurchlauf (30 Messuren, M. 44–73) bringt drei weitere Verse des ersten Sonettabschnitts in Triplum und Contratenor I und die mittleren beiden Verse des Sextetts in Motetus und Contratenor II. Der zweite textierte Abschnitt der Motette ist wesentlich kürzer und sieht überdies eine Änderung des Metrums vor, die eine beschleunigende, steigernde Wirkung hat. Textlich fällt dieser Einschnitt, von Dufay äußerst passend gewählt und auch im Sonett selbst formal wirkungsvoll angelegt, mit dem Beginn der eigentlichen Bitte an den Heiligen in der Sonettoktav (»Prego te, *preghi* me retrove teco«) wie auch im Sextett (»Si che *rempetraglie* gracia si forte«) zusammen. Da die noch verbleibende Textmenge in Sonettoktav und -sextett mit jeweils zwei Versen nun identisch ist, stimmt in diesem Teil der Motette auch das Tempo der Textdeklamation in allen Oberstimmen überein. In einem ersten Durchlauf der neuen Talea (zehn Messuren, M. 74–83) wird der vorletzte und im Schlussdurchlauf der jeweils letzte Vers in gleicher Besetzung wie im ersten Motettenabschnitt vorgetragen (zehn Messuren + Finalis, M. 84–95).

²¹⁹ Wiedergabe des Textes nach Holford-Strevens, »Du Fay the Poet?« (1997), S. 139.

Bei der Aufteilung des Textes in musikalische Abschnitte fällt zunächst auf, dass sich die Anzahl der Mensuren proportional zur Anzahl der vertonten Verse der Sonettoktav verhält: 30 + 30 + 10 + 10 Mensuren entsprechen 3 + 3 + 1 + 1 Versen. Innerhalb der Abschnitte bekommen die Verse allerdings unterschiedlich lange Passagen zugeteilt, die sich überdies in den einzelnen Stimmen teilweise stark überlappen. Die generelle Idee, den Sonetttext auf diese Weise zu unterteilen, erscheint jedoch überaus kurios, zumal es für eine Gliederung der Sonettoktav in 3 + 3 + 2 und des Sextetts in 2 + 2 + 2 Verse poetologisch keinerlei Vorbilder gibt. Die noch im frühen 15. Jahrhundert verbreitete Dichtungslehre Antonio da Tempos aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erklärt den Aufbau der Sonettoktav mit acht *pedes*, die sich zu vier jeweils aus zwei Versen bestehenden *copulae* zusammenfügen, während das Sextett schon bei da Tempo in zwei *voltae* zu je drei Versen zerfällt.²²⁰ Gerade das Sextett in »Apostolo glorioso, da dio electo« legt eine solche Zweiteilung auch nahe, sowohl hinsichtlich des Reimschemas (CDE CDE) als auch hinsichtlich der syntaktischen Anlage. Indem Dufay hier eine Dreiteilung vornimmt, reißt er das aus drei Versen bestehende Satzgefüge des ersten Terzetts auseinander. Die aus jeweils drei Versen bestehenden Satzgefüge der Sonettoktav kommen Dufay, der sich für die individuelle Gestalt seiner Textvorlage vielleicht mehr interessierte als für italienische Poetiken, jedoch entgegen. Triplum und Contratenor I können auf diese Weise ihre Satzaussagen am Schluss der einzelnen Abschnitte zum Ende bringen.

Auffällig insgesamt ist, dass, wie es in mehrtextigen Motetten häufig zu beobachten ist,²²¹ auch in Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo« die Textmenge, die Triplum und Contratenor I zu bewältigen haben, mit insgesamt acht Versen höher ist als die von Motetus und Contratenor II mit sechs Versen. Die asymmetrische Form des Sonetts kommt damit der üblichen Textverteilung innerhalb einer Motette sogar entgegen, und fast scheint es so, als sei es gerade die spezielle Form des Sonetts gewesen, die Dufay als Grundlage und Ausgangspunkt für die musikalisch-formale Konstruktion der Motette diente. Auf diese Weise ließe sich auch die in der Motette dieser Zeit absolut singuläre Entscheidung für einen volkssprachlichen Text erklären.²²² Da es zu dieser Zeit offenbar keine Tradition gab, Sonette vollständig in lateinischer Sprache zu dichten,²²³ akzeptierte man in diesem Fall vielleicht als

²²⁰ Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), Kap. VI: De divisione soneti simplicis, S. 7 f. Siehe dazu auch oben, ab S. 38.

²²¹ Die unterschiedliche Textmenge der beiden Oberstimmen ist ein Phänomen, das z. B. in Guillaume de Machauts Motettenschaffen häufig zu beobachten ist; siehe dazu etwa Georg Reichert, »Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), S. 198. Bei Dufay findet es sich außerdem noch in den frühen Motetten »O sancte Sebastiane«/»O martir Sebastiane«/»O quam mira« und »O gemma lux et speculum«/»Sacer pastor Barensum« sowie in den beiden späteren Motetten »Salve flos Tuscae gentis«/»Vos nunc Etrusce jubar« und »Moribus et genere«/»Virgo, virga virens«. Gleichzeitig finden sich bei ihm aber auch Motetten, die die gleiche Textmenge für Triplum und Motetus vorsehen.

²²² Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo« ist die einzige Motette auf einen italienischen Text in dem von Thomas Schmidt-Beste untersuchten Motetten-Repertoire des 15. Jahrhunderts. Siehe Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, v. a. den Index S. 525–539.

²²³ Antonio da Tempo erwähnt als eine spezielle Unterart des Sonetts den so genannten *sonetus semiliteratus*, in dem sich volkssprachliche mit lateinischen Versen in vielfältiger Weise abwechseln konnten; Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), Kap. XXV, S. 34 f.

Zugeständnis an die Sonettform die italienische Volkssprache in der traditionell lateinischsprachigen Motette. Ob die sonderbare sprachliche Gestalt des von lateinischen Wortformen (z. B. »cum tua doctrina convertisti«, V. 9) durchzogenen italienischen Texts des Sonetts dieser Tradition geschuldet ist oder auf einen sich in der lateinischen eher als in der italienischen Sprache heimisch fühlenden Dichter, wie es vielleicht auf Dufay selbst zuträfe, zurückzuführen ist, ist heute wohl kaum mehr zu entscheiden.²²⁴ Hätte sich die italienische Sprache in der Motettenkomposition in der Folgezeit stärker durchgesetzt oder wäre man dazu übergegangen, vermehrt auch lateinische Sonette zu schreiben, hätten Komponisten hier ein geschickt konstruiertes Modell für eigene Kompositionen über Sonetttexte finden können. So aber blieb »Apostolo glorioso, da dio electo« für Sonettvertonungen im Bereich der Motette eine Ausnahmeerscheinung.

4.2 Das Sonett als Strophenform

So kompatibel, wie sich das Sonett mit der Motette bei Dufay auch erweisen konnte, war die dafür unternommene Gliederung der Sonettform in 3 + 3 + 2 Verse für die Sonettoktav und 2 + 2 + 2 Verse für das Sextett doch eine Kuriosität, für die es in der Dichtungstheorie bis heute keine Parallele gibt. Irgendwann am Ende des 14. und im Laufe des 15. Jahrhunderts begann sich jedoch die bei Antonio da Tempo beschriebene Gliederung des Sonetts zu verändern. Die Sonettoktav setzte sich nicht mehr aus vier zweiversigen *piedi*, sondern aus zwei Quartetten zusammen. Diese neue Wahrnehmung der Sonettoktav schlug sich zunächst in der Graphie des Sonetts nieder, der Art und Weise, wie man Sonette in Handschriften aufzeichnete. Im 14. Jahrhundert scheint es noch keine Handschriften zu geben, in der das zweite Quartett als eigener Gliederungsabschnitt explizit gekennzeichnet ist.²²⁵ Im 15. Jahrhundert setzte sich diese Gliederung jedoch immer weiter durch, interessanterweise auch in den Handschriften von Antonio da Tempos *Summa artis*, die ja eigentlich eine andere Gliederung propagierte.²²⁶ In der Dichtungstheorie wurde die neue Gliederung erst 1529 von Giovanni G. Trissino aufgegriffen, der die Quartette des Sonetts in Abgrenzung zu den *piedi* nun als *base* bezeichnete.²²⁷

Dass sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die Wahrnehmung der Sonettoktav geändert hatte, lässt sich auch an den beiden Sonettvertonungen des späteren 15. Jahrhunderts ablesen, die den strophischen Aspekt der Sonettform auf zwei unterschiedliche Weisen auf die Musik übertragen. Beide Vertonungen stehen in dieser Hinsicht in einer kompositorischen

²²⁴ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Holford-Strevens, »Du Fay the Poet?« (1997).

²²⁵ Auch in I-Fl, Plut. 90 sup. 136, einer Handschrift mit Dantes *Vita nuova* vom Ende des 14. Jahrhunderts scheint es entgegen dem graphischen Schema Peter Weinmanns keine Majuskelauszeichnung zu Beginn des zweiten Quartetts zu geben. Vgl. Weinmann, *Sonett-Idealität* (1989), S. 48 mit S. 87.

²²⁶ Als Beispiel findet sich bei Weinmann I-VEcap, CCCCXLIII, ebd., S. 60 und 120, in der der Beginn von Quartetten und Terzetten jeweils etwas nach links gerückt erscheint. Auch in I-Rvat, Vat. lat. 3213, f. 107 r, ist ein Sonett Pieraccio Tedaldis aufgezeichnet, bei dem alle vier Strophen durch Majuskeln vor dem Textblock gekennzeichnet sind; vgl. ebd., S. 60 f. und 124.

²²⁷ Trissino, *Poetica* (1529), f. 37. Siehe dazu auch Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 202 f., und oben S. 39.

Tradition, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht und in der die äußere Gestalt des vertonten lyrischen Textes die musikalische Form maßgeblich bestimmte. Die Verbindung zwischen Gedicht und Musik konnte etwa dadurch hergestellt werden, dass man für metrisch gleich gestaltete Textabschnitte auch die gleiche Musik verwendete. Solche Wiederholungsstrukturen finden sich in der italienischen Trecento-Musik zum Beispiel für die Strophen eines Madrigals oder die *piedi* einer Ballata, aber auch in den noch im 15. Jahrhundert verbreiteten *Formes fixes* der französischen Chanson, in denen musikalische Wiederholungsabschnitte für reimgleiche Verse schon seit dem 13. Jahrhundert integraler Bestandteil waren. Als man im 15. Jahrhundert anfang, auch das Sonett als potenzielle *Poesia per musica* zu begreifen und dementsprechend nicht nur zu singen, sondern sogar mehrstimmig zu bearbeiten, war es nur folgerichtig, dabei mit ähnlichen musikalischen Wiederholungsstrukturen Prinzipien aufzugreifen, die für die traditionellen Gattungen der *Poesia per musica* entwickelt wurden. Sicher nicht zufällig stehen die ersten beiden weltlichen Sonettvertonungen in den Handschriften, in denen sie aufgezeichnet wurden, in direkter Nachbarschaft zu französischen Chansons.²²⁸

4.2.1 Franchino Gaffurios »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«

Die erste bekannte Vertonung eines Sonetts im weltlichen Kontext ist ein dreistimmiger Chansonsatz des Musiktheoretikers Franchino Gaffurio,²²⁹ der in der autographen, vermutlich zwischen 1472 und 1474 entstandenen Handschrift I-PAp, MS Parmense 1158 überliefert ist.²³⁰ Textgrundlage ist ein anonymes Sonett, das ähnlich wie »Apostolo glorioso, da dio electo« sprachlich in vielerlei Hinsicht unbeholfen wirkt. Dies zeigt sich an einigen seltsamen Wortformen (z. B. »seran« statt »saran«, V. 3, oder »porten« statt »portan«, V. 14) ebenso wie an unreinen Reimen (z. B. »colle« – »sole« oder »spirti« – »merti«) und unterschiedlichen Verslängen (etwa Vers 2 mit 13 und Vers 9 mit 12 Silben).

Lascera ogni nimpha el parnaso colle
 E giove di fulminare e di pal[l]a dea,
 Seran le muse et anche cytharea
 Priva di marte e lume el chiaro sole,

²²⁸ In I-PAp, MS Parmense 1158 etwa steht die Sonettvertonung direkt vor der Chanson »Que poroit plus fer« des Komponisten Robert Morton, im Chansonnier Pixérécourt bilden insgesamt 143 französische Chansons die Basis der Sammlung.

²²⁹ Ein Hinweis darauf findet sich bei Ludwig Finscher und Silke Leopold, Kap. VI: »Volkssprachliche Gattungen und Instrumentalmusik«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,2), S. 441.

²³⁰ Bilder der Handschrift sind über das *Digital Image Archive of Medieval Music* (<https://www.diamm.ac.uk/>) einzusehen.

Lascera ditte lignite case e bolle
 E l'alme dive l'alta sacra ydea,
 Orpheo lira e la pietade enea,
 Svegliera thete le sue onde mol[[]]e,

Lascera le stelle in cielo suo splendore,
 Venere bella sue chiome bionde,
 Salvera minos gli aspri erranti spirti,

Pria da te che sciolgha el vero amore.
 Tanto sue opre son de vertu iocunde
 Che porten d'honestade i verdi merti.

Von seinem inneren und äußeren Aufbau her zielt das Sonett klar auf das letzte Terzett hin, indem die ersten drei Strophen mit anaphorischem Beginn (»Lascera«) eine ganze Reihe größtenteils aus der antiken Mythologie entnommener, paradoxer und unwahrscheinlicher Voraussetzungen formulieren, die eintreten müssten, bevor das tugendhafte Gegenüber die wahre Liebe erwähle. Der durch die anaphorische Gestaltung des Sonetts noch hervorgehobene strophische Aufbau spiegelt sich auch in der musikalischen Umsetzung wider: Schriftlich aufgezeichnet ist nur die Musik der ersten Strophe. Das zweite Quartett und die beiden Terzette sind graphisch klar voneinander getrennt unter dem Cantus notiert und sollten wohl auf die gleiche Musik wie das erste Quartett vorgetragen werden. Im Detail wirft diese Implikation jedoch eine Reihe von Fragen auf, die vor allem die Unterlegung des Textes und damit die konkrete Ausführung des Stückes betreffen.²³¹ Schon die Textunterlegung des ersten Quartetts unter die drei ausführenden Stimmen Cantus, Contratenor und Tenor bleibt mysteriös. Während unter dem Cantus noch alle vier Verse notiert sind, bricht der Text im Tenor nach dem ersten Vers, im Contratenor sogar schon nach den ersten drei Wörtern ab. Der fehlende Text musste also vom jeweiligen Sänger entweder aus dem Cantus eigenständig auf den Tenor bzw. Contratenor übertragen werden, oder die Stimmen sollten instrumental ausgeführt werden.

Im Cantus scheint der Text einigermaßen bewusst unterlegt zu sein, da deutliche Lücken zwischen einzelnen Wörtern, nicht jedoch zwischen Silben zu beobachten sind. Nimmt man nach den allgemein gültigen Regeln der Textunterlegung der Zeit an,²³² dass zumindest der Beginn der Deklamation durch die Position des Wortes unter dem Notentext klar festgelegt ist, kommt eine weitere Schwierigkeit hinzu. In der Transkription des Notentextes fällt auf, dass die vier Verse kompositorisch voneinander abgesetzt sind. Jeder Vers wird durch eine Kadenzwendung beschlossen, auf die eine am ehesten als Zwischenspiel zu verstehende Passage folgt, die sich deutlich von ihrer musikalischen Umgebung abhebt. Imitatorisch gegeneinander versetzt tragen die drei Stimmen hier jeweils eine kurze Passage

²³¹ Die Schwierigkeiten bei der konkreten Textunterlegung sind für diese Zeit nicht unüblich. Siehe dazu Thomas Schmidt-Beste, Art. »Textunterlegung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 478–493.

²³² Siehe ebd., S. 479.

aus gebrochenen Dreiklängen vor, deren einzelne Töne repetiert werden und zusammen mit ihrer speziellen Rhythmisierung (Ketten aus Minimen bzw. punktierte Figuren) für eine Gesangslinie eher unüblich wirken (M. 10–12, 22–24, 37–39). Ausgerechnet diese Stellen, die man sich am ehesten instrumental, von einem Streich- oder Blasinstrument gespielt vorstellen würde, sind in der Handschrift jedoch textiert. Inhaltlich passt die Textunterlegung insbesondere im zweiten Vers dagegen hervorragend, wenn parallel zu der ›schmetternden‹ repetierten Dreiklangsfigur von Jupiters Blitzen (»e giove di fulminare«) die Rede ist – ein geradezu madrigalisches Mittel der musikalischen Textausdeutung.

Ist schon die Textunterlegung des ersten und damit auch des zweiten Quartetts mit großen Fragezeichen verbunden, scheint eine Adaption der Terzette noch schwieriger, zumal die Handschrift keinen Vorschlag für die konkrete Umsetzung bereithält. Da die einzelnen Verse so deutlich voneinander abgesetzt sind, bestehen eigentlich nur zwei Möglichkeiten. Entweder wiederholt man den Text eines der drei Terzettverse, oder man lässt einen musikalischen Abschnitt herausfallen. Tatsächlich wird es im 16. Jahrhundert geradezu zum Topos, den letzten Vers eines Madrigals auf die gleiche oder andere Musik zu wiederholen; im 15. Jahrhundert scheinen derartige Textwiederholungen jedoch noch nicht verbreitet gewesen zu sein.²³³ Wahrscheinlicher ist es daher wohl, dass einer der beiden mittleren musikalischen Abschnitte übersprungen werden sollte. Infrage kommt hier aufgrund der tonalen Anlage eigentlich nur der zweite Versabschnitt. Der Übergang von M. 10 nach M. 22 wird durch die Pausen in allen Stimmen am Ende des ersten Versabschnitts und zu Beginn des dritten Abschnitts (M. 22) leichter ermöglicht als von M. 22 in die ausgehaltenen Töne von Mensur 37. Auch die tonale Fortschreitung von einem G-Quintklang (M. 10) in einen gebrochenen »d-Moll-Dreiklang« (M. 22) statt wie bei den Quartetten zu Beginn des zweiten Verses in einen »C-Dur-Dreiklang« erscheint plausibler, als wenn sich das *e* im Contratenor (M. 37) in einen liegenden F-Quintklang (M. 22) einfügen müsste.

Zweifellos wird man, wenn auch mit größeren Eingriffen in die Vorlage und genügend zeitlichem Vorlauf, eine einigermaßen stimmige Lösung für den Vortrag des gesamten Sonetts auf Gaffurios Musik finden.²³⁴ Fraglich bleibt jedoch, warum Gaffurio keine Notwendigkeit sah, die konkrete Umsetzung gerade der Terzette auf die für das erste Quartett komponierte Musik in seiner Handschrift darzulegen. Konnte er, obwohl die Quellenlage eindeutig das Gegenteil zu suggerieren scheint, davon ausgehen, dass jeder Sänger sogleich wusste, was zu tun sei, weil man das bei Sonetten immer so machte? Gab es also vielleicht doch eine Tradition der Sonettvertonung oder zumindest des musikalischen Sonettvortrags im 15. Jahrhundert, auf die sich Gaffurio beziehen konnte?

²³³ Schmidt-Beste, Art. »Textunterlegung« (1998), Sp. 490.

²³⁴ Siehe die Transkription auf S. 78.

Cantus

La - sce - ra o - gni nim - - - pha el par - - - na - - - so col -

Contratenor

La - sce - ra og - ni ni - - - pha el par - na - - -

Tenor

La - sce - ra og - ni nim - - - pha el par - na - - -

9

- - - le e - gio - ve di ful - mi - na - - - re e

8

so col - le

8

- so col - le

17

di pa - - - - - la de - - - a

26

se - ran - - - le mu - - - se et an - - - che

34

cy - tha - re - - - a pri - va di mar - te e lu -

42

- - - me el chia - - - ro so - - - le

Notenbeispiel 1: Franchino Gaffurio, »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, eigene Transkription

4.2.2 »Pace non truovo e non ho da far guerra«

Die zweite Sonettvertonung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts scheint zunächst gegen diese Annahme zu stehen, da sie mit dem Problem der asymmetrischen Strophenform anders umgeht als Gaffurio. Diese älteste Vertonung eines Petrarca-Sonettes ist vermutlich zwischen 1480 und 1484²³⁵ im so genannten Chansonnier Pixérécourt in Florenz²³⁶ aufgezeichnet worden.²³⁷ Ein anonymen Komponist, den Alfred Einstein im Umfeld von Lorenzo il Magnifico vermutete,²³⁸ vertonte hier mit »Pace non truovo e non ho da far guerra« (RVF 134) erstmals ein Sonett des Trecento-Dichters, dessen italienische Dichtungen am Ende des 15. Jahrhunderts erheblich an Popularität gewannen – eine Popularität, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch ins schier Unermessliche steigern sollte.

Im Gegensatz zu »Lascera ogni nimpha el parnaso colle« ist das ebenfalls dreistimmige »Pace non truovo e non ho da far guerra« formal in zwei größere Abschnitte gegliedert, die durch einen Tempuswechsel (perfekt – imperfekt) voneinander abgegrenzt sind und textlich mit dem Wechsel von der Sonettoktav zu den beiden Terzetten zusammenfallen. Der erste Teil, der die Musik für die ersten vier Zeilen des Sonetts enthält, wird dabei einmal für die nächsten vier Zeilen wiederholt, und auch der zweite Teil wird – jeweils mit dem Text eines der beiden Terzette – insgesamt zweimal vorgetragen. Alle Verse sind kompositorisch durch Kadenz deutlich voneinander abgesetzt. Nach einer Kadenz auf einem D-Quintklang am Ende des ersten bzw. fünften Verses finden die drei Stimmen sich am Ende des zweiten bzw. sechsten Verses zum größten Binneneinschnitt des Satzes zusammen, der durch eine vollständige Kadenz mit Diskant-, Tenor- und Bassklausel in einen A-Oktavklang und eine anschließende Generalpause erzeugt wird. Auch die folgenden Kadenzen des im ersten Ton stehenden Satzes enden auf A, nun jedoch jeweils mit Terz und weniger starken Klauseln. Den Abschluss des ersten Teils bildet gar eine phrygische Kadenz. Der zweite Abschnitt ist tonal weniger stabil und führt über C-, E- und F-Klänge zurück nach D.

²³⁵ Für eine Diskussion der Datierung des Pixérécourt Chansonniers vgl. Allan W. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27*, Brooklyn, N.Y. 1975 (Musicological Studies 27), Bd. 1: Commentary, S. 254 f.

²³⁶ Howard M. Brown, »The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century«, in: *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society. Ljubljana 1967*, hrsg. von Dragotin Cvetko, Kassel 1970, S. 90.

²³⁷ F-Pn, Fonds Français MS 15123, f. 95 f. Ebenfalls handschriftlich überliefert ist eine Vertonung des Sonetts »Pensieri in fuocho altieri in duro costanti« in dem Anfang des 16. Jahrhunderts zusammengestellten Manuskript I-Fc, MS Basevi 2441, f. 39v-40r (Digitalisat: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000016&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>). Bei der anonymen Vertonung von »Amor m'ha fatto simil al sambucho«, die einmal Teil der in der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe) aufbewahrten Handschrift MS α , F. 9,9 gewesen zu sein scheint, könnte es sich ebenfalls um eine Sonettvertonung gehandelt haben. Da nur noch das Incipit bekannt ist, ist dies jedoch heute nicht mehr zu entscheiden; siehe dazu William F. Prizer, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology 33), S. 67, Anm. 28.

²³⁸ Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 1, S. 125. Eine Übertragung des Notentextes findet sich ebd., Bd. 3, S. 1 f.

The image displays four pages of a medieval manuscript, showing the beginning of a sonnet setting. The notation is on five-line staves with square neumes. The lyrics are in a Gothic script. The pages are decorated with floral and scrollwork borders.

Page 1 (top left): Lyrics include "Pace non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo".

Page 2 (top right): Lyrics include "Pace non truovo e non", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo".

Page 3 (bottom left): Lyrics include "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo".

Page 4 (bottom right): Lyrics include "Veggio senza", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo", "et non truovo e non ho da far guerra", "Sal ma non truovo".

Abb. 1: Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, F-Pn, Fonds Français MS 15123 (Chansonnier Pixérécourt), f. 94v–96

Die formale Anlage zeigt zum einen, dass das Sonett hier wie bei Gaffurio als vierstrophiges Gebilde aus zwei Quartetten und zwei Terzetten wahrgenommen wurde. Es zeigt aber zum anderen auch das Bewusstsein des anonymen Komponisten dafür, dass die Strophen eines Sonetts metrisch unterschiedlich gebaut sind und daher auch musikalisch unterschiedlich behandelt werden mussten. Die Entscheidungshoheit darüber, wie genau diese Unterscheidung musikalisch vorgenommen werden sollte, überließ er nicht den Ausführenden, sondern legte selbst eine Lösung vor, indem er – ähnlich wie in der Motette üblich – einen kontrastierenden zweiten Teil für die Terzette ersann.

Auf der makroformalen Ebene funktioniert dieses Prinzip tadellos, auf der mikroformalen Ebene steht man jedoch vor ähnlichen Problemen wie bei »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, wenn man sich an eine konkrete Textunterlegung heranwagt. Der als Unterstimme fungierende, nicht durchgehend textierte Contratenor scheint eher instrumental ausgeführt worden zu sein, während beim ebenfalls nur mit einem Textincipit versehenen Tenor, der häufig imitatorisch auf die Oberstimme reagiert, sowohl eine vokale als auch eine instrumentale Vortragsweise denkbar erscheint. Die Oberstimme in »Pace non truovo e non ho da far guerra« ist in der Handschrift zwar vollständig textiert, aber nicht so eindeutig, dass die Textverteilung nicht mehrere Interpretationen zulassen würde. Tatsächlich bieten alle vier bisher vorliegenden Transkriptionen unterschiedliche Lösungen an.²³⁹ Auch wenn die musikalischen Verseinheiten hier deutlich kürzer gestaltet sind und weniger Melismen vorsehen als bei »Lascera ogni nimpha el parnaso colle«, ist die Vertonung in der konkreten musikalischen Gestaltung der einzelnen Sonettverse gleichzeitig sehr komplex gestaltet. Die einzelnen musikalischen Zeilen richten sich stark nach der individuellen Vergestalt, die in Petrarca's »Pace non trovo, et non ò da far guerra« besonders eigenwillig ist.²⁴⁰

Charakteristisch für dieses Sonett sind die häufigen Antithesen, die die einzelnen Verse bestimmen. In fast jedem Vers finden sich mindestens zwei gegensätzliche Aussagen wie: »Frieden finde ich nicht« und »ich habe keinen Krieg zu führen« (V. 1), was musikalisch dazu führt, dass sich auch mitten im Vers häufig Binnenkadenzen finden, die teilweise sogar durch ein Fermatensymbol gekennzeichnet sind (z. B. M. 2 und 17 im ersten und dritten Vers). Der zweite Vers, der in der Handschrift abweichend von Petrarca's Original »e temo e spero e ardo e sto in ghiaccio« heißt, hat sogar eine doppelte Antithese: »ich fürchte« und »ich hoffe« bzw. »ich brenne« und »ich stehe in Eis / bin aus Eis«. Der anonyme Komponist reagiert auf die kurzen Satzglieder, in die der Vers durch die Antithesen zerfällt, indem er auch musikalisch den Vers an den entsprechenden Stellen im Cantus und dem kanonisch geführten Tenor durch Pausen unterbricht. Dabei trennt er freilich auch die Synalöphen im

²³⁹ Transkriptionen in: Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1 f.; Edward J. Pease, *An Edition of the Pixérécourt Manuscript. Paris Bibliothèque Nationale Fonds Fr. 15123*, Diss., Indiana University 1960, Bd. 2: Transcriptions, Part I, S. 272–275; Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9), S. 98–100; Clemens Goldberg, *Edition des Pixérécourt Chansonniers*, http://www.goldbergstiftung.de/forum/index_de.php?a=topic&t=81 (Zugriff: 27.1.2017).

²⁴⁰ Vgl. dazu den Text und die Übersetzung des Sonetts oben, S. 40.

Endecasillabo, etwa zwischen »temo« und »e[t]« sowie »spero« und »e[t]«, was die Zahl der tatsächlich gesungenen Silben in diesem Vers von elf auf 14 erhöht.

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Tenor, and Contratenor. The Cantus part is in treble clef with a 3/4 time signature. The Tenor part is in treble clef with a 3/4 time signature. The Contratenor part is in bass clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: e te - mo e spe - ro e ar - do e sto in ghiac - - - - - cio.

Notenbeispiel 2: Anonym, »Pace non truovo e non ho da far guerra«, T. 6–14²⁴¹

Seltsam wirkt dieser von Zäsuren durchzogene musikalische Satz, wenn man bedenkt, dass bei der Wiederholung auch der sechste Vers, »ne per suo mi riten, ne scioglie il laccio«, der nicht in vier, sondern in zwei Teile gegliedert ist, auf diese Musik gesungen werden muss. Inwieweit der Ausführende oder die Ausführenden selbst hier gefordert waren, die Musik an die unterschiedlichen Formen der Vergestaltung anzupassen, ist heute schwer zu entscheiden und scheint in diesem Fall auch noch dadurch verkompliziert, dass die Tenorstimme so eng an den Cantus angelehnt ist, dass bei mehreren Vortragenden recht detaillierte Absprachen im Vorfeld einer Aufführung nötig gewesen sein dürften.

Eindrucksvoll an dieser singulären Vertonung sind auch die vorsichtigen textlichen Bezugnahmen, die einmal mehr zeigen, dass musikalische Textausdeutung zum einen keine Erfindung der Madrigalkomponisten des 16. Jahrhunderts gewesen ist und zum anderen auch in strophischen Kompositionen zum Einsatz kommen konnte. Das lange diatonisch aufsteigende und eine ganze Oktave durchmessende Melisma auf dem Wort »grido« (»ich schreie«, V. 9) fällt passenderweise mit dem eine Strophe später gewählten Reimwort »rido« (»ich lache«, V. 12) zusammen. Kaum zufällig verweigert wohl auch der Bass am Ende von V. 10 seinen Kadenzton *f*, wenn das lyrische Ich – vergeblich? – um Hilfe bittet (»cheggio aita«). Keines dieser textausdeutenden Mittel ist jedoch so stark, dass es einen anderen Text nicht gleichermaßen plausibel präsentieren konnte.

Genau diese Tatsache machte sich vielleicht der florentinische Laudendichter Francesco d'Albizo zunutze, als er auf der Suche nach vertonter weltlicher Lyrik auch die Vertonung von »Pace non truovo e non ho da far guerra« als Vorlage für seine eigene geistliche Poesie auswählte. Blake Wilson stieß auf diesen Zusammenhang, als er sich mit der so genannten »cantasi come Tradition« in Florenz zwischen 1375 und 1550 beschäftigte – eine Arbeit, die in einer außerordentlich materialreichen Monographie sowie einer Datenbank aufgegangen ist.²⁴² D'Albizo (geb. nach 1431 in Florenz) ist ab ca. 1475 als Laudendichter in Erscheinung getreten und schloss sich damit gleichzeitig einer langen florentinischen Tradition an, in der

²⁴¹ Das Notenbeispiel basiert auf der Transkription Einsteins, nur die Schlüsselung wurde geändert. Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. 3, S. 1.

²⁴² Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9). Zu I-Fl, Ashburnham 424 und »Pace non trovo« siehe besonders S. 95–101.

geistliche Texte metrisch so gedichtet wurden, dass sie sich auf mehrstimmige weltliche Vorlagen singen ließen. In der von ihm selbst zusammengestellten Handschrift I-Fl, Ashburnham 424 findet sich eine Lauda mit dem Incipit »Pace non truovo e vivo sempre in guerra«, die Petrarca's Sonett bewusst rezipiert und daraus ein Mariengedicht formt, das nicht nur mehrere Reimwörter (»terra«, »serra«) und zentrale Vokabeln (»vivo«, »stringe«) aufnimmt, sondern im zweiten Vers auch explizit auf Petrarca's Mariencanzone anspielt (»vergine bella«). Charakteristisch für die florentinische Tradition der Laudendichtung war, dass weder in den Handschriften noch in den ab Mitte der 1480er-Jahre entstandenen Drucken die Musik zusammen mit den Texten präsentiert wurde. Stattdessen finden sich nur der Hinweis »cantasi come« sowie das Incipit eines weltlichen Textes, auf dessen Vertonung auch die Lauda gesungen werden sollte. Im Falle von d'Albizos »Pace non truovo e vivo sempre in guerra« steht dort: »cantasi come Pace non trovo e non ho da far guerra« – sowohl in der Handschrift als auch in der gedruckten Laudensammlung *Lauda facte e composte da più persone spirituali*, Florenz: Francesco Bonaccorsi/Jacopo de' Morsi, 1485/1486. Nur aus den Quellen, die d'Albizos Text überliefern, lässt sich freilich nicht sagen, welche Vertonung von »Pace non trovo, et non ò da far guerra« gemeint ist. Da die oben besprochene anonyme dreistimmige Version jedoch fast zur selben Zeit in Florenz im Chansonnier Pixérécourt aufgezeichnet worden zu sein scheint, in dem im übrigen noch eine weitere mögliche Vorlage für eine Lauda d'Albizos (»Chiamo mercè o caro signor«) überliefert ist, dürfte eine Verbindung zwischen beiden Werken einigermaßen plausibel sein – plausibler in jedem Fall, als die Lauda mit einer deutlich späteren Vertonung des römischen Komponisten Eustachius de Macionibus Romanus in Verbindung zu bringen, die im elften Buch der Frottole von Ottaviano Petrucci 1514 veröffentlicht wurde.²⁴³ Sicher scheint nur, dass die Vertonung, die als Vorlage für d'Albizos Lauda gedient hat, in ähnlicher Weise zweiteilig angelegt sein musste wie die anonyme Vertonung im Chansonnier Pixérécourt. Francesco d'Albizos schrieb seine Lauda nämlich nicht in Sonettform, sondern entwarf ein Gedicht aus drei Strophen zu je sieben Elfsilbern mit dem Reimschema ABBAABA.²⁴⁴

Pace non truovo e vivo sempre in guerra
 sanza 'l tu amor, Maria, vergine bella.
 abbi mercè dell'alma tapinella,
 prima che 'l corpo mio ritorni in terra,
 e se 'l tuo servo fragile tant'erra,
 dammi la grazia tua, perché sol quella
 lega al dimon le mani e stringe e serra.

Frieden finde ich nicht und lebe immer im Krieg
 ohne deine Liebe, Maria, schöne Jungfrau.
 Hab Erbarmen mit der armen Seele,
 bevor mein Körper auf die Erde zurückkehrt,
 und wenn dein so schwacher Diener irrt,
 gib mir deine Gnade, denn nur dieser
 Bund bindet und schließt dem Dämon die Hände.

²⁴³ Blake Wilson führt diese Möglichkeit zwar an, scheint aber ebenfalls nicht überzeugt davon zu sein: Wilson, *Singing Poetry* (2009), S. 10 und 97–101.

²⁴⁴ Wilson zitiert nur die beiden ersten Strophen der Lauda, ohne darauf hinzuweisen, dass es noch eine dritte Strophe gibt. Ebd., S. 101.

I' terrò te mentre che vivo al mondo
 nel cor, Maria, con molta devozione
 el tuo nome, Maria, tanto giocondo,
 da pace e molta gran consolazione,
 per te si fe la nostra redezione,
 che ci serrò le porte del profondo
 e 'l cielo aperse a tutte le persone.

Però, Maria, sotto 'l tuo sacro amanto
 ricorro humil devoto come vedi
 ardente vaso di spirito sancto
 per me al tuo figliuolo Iesu intercedi
 che facto i sia al fin del cielo heredi
 dove tu se fra l'angelico canto
 sotto a tuo sancti e gloriosi piedi.

Ich behielt dich, während ich auf der Welt lebe,
 im Herzen, Maria, mit großer Ergebenheit,
 und dein Name, Maria, so fröhlich,
 gibt Frieden und großen Trost,
 durch dich entstand unsere Erlösung,
 die uns verschloss die Pforten der Tiefe
 und den Himmel für alle öffnete.

Aber, Maria, unter deinem heiligen Geliebten
 kehre ich wieder, demütig, ergeben, wie du siehst,
 ein brennendes Gefäß des Heiligen Geistes,
 für mich tritt ein bei deinem Sohn Jesus,
 der zum Erben des Himmels gemacht ist,
 wo du bist zwischen Engelsgesang
 unter deinen heiligen und ruhmreichen Füßen.

Die musikalische Vorlage wäre also nicht wie im Original jeweils mit einer sofortigen Wiederholung der Teile (a a b b) abzusingen, sondern in der Reihenfolge a b a b a b:

Pace non truovo e vivo sempre in guerra senza 'l tu amor, Maria, vergine bella. abbi merzè dell'alma tapinella, prima che 'l corpo mio ritorni in terra, e se 'l tuo servo fragile tant'erra, dammi la grazia tua, perché sol quella lega al dimon le mani e stringe e serra.	} a
	} b

usw.

D'Albizos Lauda unterscheidet sich in einem Punkt grundlegend von ihrer Vorlage. Während das Wortpaar »pace« und »guerra« bei Petrarca eine Reihe von Antithesen eröffnet, sagt D'Albizo im ersten Vers mit dem identischen Wortpaar zweimal das Gleiche, indem er auf das entscheidende Wort »non« in der zweiten Vershälfte verzichtet. Dies setzt sich im weiteren Verlauf der Lauda fort: Wo bei Petrarca in jedem Vers erneut Zerrissenheit zum Ausdruck gebracht wird, herrscht bei D'Albizo Gleichförmigkeit. Da im musikalischen Satz aus dem Chansonier Pixérécourt die Antithetik der Textvorlage jedoch kaum eine Rolle spielt, genügen die dargestellten metrischen Voraussetzungen, um den Satz auch für D'Albizos Lauda anzupassen. Die dabei auftretenden Probleme bei der konkreten Textunterlegung dürften sich jedenfalls nicht von den nötigen Anpassungen innerhalb des Petrarca-Sonetts unterscheiden.

Während die zu Beginn des Kapitels vorgestellte Sonettvertonung Dufays zweifellos eine Sonderstellung einnimmt, werfen die beiden Vertonungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen Blick auf das Sonett als strophische Form. Auf der makroformalen Ebene unterscheiden sie sich dabei insofern, dass Gaffurio kompositorisch alle vier Strophen

gleichbehandelt und für den fehlenden Vers in den Terzetten keine explizite Lösung anbietet, während der anonyme Komponist des Petrarca-Sonetts bei der Vertonung zwischen Quartetten und Terzetten unterscheidet. Auf der mikroformalen Ebene ergibt sich bei beiden Vertonungen die Frage nach der konkreten Textunterlegung, wie sie spätestens beim Vortrag des Stückes virulent wird – eine Frage, die sich bei allen mit größeren Wiederholungsstrukturen arbeitenden Sonettvertonungen immer wieder stellen wird und die für die Komponisten umso wichtiger wird, je stärker im Laufe des 16. Jahrhunderts das Bewusstsein für eine rhythmisch korrekte Textdeklamation zunimmt.

5

Das Primat der Form

Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette im 16. und 17. Jahrhundert

5.1 Musikalische Deklamationsmodelle für Sonette in der Frottola

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

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

Cantus
Tenor
Altus
Bassus

7
Cantus
Tenor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴⁸ Siehe dazu oben, ab S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 *Arie di cantar sonetti* im 16. Jahrhundert

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.1 Vincenzo Galileis *Aria de sonetti*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.2 Strophische Sonettvertonungen in Cosimo Bottegaris Lautenbuch

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

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

²⁸⁰ Eine leider nicht ganz verlässliche Edition des Lautenbuchs hat Carol MacClintock vorgelegt: *The Bottegaris Lutebook*, hrsg. von Carol MacClintock, Wellesley 1965 (The Wellesley Edition 8). Siehe dazu etwa Thomas Lloyd, *A Comparative Analysis of 18 Settings of Petrarch's »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«*, Diss., University of Illinois 1994, S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁵ Ebd., S. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. |:abcd:|

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

2. |:abbx:|

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

3. |:abax:|

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

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

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

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

CANTO. 15 905

P

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

BASSO 15 905

P

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

CANTO 21 300

S

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

BASSO 21 300

S

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

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

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

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

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

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

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


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


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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 3 #6 4 3

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

4 3 b 4 3 7 #6 4 3

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

3 4 4 4 3

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

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

#6 4 3 4 3

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

4 4 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Io viddi in terra angelici costumi

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

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

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

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

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

E ce - le - sti bel - lez - ze al mon - do so - le
Ch'an fat - to mil - le vol - te in - vi - dia al so - le

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

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

Chè quan - to mi - ro par so - gni, om - bre e fu - mi
Che fa - rian gi - rei mon - tie sta - rei fu - mi

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

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

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

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

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

Ed e - ra'l ciel a l'ar - mo - nia s'in - ten - to

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹⁶ Siehe die Transkription im Anhang, S. 272.

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

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

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

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

6

Syntax und Semantik

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

6.1 Sonette in Petruccis *Libri di Frottole*.

Vom *Modo di cantar sonetti* zum ersten durchkomponierten Sonett

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

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

³¹⁹ Siehe dazu oben, ab S. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A

T

B

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RVF 199, 1. Quartett

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

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

RVF 200, 1. Quartett

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

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

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

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

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

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

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

³³⁰ Ebd., S. 132–134.

³³¹ Ebd., S. 123 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C

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

A

T

B

8

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

A

T

B

16

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

A

T

B

24

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

A

T

B

32

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

40

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

48

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

56

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³⁷ Zu den Verbindungen von französischer Chanson und italienischem Madrigal siehe überblicksartig Nicole Schwindt, Kap. III A »Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8.1), S. 203 f.

³³⁸ Siehe dazu oben, ab S. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴¹ Siehe dazu oben, ab S. 30.

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

³⁴³ Gemeint ist hier die Form des Trecentomadrigals.

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

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

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

³⁴⁵ Vgl. oben, S. 121.

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

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

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

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

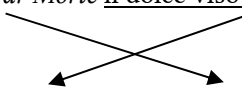
»Non pò far Morte il dolce viso amaro« ist – ganz ungewöhnlich für die üblichen Textvorlagen im Bereich des frühen Madrigals – ein sehr düsteres Sonett aus dem zweiten Teil von Petrarcas *Canzoniere*.³⁴⁹ Es sind die Worte des lebensmüden lyrischen Ichs, das nach dem Tod seiner Geliebten keinen anderen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

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

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

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

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

Non pò far Morte il dolce viso amaro,

 ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

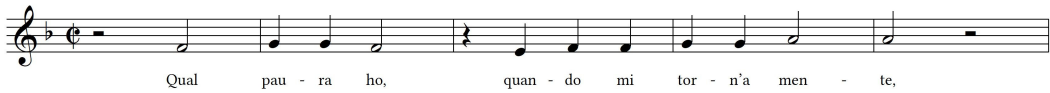


Notenspiel 16: Jacques Arcadelt, »Hor che 'l ciel e la terra, e 'l vento tace«, Bass, T. 31–36

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A

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

VI

B

7

- - - de, Le più can -

- - - de, Le più

8 In que - st'e - ta - - - de, Le più

8 de, in que - st'e - ta - de, Le più

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

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

14

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

21

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

27

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

33

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

39

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

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

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

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

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

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

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

VIII CANTVS

v che poteui sol in quest'etade le piu canlide rose piu fresche herbe co-
 glier per queste riuie et le superbe frond'inchinar col preggio d'onestade mira del ciel il sasso che ria-
 serbe la sparsa spoglia tua et le mie piaghe acerbe che fan a me di me pietade
 languide sechi per maggior tua gloria e i miei trist'occhi ogn'hor bagnati e molli di sospir di sospir il
 santo nome et fed' in tua memoria cornelia risonar ij cornelia i colli. ij

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

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

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

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

The image shows a page of a musical score from a 16th-century madrigal book. It features five staves of mensural notation. The lyrics are written in Italian and are printed in a Gothic-style font. The score includes a large decorated initial 'C' at the beginning of the first line. The word 'CANTVS' is printed at the top right. The lyrics are: 'Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace Et le fier'et gli augel' il som' affreni Et le fier'et gli augel' il som' affrena Notte'l carro stellato in giro mena Na Notte'l carro stellato in giro mena Et nel suo let' il mar senz'onda giace veggio penso ardo piango e chi mi sface sempre m'e inanzi per mia dolce pena sempre m'e inanzi per mia dolce pena Na Guen'e'l mio stato d'inae di duol piena Et sol di lei pensand'ho qualche pace ho qualche pace.'

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

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

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

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

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

6.3.1 Literarische Voraussetzungen

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

³⁶⁰ Feldman, *City Culture* (1995).

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3.2 Adrian Willaerts *Musica nova*-Madrigale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Perissone Cambio (1545)

12 Sonette
2 Madrigale
2 Ballate
1 Trecentomadrigal

Perissone Cambio (1550)

14 Sonette (davon 4 Dialoge)
6 Madrigale
1 Ballata-Madrigal
1 Canzonestrophe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.4 Sonettvertونungen leichteren Stils

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

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

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

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

Tab. 11: Adrian Willaerts Sonettvertonungen in fremden Sammlungen

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

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

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

³⁹³ Ebd., S. 44–48.

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

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

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

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

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

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

Qual a - ni - ma i - gno - ran - te o - ver più sag - - - gia,

Qual sel - v'è si ri - po - sta o sì sel - vag - - - - gia, _____

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

Qual huom mor - tal, _____ qual dio, qual don - n'o di - va, _____

Qual lau - ro in a - ria cre - sce o qual o - li - va, _____

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹⁷ Ebd.

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

Parabosco (1546)

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

Donato (1553)

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

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

6.5 Komplexe syntaktische Strukturen und Enjambements im mehrstimmigen Madrigal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

T
Pom - mi o - v'il sol oc

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

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

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for a voice quartet (C, A, V, T, B) in a common time signature and a key signature of two flats. The score begins with a common cadence where all five voices hold a whole note. The lyrics are: Pom - m'in hu - mil for - tu - na o - d'in su - per chi cel ser - - - ba; Pom - m'in hu - - - ba; Pom - m'in hu - mil for - tu - - - na o ser - ba; Pom - m'in hu Pom - m'in hu mil for - tu - na.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰⁹ Siehe oben, ab S. 143.

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

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

⁴¹² Siehe dazu oben, ab S. 42.

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

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

Metrische Gestalt

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

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

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

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

Syntaktische Gestalt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C
A
T
B

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

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

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

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

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

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

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

6.6 Dialogische Sonettvertonungen im mehrstimmigen Madrigal

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

⁴¹⁹ Siehe oben, ab S. 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abgesehen von solchen Experimenten mit der Dialogform oder der etwa in späten Madrigalen Cipriano de Rores zu findenden Tendenz, die obligatorische Zweiteiligkeit aufzugeben, wurde spätestens in den 1570er- und 1580er-Jahren die zweiteilige Anlage von regulären Sonettvertonungen in *prima* und *seconda parte* kaum noch in Frage gestellt. Betrachtet man

⁴³⁰ Nutter, *Polyphonic Dialogue* (2004), S. 268. Eine Zusammenstellung solcher musikalischer Dialoge auf eigentlich nicht dialogische Vorlagen von Petrarca findet sich ebd., S. 269 f.

⁴³¹ Zu Willaerts Vertonung und dem Text von »I' vidi in terra angelici costumi« siehe ausführlich oben, ab S. 155. Pordenons Vertonung stammt aus seinem *Terzo libro de madrigali*, Venedig 1571, und liegt in einer modernen Edition vor: Marc'Antonio Pordenon, *Madrigali*, hrsg. von Franco Colussi, Udine 1989.

etwa die Sonettvertonungen von Giaches de Wert und Luca Marenzio, die über ihre gesamte Laufbahn hinweg immer wieder Sonette als Textvorlagen verwendeten, so findet man mit Ausnahme von Werts »Son animali al mondo de sì altera«, die die Teilung aus syntaktischen Gründen bereits nach dem siebten Vers vornimmt, keine einzige, die nicht zweiteilig mit einem Einschnitt nach den Quartetten angelegt wäre. Experimentiert wird nun eher an der konkreten Ausgestaltung der Abschnitte, der Erfindung der Soggetti ebenso wie der zeitlichen Organisation des Textvortrags in den einzelnen Stimmen. Die kompositorischen Entscheidungen werden dabei nicht mehr vorrangig von der syntaktischen Struktur und der Prosodie der einzelnen Verse geleitet, obwohl beide Elemente weiterhin Beachtung finden, sondern von den poetischen Bildern, die der Sonetttext evoziert.

Eine zentrale kompositorische Strategie dabei ist das, was Hartmut Schick als »multiplen Kontrapunkt« bezeichnet hat: die simultane Verarbeitung mehrerer Soggetti und damit auch mehrerer Textbausteine über Versgrenzen hinweg und teilweise sogar ohne Rücksicht auf ihre in der Textvorlage vorgegebene originale Reihenfolge.⁴³² Ein Beispiel für einen solchen »multiplen Kontrapunkt«, der eindeutig von semantischen Überlegungen geleitet zu sein scheint, findet sich in Werts Vertonung von Luigi Tansillos Sonett »Valli nemiche al sol, superbi rupi«.⁴³³

Valli nemiche al sol, superbe rupi
che minacciate il ciel; profonde grotte,
onde non parton mai silenzio e notte:
aere, che gli occhi d'atra nebbia occupi;⁴³⁴

precipitati sassi, alti dirupi,
ossa insepolte, erbose mura e rotte,
d'uomini albergo, ed ora a tal condotte,
che temen d'ir fra voi serpenti e lupi;

erme campagne, abbandonati lidi,
ove mai voce d'uom l'aria non fiede:
ombra son io dannata a pianto eterno,

ch'a pianger vengo la mia morta fede;
e spero, al suon de' disperati stridi,
se non si piega il ciel, mover l'inferno!

Täler, der Sonne feindlich, stolze Felsen,
die ihr dem Himmel droht; ihr tiefen Grotten,
aus denen niemals Nacht und Stille weichen:
Luft, die die Augen mit schwarzem Nebel benetzt;

herabgestürzte Steine, hohe Schlünde,
Gebeine unbegraben, bewachs'ne Mauern, eingestürzt,
der Menschen Heimstatt, doch nunmehr dahin gelangt,
dass zwischen Euch zu gehen Schlang' und Wolf sich
fürchten;

öde Gefilde, verlassene Gestade,
wo eines Menschen Stimme nie die Luft verletzt:
Ein Schatten bin ich, verdammt zu ew'ger Klage,

zu weinen komme ich meine erstorb'ne Treue
und hoffe, mit dem Klang verzweiflungsvoller Schreie,
wenn schon der Himmel sich nicht beugt, die Hölle zu
rühren!⁴³⁵

⁴³² Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 273 ff.


⁴³³ Giaches de Wert, *Il Sesto Libro di Madrigali a cinque voci*, Venedig 1577, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 6: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1966, S. 28–33. Zu dieser Vertonung siehe ausführlicher Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 297–300, sowie Joachim Steinheuer, »Vane speranze e 'l van dolore« (2016), S. 151–168, der das Stück im Kontext anderer Vertonungen des gleichen Sonetts von Marco da Gagliano, Antonio Rigatti und Martino Pesenti analysiert.

⁴³⁴ Bei Tansillo lautet der vierte Vers: »sepolcri aperti, pozzi orrendi e cupi«.

⁴³⁵ Die Übersetzung stammt von Joachim Steinheuer.

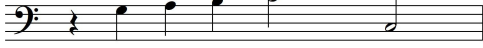
Tansillo beschreibt den Schauplatz des Sonetts selbst in der Überschrift des Gedichts, in der es heißt: »Erra, piangendo, fra le rovine de' Campi Flegrei, presso il lago d'Averno, chiedendo pietà per le sue pene.«⁴³⁶ Das Sonett entwirft in den ersten zehn Versen ein trostloses Bild dieser Landschaft: Täler ohne Sonne, hohe Felsen, die den Himmel bedrohen, tiefe Höhlen, in denen ewige Stille und Nacht herrschen, Luft, die die Augen mit schwarzem Nebel benetzt, usw. Entgegen der üblichen Praxis im Madrigal, einen Vers oder zumindest eine syntaktisch sinnvolle Einheit nach dem bzw. der anderen abzuhandeln, fasst Wert in der Eröffnung seiner Vertonung die ersten beiden Verse zusammen und schreibt insgesamt vier verschiedene Soggetti für die einzelnen Bilder, die den Text optisch wie akustisch sinnfällig nachzeichnen – zu sehen hier am Beispiel des Basses:

»Valli nemiche al sol«



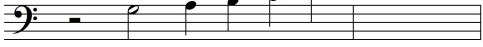
Val - li ne - mi - che al sol,

»superbe rupi«




su - per - bi ru - pi,

»che minacciate il ciel«



Che mi - nac - cia - te il ciel,

»profonde grotte«



pro - fon - de grot - te,

Notenbeispiel 32: Giaches de Wert, »Valli nemiche al sol, superbi rupi«, Soggetti der ersten beiden Verse

Die einzelnen Textbausteine werden zwar in jeder Stimme vollständig und auch in der richtigen Reihenfolge vorgetragen. Dadurch, dass sie sich durch die starke Versetzung der Stimmeinsätze (der Cantus beginnt erst in M. 5), viele Textwiederholungen und die spät einsetzende zweite Textdurchführung beider Anfangsverse in Tenor und Bass fortwährend überlagern, entsteht jedoch der Eindruck einer Gleichzeitigkeit verschiedener Bilder, die Hartmut Schick sehr eindrücklich beschreibt als Zeichnung eines »Naturpanorama[s], über das der Blick des Betrachters hinwegschweifen kann, um einmal hier, einmal dort zu verweilen, zwischen den Einzelbildern hin- und herzuwechseln, immer wieder zu schon Betrachtetem zurückzukehren und letztlich alles in seiner Gleichzeitigkeit zu erfassen: die engen Täler, die schroff aufragenden Felsen wie die tiefen Höhlen.«⁴³⁷ Es ist vielleicht gerade der Eindruck der Gleichzeitigkeit, die den Reiz mehrstimmiger Vertonungen eines Textes in dieser Zeit ausmachte: die Möglichkeit ein vielschichtiges akustisches Gesamtbild entstehen zu

⁴³⁶ »Irrt weinend durch die Ruinen der Phlegräischen Felder nahe dem Averner See, um Verzeihung für seine Sünden bittend.«

⁴³⁷ Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 299 f.

lassen, das durch bloßes Rezitieren oder solistischen Gesang kaum zu erreichen gewesen wäre.

Werts kompositorische Entscheidung für eine solche Eröffnung beruht ganz klar auf semantischen Aspekten und ist auf die beschriebene Wirkung hin ausgerichtet. Der im ersten Quartett des Sonetts angelegten Hierarchie der syntaktischen Beziehungen misst er jedoch nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Näherliegend wäre hier eine enge Verbindung von »superbe rupi« und dem dazugehörigen Relativsatz »che minacciate il ciel« sowie von »profonde grotte« und dem folgenden Nebensatz »onde non parton mai silenzio e notte« gewesen, der in Werts Vertonung durch die parallele Deklamation in drei Stimmen deutlich vom Eröffnungsabschnitt (bis M. 12) abgesetzt ist. Die Übertragung der poetischen Bilder des Sonetts in Musik erfährt hier also eine höhere Priorität als metrische oder syntaktische Überlegungen.

Noch extremere Züge nimmt die Art des Textvortrags in Luca Marenzios Vertonung von Petrarcas Sonett »Solo e pensoso i più deserti campi« (RVF 35) aus seinem neunten und letzten Madrigalbuch (1599) an. Über kaum ein Sonett und seine Vertonungen ist bisher zu recht so viel geschrieben worden wie über »Solo e pensoso«. ⁴³⁸ Nicht nur im 16. und 17. Jahrhundert zählte es mit mindestens 20 Vertonungen zu einem der beliebtesten Petrarca-Sonette überhaupt, ⁴³⁹ auch Joseph Haydn und Franz Schubert legten in einer Zeit, in der das Vertonen von Sonetten ganz und gar nicht mehr selbstverständlich war, musikalische Interpretationen dieses Textes vor. ⁴⁴⁰ Insbesondere die Vertonungen von Orlando di Lasso (1555), Giaches de Wert (1581) und Luca Marenzio sind ein Musterbeispiel für intertextuelle Bezüge im Madrigal, eine im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitete Praxis, sich kompositorisch auf frühere Vertonungen desselben Textes rückzubeziehen und diese dabei in mancher Hinsicht noch zu übertreffen. ⁴⁴¹ Thema des Sonetts ist der Rückzug des lyrischen Ichs aus der Öffentlichkeit in die Abgeschiedenheit der Natur – das Aufsuchen einer nur scheinbaren Einsamkeit, wie das letzte Terzett offenbart: Denn Amor und mit ihm die nicht enden wollenden Liebesqualen folgen ihm, wohin auch immer es sich wendet.

⁴³⁸ Zu dieser und anderen Vertonungen von »Solo e pensoso i più deserti campi« existieren zahlreiche Arbeiten, darunter Massimo Privitera, »Malinconia e acedia: Intorno a »Solo e pensoso« di Luca Marenzio«, in: *Studi musicali* 23 (1994), S. 29–71; Daniele Sabaino, »Solo e pensoso i più deserti campi ...: Musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento«, in: *Luca Marenzio musicista europeo. Atti della Giornata di Studi Marenziani, Coccaglio 6 marzo 1988*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzi und Mariella Sala, Brescia 1990; Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 291–296; ders., »»Solo e pensoso«« (2004); Manfred H. Schmid, »Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal Solo e pensoso«, in: *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), S. 5–25.

⁴³⁹ Nur das letzte Sonett aus Petrarcas *Canzoniere* »I' vo piangendo i miei passati tempi« (RVF 365) wurde mit über 40 nachweisbaren Kompositionen vielleicht noch häufiger vertont.

⁴⁴⁰ Joseph Haydn, »Solo e pensoso«, Arie für Sopran und Orchester (Hob. XXIVb:20), in: *Joseph Haydn. Werke*, 26,2: Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester, 2. Folge, hrsg. von Julia Gehring, Christine Siegert und Robert von Zahn, München 2013, S. 180–192; Franz Schubert, Sonett »Allein, nachdenklich« (D 629), in: Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Lieder, Bd. 12, hrsg. von Walther Dürr, Kassel 1996, S. 49–51.

⁴⁴¹ Die Vertonungen sind in folgenden Ausgaben zugänglich: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: Madrigale. Erster Theil, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1894, S. 71–75; Giaches de Wert, *Il Settimo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venedig 1581, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, Bd. 7: Madrigals, hrsg. von Carol MacClintock, [Rom] 1967, S. 32–37; Luca Marenzio, *Il nono libro de madrigali a cinque voci* (1599), hrsg. von Paolo Fabbri, Mailand 2000, S. 58–68.

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti,

E gl'occhi porto per fuggir intenti
Dove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger de le genti,
Perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentr'avampi.

Sì ch'io mi cred'homai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempore
Sia la mia vita, ch'è celata altrui,

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
Cercar non so ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, et io con lui.

Allein und nachdenklich durchmesse ich
die verlassensten Gegenden mit zögernden, langsamen
Schritten,

und die Augen blicken umher, um rasch zu fliehen,
wo eine Menschenspur den Sand zeichnet.

Keinen Schutz finde ich, der mich davor bewahrt,
dass die Leute sogleich mein Befinden entdecken,
weil an dem freudlosen Gebaren
von außen abzulesen ist, wie ich innen glühe.

So glaube ich jetzt, dass selbst Berge und Gestade
und Flüsse und Wälder wissen, welcher Art
mein Leben sei, das anderen verborgen ist,

doch kann ich keine noch so rauhen, noch so wilden Pfade
aufsuchen, dass nicht Amor immer mit mir käme,
sich mit mir bespräche, und ich mich mit ihm.

Petrarca gestaltete die Wildnis, die die sprunghaften Gedanken und stummen Gespräche des lyrischen Ichs auf bildhafte Weise spiegeln, auch dichterisch, indem er die Verse des letzten Terzetts durch heftige Zeilensprünge miteinander verband:

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge Cercar non so
ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco, et io con lui.

Schon im Sonett selbst ist die mit der metrischen Gestalt kaum kompatible Syntax also ein Mittel, um die Ausweglosigkeit des lyrischen Ichs und seinen Zustand maximaler Verwirrung nachzuzeichnen. In den Vertonungen des Sonetts kommt durch die Musik nun noch eine zweite Ebene hinzu, die jeweils eine eigene Interpretation des poetischen Bildes liefert und dabei auch auf die unregelmäßige syntaktische Struktur reagiert, sie im Falle von Marenzio sogar noch komplexer macht. Dies wird besonders deutlich, wenn man seine Umsetzung des Schlussterzetts mit den Parallelvertونungen von Orlando di Lasso und Giaches de Wert vergleicht.

Orlando di Lasso veröffentlichte seine Vertonung in seinem ersten fünfstimmigen Madrigalbuch, das er 1555 in Venedig herausbrachte. In seiner kompositorischen Umsetzung des Schlussterzetts kann man eine streng lineare Herangehensweise beobachten (siehe das Notenbeispiel 33 auf den folgenden Seiten). Lasso bewahrt grundsätzlich die Einheit der Verse, schafft jedoch analog zu den Enjambements in den verschiedenen Stimmen unterschiedlich starke Verbindungen zwischen den einzelnen syntaktischen Elementen, indem er etwa den Beginn des vorletzten Verses »Cercar non so« mal stärker an den vorangehenden Vers (z. B. Alt, T. 21), mal an den eigenen (z. B. Tenor, T. 22 f.) bindet oder ihn von beiden

abtrennt (z. B. Cantus, T. 22 f.). Damit findet Lasso einen plausiblen Weg, die metrische und syntaktische Struktur der Strophe gleichermaßen zu erhalten. Textausdeutung schafft er insbesondere durch die Gestaltung der Soggetti. Das suchende, aus den ziellosen Sprüngen des »Ma pur sì aspre vie« hervorgehende »Cercar non so« bildet dabei einen schroffen Gegensatz zu dem auf einem Rezitationston deklamierten »Ragionando con meco« – analog der schwankenden Gefühlswelt des lyrischen Ichs zwischen panischem Fluchtreflex und kreisenden Gedanken. Das scheinbar unendlich so weitergehende Gespräch mit Amor findet seine Entsprechung in dem ungewöhnlich oft wiederholten »et io con lui« am Ende. Entscheidend ist jedoch, dass Lasso der Linearität des Textes radikal folgt: Auf die Ausweglosigkeit folgt die endlose Diskussion mit Amor; beide Soggetti erklingen niemals gleichzeitig.

C
tru - i. Ma pur si a - spre vi - e ne

A
i. Ma pur si a - spre vi - e ne si

T
i. Ma pur si a - spre vi - e ne

V
i. Ma pur si a - spre vi - e ne si sel - vag - ge,

B
Ma pur si a - spre vi - e ne si sel - vag - ge, ne

20
si sel - vag - - - ge Cer - car non so, ch'a-mor non

sel - vag - ge Cer - car non so, cher - car non so, ch'A -

si sel - vag - - - ge Cer - car non so, ch'A -

ne si sel - vag - ge Cer - car non so, ch'A -

20
si sel - vag - - - ge Cer - car non so,

24

ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i, et
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con
 Ra - gio - nan - do con me - co, et io con

28

et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.

Notenbeispiel 33: Orlando di Lasso, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Giaches de Wert veröffentlichte seine Vertonung von »Solo e pensoso i più deserti campi« ein Vierteljahrhundert nach Lasso in seinem siebten Madrigalbuch von 1581. Dass er Lassos Version kannte und sich ausdrücklich darauf bezog, zeigt sich etwa an der Ähnlichkeit der Soggetti, wobei Wert fast alles ins Extreme rückt (siehe das Notenbeispiel 34 auf den folgenden Seiten). »Ma pur sì aspre vie né sì selvaggie« strotzt nur so von ungewöhnlich großen Sprüngen in alle Richtungen, die im letzten Stimmdurchlauf kurz vor Schluss mit Dezimintervallen auf- und abwärts in allen Stimmen und einer praktisch unsingbaren Septime im Tenor (T. 21) vollends aus dem Ruder laufen. Das zweite Soggetto auf »ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco« bildet dazu wie bei Lasso durch das Verharren auf wenigen Rezitationstönen einen schroffen Gegensatz. Bezogen auf die Textgliederung

orientiert sich Wert noch viel ausschließlicher als Lasso an der syntaktischen Struktur des Terzetts, indem er die Enjambements auflöst und aus den drei Sonettversen zwei sehr lange Phrasen bildet (siehe oben), denen jeweils ein Soggetto zugeordnet ist. Alle Stimmen tragen beide Phrasen mindestens zweimal vollständig und in der richtigen Reihenfolge vor. Ähnlich wie in »Valli nemiche al sol, superbe rupi« überlagern sich in Werts Vertonung die Soggetti jedoch durch den stark versetzten Einsatz der Stimmen immer wieder, so dass im Gegensatz zu Lassos Vertonung Fluchreflex und Gedankenkreisen des lyrischen Ichs gleichzeitig in der Musik präsent sind.

C
i; Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga

A
i; Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, Ma pur sì

V
Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so

T
i; Ma pur sì

B
i; Ma pur sì

16

sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io con lu - i. Ma pur sì a - spre vie nè

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do von

Ma pur sì a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer -

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co, ed

a - spre vie nè si sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con

20

sì sel-vag - gie Cer - car non so, ch'A - mor non ven-ga sem-pre Ra-gio - nan - do con me-co, ed io con me-co, ed io con lu - i, Ma pur sì a - spre vie nè sì sel-vag - gie

car non so, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io von lu - i, ed io con lu - i, Ma pur sì a - spre vie nè sì sel-vag - gie Cer - car non so, me-co, ed io con lu - i, Ma pur sì a - spre vie nè

24

lu - i, ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con me-co, ed io con lu - i, ed io con lu - i. Cer - car non so, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io con lu - i. i, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io con lu - i. ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co, ed io con lu - i, ed il con lu - i. sì sel-vag - gie Cer - car non so, ch'Amor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, ed io con lu - i.

Notenbeispiel 34: Giaches de Wert, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Marenzio geht in seiner wiederum fast zwanzig Jahre später entstandenen Vertonung noch einen Schritt weiter, indem er in die Linearität des Textes nicht nur durch das Verschränken der Stimmen, sondern auch durch die Reihenfolge des Textvortrags innerhalb einzelner Stimmen aktiv eingreift. Dabei strukturiert er den Text interessanterweise zunächst ganz anders als Wert. Er bewahrt die Einheit des ersten Verses, indem er ihn durch einen mit vielen Akzidentien versehenen und dadurch harmonisch abenteuerlichen, in langen Notenwerten fortschreitenden Satz deutlich von seiner Umgebung absetzt. Die beiden Schlussverse unterteilt er in drei Textbausteine, zwei sehr kurze und einen längeren, die unterschiedliche Soggetti erhalten und völlig frei miteinander kombiniert werden:

Cercar non so
 ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco,
 ed io con lui.

Insbesondere die beiden kurzen Phrasen »Cercar non so« und »ed io con lui« werden zum Ende hin immer wieder gegeneinandergesetzt und folgen auch in den einzelnen Stimmen zuweilen direkt aufeinander, obwohl sie im Sonett verhältnismäßig weit voneinander entfernt stehen. Marenzio zeichnet den Verwirrtheitszustand des lyrischen Ichs hier also nicht nur durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Soggetti nach, sondern überspitzt ihn noch zusätzlich, indem er die Linearität des Textes aufgibt und nicht zueinandergehörige Textbausteine innerhalb der Einzelstimmen in einen neuen Zusammenhang stellt (siehe das Notenbeispiel 35 auf den folgenden Seiten). Kein Geringerer als Claudio Monteverdi sollte Marenzios Ideen zum Umgang mit der Reihenfolge des vertonten Textes später immer wieder aufnehmen, etwa in den Sonettvertonungen seines sechsten Madrigalbuches von 1614.⁴⁴²

C
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

A
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

V
 Ma pur si a-spre vie né si sel-vag-

T
 ch'è ce-la-ta al-tru-i, Ma pur si a-spre vie né si sel-

B
 Ma pur si a-spre vie né si sel-

61

vag-ge ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co, Cer-car non so,

vag-ge Cer-car non so, Cer-car non so, Cer-car non so Ch'A-

ge Cer-car non so, Cer-car non so, Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga

vag-ge Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do,

vag-ge Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan-do con me-co,

⁴⁴² Dazu ausführlich unten, ab S. 219.

65

Cer - car non so et io con lu - i, Cer - car non so et io con lu -
 mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, et io con lu - i,
 sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co, Cer - car non so
 Cer - car non so ch'A - mor non ven - ga sem - pre Ra - gio - nan - do con me - co,
 Cer - car non so, Cer - car non so, Cer - car non so,

68

- i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 Cer - car non so et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i.

Notenbeispiel 35: Luca Marenzio, »Solo e pensoso di più deserti campi«, zweites Terzett

Alle diese semantisch beeinflussten Phänomene wurden hier zwar im Zusammenhang mit Sonettvertonungen beschrieben, sind aber in gleicher Weise auch bei Vertonungen anderer lyrischer Texte zu beobachten. Die berühmten Naturdarstellungen in Werts »Vezzosi augelli infra le verdi fronde« auf eine Ottavarima-Strophe aus Tassos *Gerusalemme liberata* oder Monteverdis Vertonung von Tassos Madrigal »Ecco mormorar l'onde« etwa arbeiten mit ähnlichen Techniken des gleichzeitigen Vortrags mehrerer Verse und Soggetti, um ein poetisches Naturbild in einer gleichsam akustischen Szenerie aufgehen zu lassen.⁴⁴³

War das Petrarca-Sonett bei Willaert oder dem frühen Rore noch das entscheidende Signal für eine bestimmte Stilhöhe, die sich auch in der Art der Vertonung niederschlug, trat die Bedeutung des Sonetts im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund. Die Petrarca ebenbürtigen neuen Texte etwa eines Torquato Tassos spielten dabei sicher eine

⁴⁴³ Siehe dazu Schick, *Musikalische Einheit* (1998), S. 300–309.

nicht unbedeutende Rolle. Interessant zu beobachten ist jedoch, dass selbst das Markenzeichen der Sonettvertonungen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, die äußerliche Zweiteiligkeit, an Exklusivität einbüßte.⁴⁴⁴ Insbesondere in seinem letzten Lebensjahrzehnt vertonte Marenzio zunehmend auch andere Texte wie längere Ausschnitte aus Guarinis *Pastor fido* zweiteilig, so dass die Stücke äußerlich, aber auch in der Art der Komposition kaum noch von Sonettvertonungen zu unterscheiden sind.

⁴⁴⁴ Ganz so exklusiv auf Sonette beschränkt waren zweiteilige Kompositionen freilich auch im mehrstimmigen Madrigal von Beginn an nicht gewesen. Wenn Cipriano de Rore in seinem *Secondo libro de madregali a quattro voci* (1557) etwa zwei Strophen aus Petrarcas Doppelsestina »Mia benigna fortuna e 'l viver lieto« (RVF 332) vertonte, so tat er das natürlich auch in zwei Teilen. *Cipriani Rore Opera omnia*, Bd. 4, hrsg. von Meier (1969), S. 79–81.

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.⁴⁴⁵ 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.⁴⁴⁶

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,⁴⁴⁷ sowie in besonderer Weise Giambattista Marino, der der Sonettdichtung noch einmal ganz neue Impulse gab.⁴⁴⁸

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.⁴⁴⁹ 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.

⁴⁴⁵ 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).

⁴⁴⁶ 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).

⁴⁴⁷ 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.

⁴⁴⁸ Siehe oben, ab S. 39.

⁴⁴⁹ 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*.⁴⁵⁰ 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.⁴⁵¹ 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.⁴⁵²

»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.⁴⁵³ 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.⁴⁵⁴ Alle von Peri vertonten Sonette stammen von Petrarca; es scheint also, als hätte Peri es sich mit seinen Vertonungen

⁴⁵⁰ 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.

⁴⁵¹ Siehe oben, ab S. 106.

⁴⁵² Heteroclitio Giancarli, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*, ND Venedig 1602, Stuttgart 2005, S. 38 f.

⁴⁵³ Ebd., S. 41–43.

⁴⁵⁴ 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.⁴⁵⁵ 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«.⁴⁵⁶

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.

⁴⁵⁵ Siehe dazu Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 124–129.

⁴⁵⁶ Moderne Ausgabe in: Peri, *Le varie musiche*, hrsg. von Carter (1985), S. 1–3.

3

The image shows a page of a musical score for a 1. and 2. Quartett. It features a large, ornate initial 'I' in a decorative frame on the left. The score consists of two staves for each voice part, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Italian and describe a scene in heaven. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, with a focus on clear diction and a simple harmonic structure. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and ornaments.

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'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
 fe 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.⁴⁵⁷ 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.⁴⁵⁸

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.⁴⁵⁹ 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.⁴⁶⁰ 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.⁴⁶¹ D'India und

⁴⁵⁷ 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.

⁴⁵⁸ Zu diesem speziellen Typus der Binnenstrukturierung im Sonett siehe oben, ab S. 44.

⁴⁵⁹ 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.

⁴⁶⁰ Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 81 f.

⁴⁶¹ 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.

Tutto 'l di piango e poi la notte quando

Abb. 6: Jacopo Peri, »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«, in: *Le varie musiche* (1609), S. 6, oben

glia e son fra gli animali L'ultimo si che gli amoroſi ſtra li Miten gon ad ogn'hor

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 written below it: "do in rristo humor vògl'occhi con fumando el Cor in do glia, e fonfra gl'ani-". The second and third staves are accompaniment parts. The fourth 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". There are some markings like '6' and '6' under the first and second staves, possibly indicating measures or phrasing.

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.⁴⁶² 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-

⁴⁶² 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 1630.⁴⁶³

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,⁴⁶⁴ 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.⁴⁶⁵

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.⁴⁶⁶ 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«⁴⁶⁷ 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.⁴⁶⁸ 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.⁴⁶⁹

⁴⁶³ 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.

⁴⁶⁴ Ein Faksimile der Vertonung findet sich in: *Italian Secular Song*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 72 f.

⁴⁶⁵ 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.

⁴⁶⁶ Ein Faksimile des Buches findet sich in: *Italian Secular Song*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 93–131.

⁴⁶⁷ Carl Dahlhaus, »Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt«, in: *Die Musikforschung* 15 (1962), S. 315–340.

⁴⁶⁸ *Domenico Belli. Il nuovo stile*, Guillemette Laurens, Le poème harmonique, Vincent Dumestre (Ltg.), Alpha 002, 1999, CD.

⁴⁶⁹ 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.

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.

Quante poscia sostien, tristo e mendico,
fatiche e morti, infin che curvo e lasso
appoggia a debil legno il fianco antico?

Chiude alfin le sue spoglie angusto sasso,
ratto cosí, che sospirando io dico:
Da la cuna a la tomba è un breve passo!

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.

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.

Wie viele Mühsale und Tode erträgt er sodann,
traurig und bettelnd, bis er gebeugt und elend
die alte Flanke auf schwachem Holz stützt?

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.

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.

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.

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.⁴⁷⁰ 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.⁴⁷¹ 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

⁴⁷⁰ Belli, *Primo libro dell'arie*, Florenz 1616, S. 4–6.

⁴⁷¹ 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.⁴⁷² 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.⁴⁷³ 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.

⁴⁷² 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.

⁴⁷³ 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.⁴⁷⁴ 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 törichtem 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.

⁴⁷⁴ 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*.⁴⁷⁵ 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 Form⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ 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.

⁴⁷⁶ 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.⁴⁷⁷

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

⁴⁷⁷ 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 1638,⁴⁷⁸ 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

⁴⁷⁸ 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.⁴⁷⁹

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«⁴⁸⁰ erschien 1632 in den *Scherzi musicali*⁴⁸¹ zusammen mit anderen kleineren Kompositionen, denen der Komponist selbst nur wenig Gewicht beimaß.⁴⁸² Das Sonett ist eine explizite Hommage an Petrarcas Sonett »Zephiro torna e 'l bel tempo rimena« (RVF 310)⁴⁸³ 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.

⁴⁷⁹ 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.

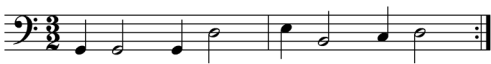
⁴⁸⁰ Bei Rinuccini heißt es passend zum Reimschema »odori« statt »accenti«.

⁴⁸¹ 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.

⁴⁸² Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber ²1993, S. 136.

⁴⁸³ 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.⁴⁸⁴



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.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ 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.

⁴⁸⁵ 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.⁴⁸⁶ Dem Geschmack seiner Zeit war auch Monteverdi

⁴⁸⁶ 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.⁴⁸⁷ 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 thematisiert⁴⁸⁸ – 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,⁴⁸⁹ 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.⁴⁹⁰

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.⁴⁹¹ 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.

⁴⁸⁷ Nino Pirrotta, »Scelte poetiche di Monteverdi«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 2 (1968), v. a. S. 27 f. und 230–237.

⁴⁸⁸ 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.

⁴⁸⁹ Siehe dazu Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987, S. 30.

⁴⁹⁰ 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.

⁴⁹¹ 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 prescisse
 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?«⁴⁹²

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

⁴⁹² 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.⁴⁹³

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.⁴⁹⁴ 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.

⁴⁹³ 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.

⁴⁹⁴ 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
 spra sor - 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

Notensbeispiel 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,

Notensbeispiel 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 single system. The music is in a 16th-century style, featuring a mix of whole, half, and quarter notes. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 'pres - - - - sa, dis - - se: »Ahi, Ahi, co' for the Soprano; '[fac] - ciain - pres - - - sa, dis - - se: »Ahi, co - me n'an' for the Alto; 'pres - - - - sa, dis - - se: »Ahi, co - me n'an' for the Tenors; and 'pres - - - - sa, dis - - se:' for the Bass. The score is numbered '12' at the beginning.

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.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ 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.⁴⁹⁶ 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).⁴⁹⁷ 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.⁴⁹⁸

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

⁴⁹⁶ Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi*, hrsg. von Denis Stevens, London 1980, S. 50 f.

⁴⁹⁷ 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.

⁴⁹⁸ 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.⁴⁹⁹ 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

⁴⁹⁹ 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. ⁵⁰⁰	} 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
Non diede passo allor che non ferisse, né girò ciglio mai che non sanasse, né vi fu cor che 'l suo ferir fugisse;	} b

⁵⁰⁰ 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.⁵⁰¹

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.

⁵⁰¹ 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 trauter 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.
»Ecco, Lidia, ti lascio, e lascio questi
poggi beati, e lascio teco il core.

} fünfstimmig

**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.**

} einstimmig
konzertierend

} 1. Durchlauf Bassmodell

} 2. Durchlauf Bassmodell

**Sì, mentre lieto il cor staratti a canto,
gli occhi, lontani da soave riso,
mi daran vita con l'umor del pianto«.**

} 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 aufweisen⁵⁰² – 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

⁵⁰² 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.⁵⁰³ 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.«⁵⁰⁴ 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,⁵⁰⁵ 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.

⁵⁰³ Ebd., S. 156–164.

⁵⁰⁴ Whenham, *Duet and Dialogue* (1982) Bd. 1, S. 165.

⁵⁰⁵ 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).

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 Hall⁵⁰⁶ und Margaret Mabbett⁵⁰⁷ 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.⁵⁰⁸ 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

⁵⁰⁶ Frederick A. Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal 1638–1745*, Diss. University of Toronto 1978, Liste: Appendix A, S. 295–330.

⁵⁰⁷ Margaret Mabbett, *The Italian Madrigal, 1620–1655*, Diss. King's College, University of London 1989, Liste: Bd. 2, S. 43–72/10.

⁵⁰⁸ 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:

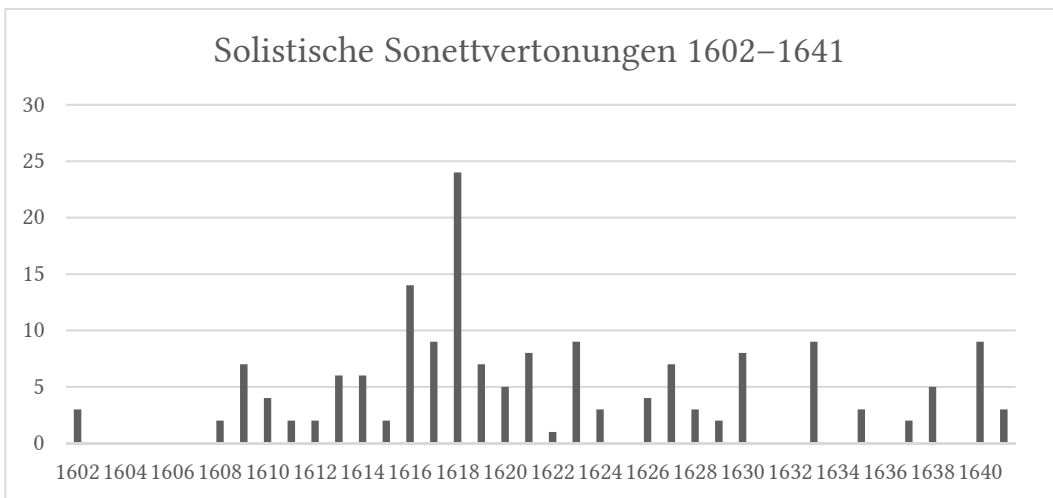


Abb. 9: Solistische Sonettvertonungen 1602–1641

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).⁵⁰⁹

Incipit / Titel	Textdichter	Besetzung	Musikalische Form ⁵¹⁰
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

⁵⁰⁹ 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).

⁵¹⁰ 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.

Incipit / Titel	Textdichter	Besetzung	Musikalische Form
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*⁵¹¹ und Francesco Boninsegni »Questi ch'al par del ciel globi lucenti« mit dem Untertitel *Comparatione della nostra vita ad un Horologio à polvere*.⁵¹²

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.⁵¹³ 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

⁵¹¹ 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.

⁵¹² 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 (Zugriff: 12.9.2017), S. 108 f.

⁵¹³ 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,⁵¹⁴ 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.⁵¹⁵

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.⁵¹⁶ 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

⁵¹⁴ 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.

⁵¹⁵ Zur musikalischen Umsetzung italienischer Vanitas-Gedichte siehe Leopold, »Il tempo tutto frange« (2018), S. 13–44, sowie Steinheuer, »Vane speranze« (2016).

⁵¹⁶ 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,⁵¹⁷ 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.

⁵¹⁷ 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.⁵¹⁸

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.

⁵¹⁸ 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*⁵¹⁹ findet in den von Frederick Hall gelisteten Madrigalsammlungen zwischen 1650 und 1700⁵²⁰ 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.⁵²¹ 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,⁵²² 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 1690.⁵²³

Dazu kommen vereinzelte handschriftlich überlieferte Vertonungen aus Manuskriptsammlungen, die erst in letzter Zeit gesichtet wurden.⁵²⁴

⁵¹⁹ Angelo Pompilio, »Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700 (RePIM)«, <http://repim.muspe.unibo.it/> (Abfrage am 7.6.2018).

⁵²⁰ Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal* (1978), S. 300–306.

⁵²¹ 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).

⁵²² 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).

⁵²³ Überliefert sind nur das Bassstimmbuch und eine Violinstimme in I-Fn.

⁵²⁴ 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.⁵²⁵ 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 dissì 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.

⁵²⁵ 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,⁵²⁶ 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.⁵²⁷ 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

⁵²⁶ Hall, *The Polyphonic Italian Madrigal* (1978).

⁵²⁷ 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.⁵²⁸

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.⁵²⁹ 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 Vokalgenre. 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

⁵²⁸ 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.

⁵²⁹ 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.⁵³⁰

Stradellas Kantate »Amanti, olà, olà!« mit dem Untertitel *Accademia d'Amore* auf einen Text von Giovanni Pietro Monesio⁵³¹ vertont einen akademischen Wettstreit unter der Leitung Amores.⁵³² 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.

⁵³⁰ 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.

⁵³¹ 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.

⁵³² 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.⁵³³ 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:

⁵³³ 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.⁵³⁴ 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.⁵³⁵

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.

⁵³⁴ Vgl. oben, ab S. 71.

⁵³⁵ 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 di lingua - *Rigor*
 dire al Canape de' ois Ois grave sonetto *serubbio*
 in cui concludo d'ogni donna che bella sia 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

fenna d' Embioni Chiedi Campa di foco a gl' d' aque -
 Toni Chiedi amica Unioni tra gl' Calmanni -
 Chiedi all'ope che ascolti Empia Invidia Chiedi al niente il
 tutto d' sempre al mai e all' impossibil che possib che po-

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*
Antor del Conco: Juff

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.⁵³⁶ Politisch-satirische oder burleske Stoffe hatten ebenso ihren Platz in der Sonettdichtung 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.⁵³⁷ 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.⁵³⁸ 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.

⁵³⁶ Siehe dazu das einleitende Kapitel »Themen und Anwendungsgebiete des Sonetts« ab S. 34.

⁵³⁷ Kurioserweise fällt ausgerechnet das erste in dieser Arbeit untersuchte Sonett, Dufays »Apostolo glorioso, da dio electo«, in diese Kategorie. Siehe oben, ab S. 66.

⁵³⁸ Zum sechsten Madrigalbuch Monteverdis siehe ausführlicher oben, ab S. 219.

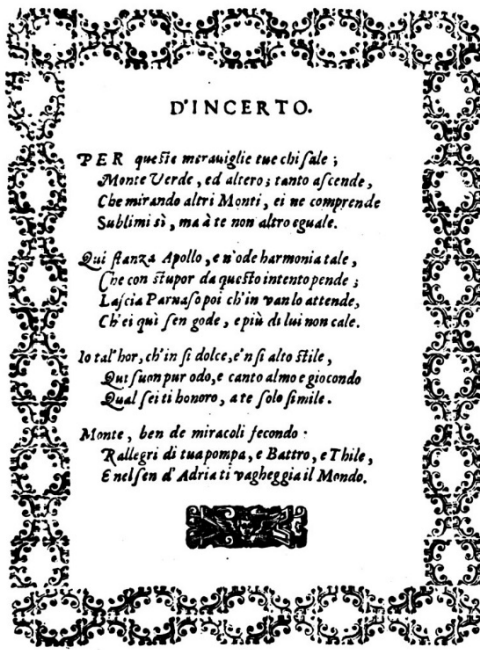


Abb. 11: Sonett am Ende des Bassstimm-buches von Claudio Monteverdis *Sesto libro de madrigali* (1614), S. 22⁵³⁹

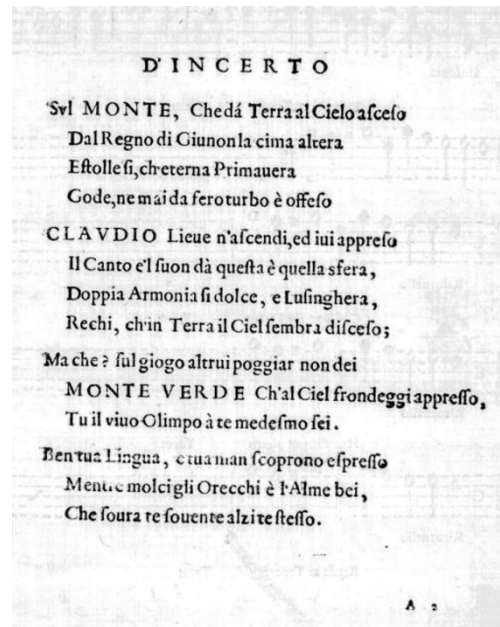


Abb. 12: Sonett, abgedruckt im Anschluss an die Widmungsvorrede von Claudio Monteverdis *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)⁵⁴⁰

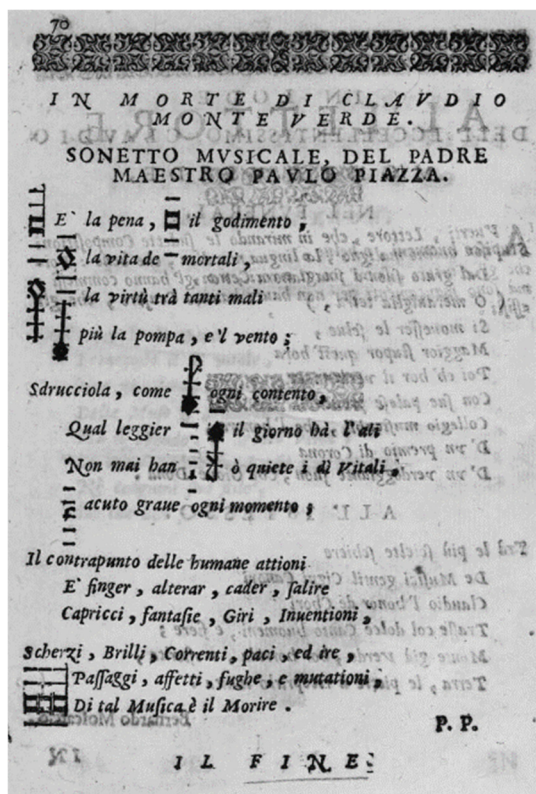
Eine wahre Flut von Würdigungssonetten erschien jedoch erst nach dem Tod Monteverdis, zusammengefasst mit Nachrufen in anderen poetischen Formen, italienisch wie lateinisch, von Giovanni Battista Marinoni in den *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venedig 1644).⁵⁴¹ 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.⁵⁴²

⁵³⁹ Abbildung aus: Monteverdi, *Madrigali a 5 voci. Libro sesto*, hrsg. von Delfino (1991), S. 98.

⁵⁴⁰ Abbildung aus: Claudio Monteverdi, *Concerto. Settimo libro dei madrigali*, hrsg. von Anna Maria de Chiara, Cremona 2008 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 11), S. 89.

⁵⁴¹ 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)

⁵⁴² 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 leggier 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: Paolo 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.⁵⁴³ 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.⁵⁴⁴ 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.⁵⁴⁵ Neben zahlreichen geistlichen Oratorien schrieb er für die Kapelle der Kaiserinwitwe zwischen 1683

⁵⁴³ 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.

⁵⁴⁴ Die Vertonung ist handschriftlich überliefert: A-Wn, Mus. Hs. 18920, online zugänglich über <http://data.onb.ac.at/rec/AL00511385> (Zugriff: 7.10.2017).

⁵⁴⁵ 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 (Zugriff: 7.10.2017).

und 1686 jährlich einen Sepolcro.⁵⁴⁶ 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

⁵⁴⁶ 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.⁵⁴⁷ 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,⁵⁴⁸ in dem auch ein Sonett zu Ehren Arcangelo Corellis zu finden ist.⁵⁴⁹ 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.⁵⁵⁰ Nicht zuletzt seiner Dichtkünste wegen wurde Valentini zu einem unbekanntem Zeitpunkt unter dem Namen Euginaspe Leupinto Mitglied der renommierten Accademia dell'Arcadia.⁵⁵¹

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.⁵⁵² 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

⁵⁴⁷ Der einflussreichste Librettist am Wiener Kaiserhof war sicher Nicolò Minato.

⁵⁴⁸ Giuseppe Valentini, *Rime*, Rom 1708. Ein Exemplar davon wird in der Biblioteca Statale in Lucca aufbewahrt: I-Lg, Q XXXIII, c. 30.

⁵⁴⁹ 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.

⁵⁵⁰ Giuseppe Valentini, *Fantasia Musicali a Tre [...] Opera Terza [...]*, Rom 1706, S. 39. Weitere Sonette finden sich in op. 7 (1710).

⁵⁵¹ Siehe dazu Careri, »Giuseppe Valentini« (1987), S. 86 f.

⁵⁵² 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.⁵⁵³ 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.⁵⁵⁴ 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.

⁵⁵³ I-Ra, MS Arcadia 12, f. 21r. Alle vier Sonette sind abgedruckt bei Della Seta, »La Musica in Arcadia« (1982), S. 143–145.

⁵⁵⁴ 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.

9

Schluss

Es hat eine lange Tradition, Sonette als dialektische Gebilde zu beschreiben.⁵⁵⁵ Ausgehend von August Wilhelm Schlegel, der insbesondere das charakteristische Reimschema im Petrarkischen Sonett mit dialektischen Kategorien wie »Trennung« und »Paarung«, »Anregung« und »Befriedigung« zu fassen versuchte,⁵⁵⁶ definierte auch Walter Mönch die »Zweigliedrigkeit« als »das wesentlichste innere Gesetz des Sonetts«:

Oktave und Sextett stehen im Verhältnis von Aufgesang und Abgesang. In der Dynamik seiner Form erkennen wir die Bewegung von Expansion und Kontraktion. Im Aufgesang haben wir eine Erwartung, im Abgesang eine Erfüllung; im Aufgesang eine Spannung, im Abgesang eine Entspannung; und so entspricht die äußere Gliederung des Sonetts der polaren Spannung der Inhalte: Wenn die Oktave eine Voraussetzung, Verwicklung, Behauptung, Analyse enthält, so ist das Sextett eine Folgerung, Lösung, ein Beweis, eine Synthese.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Siehe dazu ausführlich Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 469–476.

⁵⁵⁶ Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Lohner, Bd. 4 (1965), S. 187–194.

⁵⁵⁷ Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 33.

Noch deutlicher wurde ein Jahr später Johannes R. Becher, als er eine dialektische innere Anlage aller Sonette für verbindlich erklärte: »Im Sonett wird das Bewegungsgesetz des Lebens zum Inhalt (und zwar auf inhaltlich verschiedene Art), das aus Satz, Gegensatz und der Auflösung in einem Schlusssatz besteht oder aus These, Antithese und Synthese.«⁵⁵⁸

Insbesondere die analytischen Kapitel der Arbeit haben nun gezeigt, dass sich auch die Geschichte der italienischen Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert auf der Grundlage eines dialektischen Prinzips erzählen lässt. Die Gegensätze bilden hier zwei diametrale Herangehensweisen der Komponisten an das Sonett als Textvorlage, die auf der einen Seite gänzlich durch die äußere Form des Sonetts, auf der anderen Seite primär durch seine innere Gestalt bestimmt sind. Die äußere Form konstituiert sich dabei im hier betrachteten Zeitraum aus der Zahl der Verse (14), der Versart (Endecasillabo) und der stollischen/strophischen Gliederung des Sonetts, das mit dem Einsetzen der Vertonungen am Ende des 15. Jahrhunderts überwiegend als vierteiliges Gebilde aus zwei Quartetten und zwei Terzetten wahrgenommen wurde. Das Reimschema spielt dabei für die Vertonungen höchstens eine untergeordnete Rolle. Die innere Gestalt des Sonetts setzt sich aus unterschiedlichen Parametern wie der allgemeinen thematischen Ausrichtung, der syntaktischen Struktur und der Gedankenführung, aber auch aus semantischen, klanglichen und stilistischen Aspekten, die insbesondere die Wortwahl und die poetischen Bilder betreffen, zusammen.

Das kompositorische Ergebnis einer primär formalen Herangehensweise an das Sonett sind die musikalischen Deklamationsmodelle, die zwischen dem Beginn des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überliefert sind und als Zeugnisse für eine offenbar vor allem mündlich weitergetragene Aufführungstradition von Sonetten stehen, die stark durch improvisatorische und performative Anteile der Vortragenden geprägt war. Charakteristisch für viele dieser schriftlich aufgezeichneten *Arie* oder *Modi di cantar sonetti* ist eine starke Reduktion des musikalischen Materials entsprechend den wichtigsten Vorgaben der äußeren Form eines Sonettes. Dazu gehörte zum einen das Finden einer deklamatorischen Versstruktur, die zumindest einem Großteil der rhythmisch in der Regel höchst flexiblen Endecasillabi gerecht wurde, und zum anderen die Möglichkeit, den musikalischen Satz durch Weglassen oder Verkürzung eines Abschnittes den unterschiedlichen Strophenlängen anzupassen. Wiederum dialektisch ist hier die Erkenntnis zu verstehen, dass gerade die minimalistische Gestalt solcher Deklamationsmodelle den Vortragenden größtmögliche Freiheiten bei der Interpretation einzelner Sonette bot und damit gewissermaßen die Voraussetzung für eine schlüssige Präsentation der jeweiligen inneren Gestalt im Sinne des Ausführenden war.

Mit der Wiederentdeckung Petrarcas und den damit verbundenen Bemühungen um eine gleichberechtigte Lyrik in der italienischen Volkssprache kam in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf kompositorischer Seite das Bedürfnis auf, ein musikalisches Pendant zu den stilistisch höher stehenden Texten zu schaffen, das der inneren Gestalt ihrer Textvorlage

⁵⁵⁸ Johannes R. Becher, »Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre. Ein Versuch«, in: *Sinn und Form* 8 (1956), S. 336.

deutlich mehr Aufmerksamkeit schenkte. Eine schriftliche Fixierung der auf individuelle Sonette bezogenen musikalischen Ideen wurde insbesondere dann nötig, als Sonette nicht mehr wie in der Frottola nur einstimmig zu Instrumentalbegleitung, sondern in der neuen Gattung des Madrigals auch mehrstimmig gesungen wurden. Vordergründig paradox und insofern mit den Deklamationsmodellen vergleichbar ist die Tatsache, dass das Interesse der Komponisten für die individuelle Gestalt einzelner Sonette nach einer kurzen Experimentierphase in der Frühzeit des Madrigals zunächst nicht zu formaler Vielfalt in den Vertonungen, sondern zu einer Standardisierung der musikalischen Form führte. Die zweiteilige Anlage madrigalischer Sonettvertonungen, die Adrian Willaert in seiner *Musica nova* vorlegte, wurde zusammen mit dem Dogma der *variatio* und dem Prinzip des »fuggir la cadenza« zu einer äußeren Hülle, die das konkrete Eingehen auf Text- und Bedeutungsnuancen, auf Klanglichkeit und Syntax in besonderer Weise ermöglichte und sogar förderte. Die äußere Form des Sonetts trat dabei jedoch bis auf die in fast allen Fällen funktionierende Teilung in Oktave und Sextett hinter der syntaktischen Struktur und dem Bemühen, einzelne Wörter und Phrasen geradezu bildlich zu vertonen, zurück.

Schon in einigen Sonettvertonungen aus dem Frottolarepertoire und in bestimmten Madrigalen Verdelots und Arcadelts ist der Versuch zu spüren, die verschiedenen Perspektiven auf das Sonett, den Fokus auf die äußere Form bzw. auf die innere Gestalt, synthetisch miteinander zu verbinden. Inhaltliche Verweise auf den individuellen Sonetttext in an sich strophischen Vertonungen, gezielte Textumstellungen als Reaktion auf den Konflikt zwischen Verseinheit und Syntax, aber auch das Bemühen um formale Orientierung in den Musikdrucken um 1550 durch die Majuskelauszeichnung von Versanfängen sind erste Hinweise darauf, dass Sonette in dieser Hinsicht immer wieder als kompositorische Herausforderung wahrgenommen wurden. Einen stilistisch geradezu pluralistischen Zugang zu Sonetten entwickelten die Komponisten nach 1600, die sich der zu diesem Zeitpunkt schon fast totgeglaubten Textvorlage mit den zahlreichen neuen musikalischen Ausdrucksmitteln der Zeit insbesondere im ein- und zweistimmigen instrumentalbegleiteten Gesang noch einmal gezielt annahmen. Wie auch im mehrstimmigen Madrigal Form und Inhalt der Sonette in kunstvoller Synthese kompositorisch auf eine neue Ebene gehoben werden konnten, zeigen exemplarisch die Sonettvertonungen aus Monteverdis sechstem Madrigalbuch, die nicht mehr pauschal die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte zweiteilige Herangehensweise an Sonette aufnehmen, sondern aus der individuellen Gestalt jedes einzelnen Sonetts formale, syntaktische oder inhaltliche Schwerpunkte extrahieren und aus diesen eine jeweils eigene musikalische Form entwerfen.

»Das Sonett ist tot. – Es lebe das Sonett.« Auch unter diesem Motto ließe sich die Geschichte einer lyrischen Form erzählen, die im Laufe ihrer Entwicklung zwar immer wieder in die Kritik geraten ist, aber dennoch nie vollständig aufgegeben wurde. Gleiches gilt für die Beziehung des Sonetts zur Musik, deren Beginn nach wie vor im Dunklen liegt, die sich jedoch spätestens ab dem 16. Jahrhundert als außerordentlich fruchtbar herausstellte. Auch nach Durststrecken im späten 17. und 18. Jahrhundert wurden Sonette weiter vertont, als

italienische Arie bei Haydn⁵⁵⁹ oder im deutschen und französischen Kunstlied des 19. Jahrhunderts. Insbesondere für die Zeit seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts steht eine eigene Studie über die Möglichkeiten der Verbindung von Sonett und Musik noch aus, deren Ende nicht abzusehen ist: Erst am 30. März 2017 wurden in München Wolfgang Rihms *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester uraufgeführt,⁵⁶⁰ die auch drei Sonette Michelangelo Buonarottis in deutscher Übersetzung von Rainer Maria Rilke enthalten.

⁵⁵⁹ Joseph Haydn, »Solo e pensoso«, Arie für Sopran und Orchester (Hob. XXIVb:20), in: *Joseph Haydn. Werke*, 26,2, hrsg. von Gehring, Siegert und von Zahn (2013), S. 180–192. Siehe dazu Andrea Chegai, »Divergenze tra forma poetica ed effetto estetico: ›Solo e pensoso‹ musicato da Haydn«, in: *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, hrsg. von Andrea Chegai und Cecilia Luzzi, Lucca 2005.

⁵⁶⁰ Wolfgang Rihm, *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester, Wien 2015/2016, <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/wolfgang-rihm-599/werke/requiem-strophen-20041> (Zugriff: 12.6.2018).

10

Anhang: Transkriptionen

Verzeichnis der Transkriptionen

- | | | |
|---|--|-----|
| 1 | Perissone Cambio, »I vidi in terra angelici costumi«, aus: <i>Il secondo libro di madrigali a cinque voci</i> , Venedig 1550 | 267 |
| 2 | Giovanni Francesco Capello, »O gelosia, d'amanti horribil freno«, aus: <i>Madrigali et arie a voce sola</i> , Venedig 1617 | 272 |
| 3 | Nicolò Borboni, »Solo e pensoso i più deserti campi«, aus: <i>Musicali concerti</i> , Rom 1618 | 274 |
| 4 | Ercole Bernabei, »Ardo tacito amante e 'l foco mio«, aus: <i>Concerto madrigalesco a tre voci</i> , Rom 1669 | 278 |
| 5 | Mario Savioni, »Amor non dissi il ver quando talora«, aus: <i>Madrigali e concerti a tre voci differenti</i> , Rom 1672 | 284 |

Prima parte

Perissone Cambio

C I vi-d'in ter - ra I vi-d'in ter - ra an - ge - li - ci co - stu -

A I vi-d'in ter - ra an - ge - li - ci co - stu - mi I vi-d'in ter - ra

T I vi-d'in ter - ra an - ge - li -

V I vi-d'in ter - ra an - ge - li - ci co - stu - mi

B I vi-d'in ter - ra I vi-d'in ter -

8

- - mi an - ge - li - ci co - stu - mi E ce - le - sti bel -

an - ge - li - ci co - stu - - - mi E ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do so -

ci co - stu - mi an - ge - li - ci co - stu - mi E ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do

an - ge - li - ci co - stu - - - mi

ra an - ge - li - ci - - - co - stu - mi E ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do so -

15

lez - z'al mon - do so - le. Tal - - - che di ri - mem - brar - - - mi gio - v'e do -

le e ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do so - le Tal che di ri - mem - brar mi gio - v'e do - le

so - le Tal - - - che di ri - mem - brar

E ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do so - le Tal - - - che di ri - mem - brar - - -

le E ce - le - sti bel - lez - z'al mon - do so - le

22

le Che quan-t'io mi - ro par so - gni
 Tal che di ri-mem-brar mi gio - v'e do - le Che quan-t'io mi - ro par so -
 mi gio - v'e do - le mi gio - v'e do - le Che quan-t'io
 mi gio - v'e do - le mi gio - v'e do - le Che quan-t'io mi - ro
 Tal che di ri-mem-brar mi gio - v'e do - le Che quan-t'io mi -

29

om-br'e fu - mi om - br'e fu - mi E vi - di la - gri - mar quei duo bei lu - mi
 - gni om - br'e fu - mi om - br'e fu - mi E vi - di la - gri - mar quei duo bei lu - mi
 mi - ro par so - gni om - br'e fu - mi E vi - di la - gri - mar quei
 par so - gni om - br'e fu - mi om - br'e fu - mi E vi -
 ro par so - gni om - br'e fu - mi E vi - di

37

E vi - di la - gri - mar quei duo bei lu - mi Ch'an fat-to mil-le vol - t'in-vi -
 E vi - di la - gri - mar quei duo bei lu - mi Ch'an fat-to mil-le vol - t'in-vi -
 duo bei lu-mi Ch'an fat - to mil-le vol - t'in-vi - di'al so - le Ch'an fat-to mil-le vol - t'in -
 di la-gri-mar quei duo bei lu - mi Ch'an fat-to mil-le vol - t'in - vi-di'al so - le Ch'an fat-to
 la - gri-mar quei duo bei lu - mi Ch'an fat-to mil-le vol - t'in-vi - di'al so - le

45

di'al so - le Et u - di so - spi-ran-do dir pa-ro-le Che fa-rian gi - r'i mon-ti
 - di'al so - le Et u - di so - spi-ran-do dir pa-ro - le Che fa-rian gi - r'i mon-ti Che
 vi-di'al so - le Et u - di so - spi-ran-do dir pa-ro-le dir pa-ro-le Che fa-rian gi - r'i
 mil-le vol-t'in vi - di'al so - le Et u - di so - spi-ran-do dir pa-ro-le Che fa-rian
 Et u - di so - spi-ran-do dir pa-ro-le Che fa-rian gi - r'i mon-ti Che

52

Che fa-rian gi - r'i mon-ti e star i fiu - mi e star i fiu - mi.
 fa-rian gi - r'i mon-ti e star i fiu - mi e star i fiu - mi.
 mon-ti Che fa-rian gi - r'i mon-ti e star i fiu - mi e star i fiu - mi.
 gi - r'i mon-ti e star i fiu - mi e star i fiu - mi e star i fiu - mi.
 fa-rian gi - r'i mon-ti e star i fiu - mi e star i fiu - mi.

Seconda parte

60

A - mor sen - no va - lor pie - ta - t'e do - glia Fa - cean pian -
 A - mor sen - no va - lor pie - ta - t'e do - glia Fa - cean pian - gen -
 A - mor sen - no va - lor pie - ta - t'e do - glia Fa - cean pian -
 A - mor sen - no va - lor pie - ta - t'e do - glia Fa -
 A - mor sen - no va - lor pie - ta - t'e do - glia

68

gen - d'un più dol - ce con - cen - to d'-gn'al - tro d'o-gn'al - tro che nel mon-d'u-dir si so -
 - d'un più dol - ce con-cen - to d'o - gn'al - tro che nel mon-d'u-dir si so - glia che nel
 gen - d'un più dol - ce con - cen - to D'o-gn'al - tro che nel mon - d'u - dir si so -
 cean pian-gen - d'un più dol - ce con-cen - to D'o-gn'al - tro che nel mon-d'u-dir si so - glia
 D'o - gn'al - tro d'o-gn'al - tro che nel mon - d'u -

76

- glia Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten - to Et e-ra'l ciel
 mon-d'u-dir si so - glia Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten - to
 - glia Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten - to Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten -
 Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten - to Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten -
 dir si so - glia Et e-ra'l ciel a l'ar-mo-nia s'in-ten - to Et e-ra'l ciel a l'ar -

84

- a l'ar-mo-nia s'in-ten - to Che non si ve-dea in ra - mo Che non si ve-dea in ra - mo mo-ver fo -
 a l'ar - mo-nia s'in-ten - to Che non si ve-dea in ra - mo mo - ver fo - glia
 - to Che non si ve-dea in ra - mo mo - ver fo - glia
 to a l'ar-mo-nia s'in - ten - to Che non si ve-dea in
 - mo-nia s'in-ten - to a l'ar-mo-nia s'in - ten - to s'in-ten - to Che

92

glia Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a-ria l' ven - to pien l'a-ria l'

Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' ven - to Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a -

Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a-ria l' ven - to Tan -

ra - mo mo-ver fo - glia Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien

non si ve-dea in ra - mo mo-ver fo - glia Che non si ve-dea in ra - mo mo-ver fo - glia

100

_____ ven - to Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a-ria l' ven - to

ria l' ven - to Tanta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a-ria l' ven - to pien l'a-ria l' ven - to Tan -

ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' ven - to pien l'a-ria l' ven - to Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ l'a-ria l' ven - to

l'a-ria l' ven - to Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____

Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a-ria l' ven - to Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ Tan -

108

Tan - ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' _____ ven - to.

ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' ven - to _____ e l' ven - to.

Tan - ta _____ dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' ven - to.

_____ pien l'a - ria l' ven - to _____ pien l'a - ria l' ven - to.

ta dol - cez - z'ha - vea _____ pien l'a - ria l' ven - to _____ pien l'a - ria l' ven - to.

Aria di Sonetto da Passeggiarsi. Prima parte

Giovanni Francesco Capello

T

O ge-lo - sia d'a-man-ti hor-ri - bil fre - no Ch'in un pon-to mi vol - gi e tien si for - te

B.c.

5

8 O so-rel - la del - l'em - pia a-ma - ra mor - te Che con tua vi - sta tur - bi'l ciel se - re - no.

B.c.

Seconda parte

9

8 O ser-pen-te nas-co - sto in dol - ce se-no Di lie - ti fior che mie spe-ran - ze hai mor - te

B.c.

14

8 Tra pro-spe-ri suc - ces - si ad-ver - sa sor - te Tra so - a - vi vi-van - de a - spro ve - ne - no.

B.c.

Terza parte

18

8 Da qual val - le in-fer-nal nel mon - do u-sci - sti o cru-del mo - stro ò pe-ste de mor-ta - li,

B.c.

21

8 Che fai li gior - ni miei si os - cu - ri, e tri - sti?"

B.c.

Quarta parte

23

Tor - na - sti giù non rad-dop - piar miei ma - li In - fe - li - ce pa - u - ra à che ve - ni - sti _

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 23 to 25. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The melody in the treble staff includes a sharp sign (accidental) above the first note. The lyrics are written below the treble staff. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a half note in the first measure and quarter notes in the following measures.

26

Hor non ba - sta - va A - mor con li suoi stra - li.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 26 to 27. It continues with the same treble and bass clefs and key signature. The melody in the treble staff concludes with a double bar line. The lyrics are written below the treble staff. The bass staff concludes with a double bar line.

Seconda parte

17

Al-tro scher-mo non tro-vo, che mi-sciam-pi.

20

Dal ma-ni-fe-sto ac-cor-ger de-le gen-ti.

23

Per-che ne-gl'at-ti d'al-le-grez-za spen-ti.

26

Di fuor-si leg-ge-co-me den-tro a-vam-pi.

30

Di fuor-si leg-ge-co-me.

33

den-tro a-vam-pi.

Terza parte

35

Si ch'io mi cre - do ho - mai, che mon - ti, e piag - gie,

37

E fu - mi, e sel - ve sa - pian - di - che - tem - pre - Sia

40

la - mia - vi - ta ch'è - ce - la -

43

- ta al - tru - i. Sia la - mia - vi -

46

- ta, ch'è - ce - la - ta al - tru - i.

Quarta, et ultima parte

48

Mà pur si a - spre vi - e, ne si sel - vag - gie

51

Cer - car non so ch'a - mor non ven

53

ga sem - pre, Ra - gio - nan - do con me -

57

co, et io con lu - i.

59

Ra - gio - nan - do con me co, et

61

io con lu - i.

Ercole Bernabei

A
Ar - do ta - ci - to a - man - te E'l fo - co mi - o ce - lar non pos -

T
Ar - do ta - ci - to a - man - te

B
E'l fo - co mi - o ce - lar non

B.c.

so e pa - le - sar pa - ven - to,

E'l fo - co mi - o ce - lar non pos - so e pa - le - sar pa - ven - to, E'l fo - co

pos - so e pa - le - sar pa - ven - to, Ar - do ta - ci - to a - man -

E'l fo - co mi - o ce - lar non pos - so e pa - le - sar pa - ven -

mi - o ce - lar non pos - so, E'l fo - co mi - o ce - lar non pos - so

te E'l fo - co mi - o ce - lar non pos - so, e pa - le -

to, e pa - le - sar pa - ven - to e pa - le - sar e pa - le - sar pa - ven - to,

e pa - le - sar pa - ven - to, e pa - le - sar e pa - le - sar pa - ven - to.,

sar pa - ven - - - to e pa - le - sar pa - ven - - - to, E vuol quin - ci il ti -

21

Hor ch'io tac - cia, hor ch'io di - ca il mio tor - men -
 Hor ch'io tac - cia, hor ch'io di - ca il mio tor - men - to il mio tor - men -
 mor quin di il de - si - o, Hor ch'io

25

to Hor ch'io tac - cia, hor ch'io di - ca il
 to Hor ch'io tac - cia, hor ch'io di - ca il mio tor - men -
 tac - cia, hor ch'io di - ca il mio tor - men - - - - to Hor ch'io

29

mio tor - men - - - - to, il mio tor - men - to
 to, il mio tor - men - - - - to
 tac - cia, hor ch'io di - ca il mio tor - men - - - - to,

35

Hor u - no sguar - do, hor un so - spi - ro in vi - o Mu - to nun - zio del Cor mu - to la - men -
 Hor u - no sguar - do, hor un so - spi - ro in - vi - o Mu - to nun - zio del

41

to Mu-to nun-zio del Cor mu-to la-men-to, mu-to nun-zio del
 Mu-to nun-zio del Cor mu-to la-men-to Mu-to nun-zio del Cor mu-
 Cor mu-to la-men-to Mu-to nun-zio del Cor mu-to la-men-

47

cor mu-to la-men-to, Ma sde-gno tur-ba i bei vo-str'oc-chi on-d'i-o
 to, Ma sde-gno tur-ba i bei vo-str'oc-chi on-d'i-o
 to, mu-to la-men-to, Ma sde-gno tur-ba i bei vo-str'oc-chi on-d'io di quel-lo

52

di quel-lo sguar-do e del so-spir mi pen-to Ho-mai
 di quel-lo sguar-do e del so-spir mi pen-to Ho-mai
 sguar-do e del so-spir mi pen-to e del so-spir mi pen-to Ho-mai

57

mai pri-vo di spe-me, an-zi di vi-ta. Sco-pro à Voi la mia
 mai pri-vo di spe-me, an-zi di vi-ta. Sco-pro à Voi la mia mor-
 pri-vo di spe-me, an-zi di vi-ta

64

mor - te, e non l'a - mo - re e non l'a - mo - re,

te, e non l'a - mo - re e non l'a - mo - re,

Sco - pro à Voi la mia mor - te, e non l'a - mo - re

$\frac{4}{2}$ 9 $\frac{4}{2}$

70

E vi chieg - gio pie - tà ma non a -

E vi chieg - gio pie - tà ma non a - i -

E vi chieg - gio pie - tà ma non a - i -

2 6 6 6 7 6 4 3 6 5 4 3 5 6 3 4

76

i - ta, Sco - pro à Voi la mia mor -

- ta, Sco - pro à Voi la mia mor - - - te e

ta, Sco - pro à Voi la mia mor - - - te

$\frac{5}{4}$ 3 $\frac{4}{2}$ 7 6

82

te, E vi chieg - gio pie - tà ma

non l'a - mo - re, E vi chieg - gio pie - tà ma

E vi chieg - gio pie - tà ma non a - i -

9 8 4 3 6 $\frac{4}{2}$ 6

88

non a - i - ta, ma non a - i - ta,
 non a - i - ta, ma non a - i - ta,
 - ta, ma non a - i - ta,

7 6 / 9 8, 4 3, 5 9 / 4 3, 4 3

94

Chie - de l'al - ma do - len - te al cru - do Co - re So - lo un so - spi - ro à
 Chie - de l'al - ma do - len - te al cru - do Co - re So - lo un so -
 Chie - de l'al - ma do - len - te al cru - do Co - re al cru - do Co - re

6, 4 2, 6 5 / 4 3, 7 6, 4 3, 9 8, 7 6 5, 7 6, 4 3, #

100

l'ul - ti - ma par - ti - ta E pur po - co un so -
 spi - ro à l'ul - ti - ma par - ti - ta E pur po - co un so - spi - ro
 E pur po - co un so - spi - ro

#, 4 3, 7 6, 5, 4 2, #, 7, 4 3

105

spi - ro à chi si muo - re
 e pur po - co un so - spi - ro
 e pur po - co un so - spi - ro A chi si muo -

6, 4 3, 9 8, # 6, 4 3, 9 8, 7, 4 3

110

e pur po - co un so - spri - ro à chi si muo - re à chi si

A chi si muo - re e pur po - co un so - spi -

re e pur po - co un so - spi - ro a chi si

4 3 6 4 3 6 9 8 7 4 3 4 2

115


muo - re e pur po - co un so - spi - ro à chi si muo - re.


- ro a chi si muo - re a chi si muo - re.


muo - re a chi si muo - re a chi si muo - re.

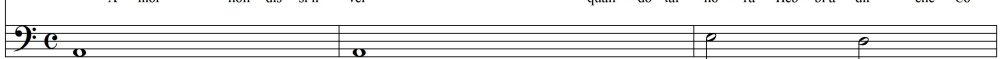
7 6 9 8 7 6 5 3 4 5 6 9 8 7 6 7 6 5 3 4 5

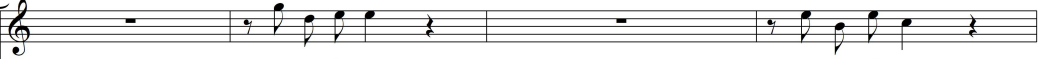
Mario Savioni


C 1  Non dis - si il ver

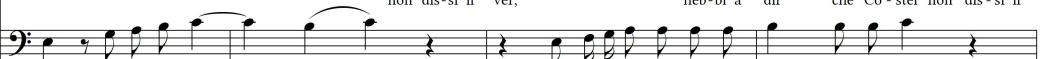
C 2  non dis - si il ver

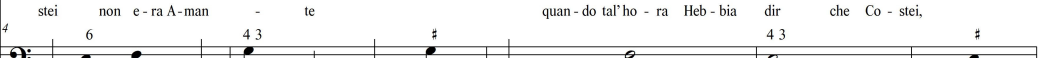
B  A - mor non dis - si il ver quan - do tal' ho - ra Heb - bi a dir che Co -


B.c. 


 non dis - si il ver, non dis - si il ver,

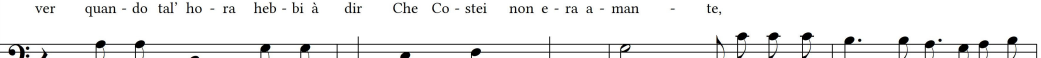
 non dis - si il ver, heb - bi à dir che Co - stei non dis - si il

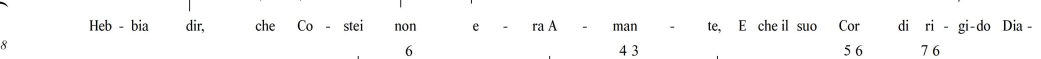
 stei non e - ra A - man - te quan - do tal' ho - ra Heb - bia dir che Co - stei,





 Quan - do tal' ho - ra heb - bi à dir che Co - stei non e - ra a - man - te,

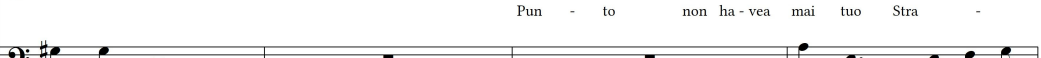
 ver quan - do tal' ho - ra heb - bi à dir Che Co - stei non e - ra a - man - te,


 Heb - bia dir, che Co - stei non e - ra A - man - te, E che il suo Cor di ri - gi - do Dia -



 Pun - to non ha - vea mai tuo Stra - - - le an - co - ra non ha - vea

 Pun - to non ha - vea mai tuo Stra -

 man - te, Pun - to non ha - vea



16

mai tuo Stra - le, tuo Stra - - - le an - co - ra.

le tuo Stra - le an-co - ra.

mai tuo stra - - - - - le an - co - ra.

16 4 3

20

B Ec - co, (ma per mio peg - gio) hor s'in - na - mo - ra Di se me - des - ma, al chia - ro

20 6 # 6 7 # 6 6 # 6

B.c.

24

Spec - chi-o a - van - te, E fat - ta mio ri - val', quel bel sem - bian - te, Ch'io sol' a - mo, & a -

24 # 6 4 3 # 6 5 6 7 6 #

28

do - ro, a - ma, & a - do - ra, Ch'io sol' a - mo, & a - do - - - - ro, a - ma, a -

28 4 3 6 7 6 7 6

33

ma, & a - do - - - - - - - - - - ra.

33 7 6 4 3

38

C 1
Cru-del Don - na, e Su-per - ba, à cui sol ca - le nel lu - sin - ghie - ro a -

C 2
Cru-del Don - na, e Su-per - ba, à cui sol ca - le nel lu - sin - ghie - ro a -

B.c.
38

42

du - la - tor fal - la - ce la tua pro - pria am - mi - rar for - ma mor - ta - le,

du - la - tor fal - la - ce la tua pro - pria am - mi - rar for - ma mor - ta -

42

7 6 7 6 7 6 4 3

46

for - ma for - ma mor - ta - le.

le, la tua pro - pria am - mi - rar for - ma mor - ta - le.

46

7 6 5 6 5 6 4 3

50

C 1
Sap - pi, sap - pi, che si t'al - let - ta, e pia - ce, Non men ch'il ve - tro in cui si spec -

C 2
Sap - pi, sap - pi ch'il bel che si t'al - let - ta, e pia - ce, Non men ch'il ve - tro in cui si spec -

B
Sap - pi, sap - pi, ch'il bel che si t'al - let - ta, e pia - ce Non men ch'il ve - tro in cui si

50

6 5 6 5 6 # 6 6

B.c.
50

55

chia, è fra - le. Ne men che l'om - bra sua, Ne men che l'om - bra sua lie - ve,
 chia, è fra - le. Ne men che l'om - bra sua, Ne men che l'om - bra sua lie - ve
 spec - chia è fra - le, Ne men che l'om - bra su - a Ne men che l'om - bra sua lie -

55

59

lie - ve lie - ve, e fu - ga - ce fur - ga
 lie - ve lie - ve, e fu - ga - ce fu -
 ve lie - ve lie - ve lie - ve, e fu - ga - ce, Ne men che

59

63

ce fu - ga - ce, fu - ga - ce fu - ga - ce, Ne men che l'om - bra sua lie -
 ga - ce fu - ga - ce, fu - ga - ce. Ne men che l'om - bra sua lie -
 l'om - bra sua lie - ve, e fu - ga - ce, e fu - ga -

63

67

71

75

79

11

Quellen- und Literaturverzeichnis

Musikalische Quellen und Ausgaben

1. Handschriften

A-Wn, Mus. Hs. 18920

Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00511385> (Zugriff: 7.10.2017)

[Giovanni Battista Pederzuoli, *Sonetto. Per le Felicissime Nozze delle Serenissime A. A. E. E. di Baviera*]

B-Br, Cabinet des manuscrits, MS II 275

F-Pn, Fonds Français MS 15123

Digitalisat: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007335q/f1.image> (Zugriff: 8.6.2018)

[Chansonnier Pixérécourt]

I-Bc, Q 15

I-CTb, MS 91

[italienische Laudenhandschrift]

I-Fc, MS Basevi 2441

Digitalisat: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000016&mode=all&teca=MagTeca+++ICCU> (Zugriff: 8.6.2018)

[Frottole]

I-FL, Ashburnham 424

I-FL, MS Mediceo Palatino 87

[Codex Squarcialupi]

I-Fn, MS Magl. XIX 109

I-Fn, MS Magl. XIX 114

I-Fn, MS Banco Rari 18 (zuvor MS Magliabecchi III.122)

Digitalisat: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004335151#page/1/mode/2up> (Zugriff: 8.6.2018)

[italienische Laudenhandschrift]

I-Fn, MS Banco Rari 217

Digitalisat: http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/b_r_217/main.htm

(Zugriff: 9.5.2018)

[*Rime antiche*]

I-Fr, F. III. 10431

[Autographe Ergänzung Vincenzo Galileis zu einer gedruckten Ausgabe seines *Fronimo* (1568)]

I-GR, Crypt. it. 1–6

I-LUs, MS 184

[Codex Mancini/Lucca]

I-MOe, MS α , F. 9,9

I-MOe, MS C 311

[Cosimo Bottegari, *Arie e canzoni in musica*, Lautenbuch (ab 1574 zusammengestellt)]

I-MOe, Mus. f. 1149,

Digitalisat: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.f.1149.html>

(Zugriff: 7.6.2018)

[Alessandro Stradella, *Accademia d'amore*]

I-OST, Opera pia Greggiati, s.s.

[Codex Rossi]

I-PAp, MS Parmense 1158

I-PCsa, Cass. 49, framm. 10

[Fragment »Oi bella madonna«]

I-Rvat, MS Rossi 215

[Codex Rossi]

I-RAaa, per. 11518

[Blatt mit Neumen und der Canzone »Quando eu stave«]

I-Vnm, MS It. Cl. IV. 1795–1798

US-Cn, Case MS VM1578.M91

[Newberry Partbooks]

2. Zeitgenössische Drucke

Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Doue si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime,

hrsg. von Rocco Rodio, Neapel: Gioseppe Cacchio dell'Aquila, 1577,

Digitalisat: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_R/R229/ (Zugriff: 10.6.2018)

Bellanda, Lodovico, *Le Musiche [...] per cantarsi sopra theorba, arpicordo, & altri stromenti, a una, & doi voci [...] Libro secondo*, Venedig 1610

Bernabei, Ercole, *Concerto madrigalesco a tre voci* [und B. c.], Rom 1669

Busatti, Cherubino, *Arie a voce sola commode da cantarsi nel clavicembalo, chitarone & altro simile stromento, con le lettere dell'alfabetto per la chitarra spagnola*, Venedig 1638

Caccini, Giulio, *Le nuove musiche*, Florenz 1602

Canzoni frottole et capitoli da diversi eccellentissimi musici [...] Libro secondo de la Croce, Rom 1531 (RISM 1531⁴)

D'India, Sigismondo, *Le musiche [...] libro terzo*, Mailand 1618

Lambardi, Francesco, *Il secondo libro de Villanelle a tre, a quattro, et a cinque [...] due Arie nel fine*, Neapel 1614

Digitalisat: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158436&page=1> (Zugriff: 10.6.2018)

Laude facte e composte da più persone spirituali, Florenz 1485/1486

- Magiello da Vallengio, Domenico, *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1568
- Marini, Biagio, *Madrigaletti a una, due, tre, e quattro voci, con alcune villanelle per cantare nella chitariglia spagnola, chitarrone o altro simile instromento et con il suo basso continuo, libro quinto* op. 9, Venedig 1635
- Marino, Alessandro, *Primo libro de madrigali spirituali a sei voci*, Venedig 1597 [nur noch Tenorstimmbuch erhalten]
- Melli, Domenico Maria, *Le seconde musiche [...] madrigali, canzonette, arie, & dialoghi*, Venedig 1602
- Negri, Francesco, *Arie musicali*, Venedig 1635
- Parabosco, Girolamo, *Madrigali a cinque voci*, Venedig 1546
- Peri, Jacopo, *Le varie musiche a una, due e tre voci con alcune spirituali per cantare nel clavicembalo, e chitarrone, & ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo*, Florenz 1609
- Perissone Cambio, *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1550
- Pesenti, Martino, *Il primo libro de madrigali a 2, 3 et 4 voci con il basso continuo*, Venedig 1621
- Pesenti, Martino, *Terzo libro de madrigali a 2, 3, 4 et 5 voci con il basso continuo*, Venedig 1628
- Pesenti, Martino, *Madrigali concertati a 2 et 3 voci [und B.c.] [...] libro quinto* op.11, Venedig 1641
- Pesenti, Martino, *Capricci stravaganti, e musicali pensieri, passi e mezi da cantar, canzoni, et alcuni madrigali a 2 e a 3* op. 16, Venedig 1647
- Rore, Cipriano de, *I Madrigali a cinque voci*, Venedig 1542
- Rore, Cipriano de, *Il primo libro de madregali cromatici a cinque voci*, Venedig 1544
- Rore, Cipriano de, *Il secondo libro de madregali a cinque voci*, Venedig 1544
- Rore, Cipriano de, *Il terzo libro di madrigali a cinque voci*, Venedig 1548
- Di Cipriano Rore il primo libro de madrigali cromatici a cinque voci*, Venedig ²1552
- Savioni, Mario, *Madrigali e concerti a tre voci differenti*, Rom 1672
- Stefani, Giovanni (Hrsg.), *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi con la parte del Basso, & le lettere dell'alfabeto per la Chitarra alla Spagnola*, Venedig 1618
- Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*, hrsg. von Ottaviano Petrucci, Venedig 1505[?]
- Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Primo. Francisci Bossinensis opus*, Venedig: Ottaviano Petrucci, 1509
- Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Secondo. Francisci Bossinensis opus*, Venedig: Ottaviano Petrucci, 1511
- Terzo libro delle muse a quattro voci*, Rom: Antonio Barrè, 1557
- Valentini, Giuseppe, *Fantasie musicali* op. 3, Rom 1706
- Valentini, Giuseppe, *Concerti grossi* op. 7, Bologna 1710
- Valentini, Pier Francesco, *Canzonette et arie a una, e due voci II*, Rom 1657 (postum)

Verdelot, Philippe (u. a.), *Madrigali di Verdelot et de altri autori a sei voci*, Venedig: Antonio Gardano, 1546
 Viviani, Giovanni Bonaventura, *Veglie armoniche a 1–3* [und B. c.] op. 7, Florenz 1690

3. Moderne Ausgaben und Nachdrucke

- Albert, Heinrich, *Arien*, Bd. 1, Leipzig 1903 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Folge 1, 12)
- Apografo miscellaneo Marciano. Frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798)*, hrsg. von Francesco Luisi, Venedig 1979
- Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hrsg. von Albert Seay, 10 Bde. (Corpus Mensurabilis Musicae 31)
- Bd. 4: *Il Terzo Libro di Madrigali*, [Rom] 1968
- Bd. 7: *Madrigali Miscellanei*, [Rom] 1969
- Belli, Domenico, *Il primo libro dell'arie*, Venedig 1616, in: *Italian Secular Song. 1606–1636. A Seven-Volume Reprint Collection*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 93–131
- The Bottegari Lutebook*, hrsg. von Carol MacClintock, Wellesley 1965 (The Wellesley Edition 8)
- Caccini, Giulio, *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)
- Capello, Giovanni Francesco, *Madrigali et arie* op. 12, Venedig 1617, in: *Italian Secular Song. 1606–1636. A Seven-Volume Reprint Collection*, Bd. 4: Northwestern Italy, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1987, S. 305–328
- D'India, Sigismondo, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609–1623)*, hrsg. von John Joyce, 2 Bde., Florenz 1989 (Musiche rinascimentale siciliane 9)
- Dognazzi, Francesco, *Il primo libro de varii concerti*, Venedig 1614, in: *Italian Secular Song. 1606–1636. A Seven-Volume Reprint Collection*, Bd. 5: The Eastern Po Valley, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 185–220
- Donato, Baldassare, *Il primo libro d'i madrigali a cinque & a sei voci con tre dialoghi a sette (Venice, 1553)*, hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1991 (Sixteenth-Century Madrigal 10)
- Dufay, Guillaume, *Opera omnia*, Bd. 1: Motetti, hrsg. von Heinrich Bessler, Rom 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae 1)
- Ferrari, Benedetto, *Musiche varie a voce sola. Libri I, II, III, Venezia 1633, 1637, 1641*, hrsg. von Alessandro Magini, Florenz 1985
- Frescobaldi, Girolamo, *Arie musicali per cantarsi nel Gravicembalo, e Tiorga a una, a due, e a tre voci. Libri primo e secondo (1630), e brani sparsi*, hrsg. von Claudio Gallico und Stefano Patuzzi, Mailand 1998 (Girolamo Frescobaldi. Opere complete 7; Monumenti musicali italiani 21)
- Le frottole Petrucci. Le edizioni dal 1504 al 1514* (Octaviani Petrutii Forosempronienensis Froctolae)
- Bd. 1: *Frottole libro undecimo. Ottaviano Petrucci. Fossombrone 1514*, hrsg. von Francesco Luisi, Padua 1997
- Bd. 3: *Frottole libro nono. Ottaviano Petrucci. Venezia 1508 (ma, 1509)*, hrsg. von Francesco Facchin und Giovanni Zanovello (Testi poetici), Padua 1999

- Giancarli, Heteroclitio, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*, ND Venedig 1602, Stuttgart 2005
- Joseph Haydn. *Werke*, 26,2: Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester, 2. Folge, hrsg. von Julia Gehring, Christine Siegert und Robert von Zahn, München 2013
- Italian Secular Music*, hrsg. von W. Thomas Marrocco, Monaco 1977 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 10)
- Landi, Stefano, *Arie a una voce*, Venedig 1620, in: *Italian Secular Song. 1606–1636. A Seven-Volume Reprint Collection*, Bd. 3: Rome and Naples, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 129–204
- The Works of Francesco Landini*, hrsg. von Leo Schrade, Monaco 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 4)
- Lasso, Orlando di, *Sämmtliche Werke*, Bd. 2: Madrigale. Erster Theil, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1894
- The Lucca Codex. Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition*, hrsg. von John Nádas und Agostino Ziino, Lucca 1990
- Marenzio, Luca, *Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier und Roland Jackson, 6 Bde., [Rom] u. a. 1976–1983
- Marenzio, Luca, *Il nono libro de madrigali a cinque voci (1599)*, hrsg. von Paolo Fabbri, Mailand 2000
- Martoretta, Giandomenico, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci, 1552*, hrsg. von Maria Antonella Balsano, Florenz 1988 (Musiche rinascimentali siciliane 11)
- Mazzocchi, Domenico, *Dialoghi e Sonetti posti in musica*, hrsg. von Vittorio Gibelli, ND Rom 1638, Bologna 1969
- Mazzocchi, Domenico, *Musiche sacre e morali. A una, Due, E Tre Voci, Roma 1640*, hrsg. von Piero Mioli, Florenz 1988 (Archivum musicum. La cantata barocca 26)
- Monteverdi, Claudio, *Tutte le opere*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, 16 Bde. und Supplement, Wien ²1954 und 1966
- Monteverdi, Claudio, *Opera omnia*, hrsg. von der Fondazione »Claudio Monteverdi«, Cremona 1970 ff. (Instituta e Monumenta, Serie I: Monumenta, Vol. 5)
- Bd. IV: *Madrigali a 5 voci. Libro terzo*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzani, 1988
- Bd. X: *Madrigali a 5 voci. Libro sesto*, hrsg. von Antonio Delfino, 1991
- Bd. XI: *Concerto. Settimo libro dei madrigali*, hrsg. von Anna Maria de Chiara, 2008
- Bd. XII: *Scherzi musicali a una e due voci (1632)*, hrsg. von Frank Dobbins und Anna Maria Vacchelli, 2002
- Pallavicino, Benedetto, *Opera omnia*, hrsg. von Peter Flanders und Kathryn Bosi Monteath, Bde. 1–5, [Rom] u. a. 1982 ff. (Corpus Mensurabilis Musicae 89)
- Parabosco, Girolamo, *Il primo libro dei madrigali, 1551*, hrsg. von Nicola Longo, Rom 1987 (Biblioteca del Cinquecento 37)
- Peri, Jacopo, *Le varie musiche and Other Songs*, hrsg. von Tim Carter, Madison 1985 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 50)

- Perissone Cambio, *Madrigali a cinque voci* (Venice, 1545), hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1990 (Sixteenth-Century Madrigal 2)
- Perissone Cambio, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice, 1547), hrsg. von Martha Feldman, New York und London 1989 (Sixteenth-Century Madrigal 3)
- Pesenti, Martino, *Il quarto libro de madrigali* (Venedig 1638), hrsg. von Alexandros Stoupakis, Master Thesis, University of Birmingham 1999
- Petrucchi, Ottaviano, *Frottole, Buch I und IV*, nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 [?] hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (Publikationen älterer Musik 8)
- Edition des Pixérécourt Chansonniers, hrsg. von Clemens Goldberg, http://www.goldbergstiftung.de/forum/index_de.php?a=topic&t=81 (Zugriff: 27.1.2017)
- Pordenon, Marc'Antonio, *Madrigali*, hrsg. von Franco Colussi, Udine 1989
- Rasi, Francesco, *Vaghezze di musica per una voce sola* (Venedig 1608), hrsg. von Marco Giuliani, Trento 1998
- Rihm, Wolfgang, *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester, Wien 2015/2016, <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/wolfgang-rihm-599/werke/requiem-strophen-20041> (Zugriff: 12.6.2018)
- Rontani, Raffaello, *Le varie musiche [...] libro primo, Florenz 1614*, in: *Italian Secular Song. 1606–1636. A Seven-Volume Reprint Collection*, Bd. 1: Florence, hrsg. von Gary Tomlinson, New York 1986, S. 65–92
- Cipriani Rore Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier (Corpus Mensurabilis Musicae 14)
- Bd. 2: Madrigalia 5 vocum, [Rom] 1963
- Bd. 3: Madrigalia 5 vocum, [Rom] 1961
- Bd. 4: Madrigalia 3–8 vocum, [Rom] 1969
- Scarlatti, Alessandro, *Acht Madrigale*, hrsg. von Jürgen Jürgens, Frankfurt 1980
- Schubert, Franz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Lieder, Bd. 12, hrsg. von Walther Dürr, Kassel 1996
- Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder. Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt 1955
- Staden, Sigmund Theophil, »Das geistliche Waldgedicht / oder Freudenspiel / genant Seelewig / Gesangweis auf Italianische Art gesetzt«, in: Harsdörffer, Georg Philipp, *Frauenzimmer Gesprächspiele*. IV. Teil, ND der Ausgabe Nürnberg 1644–1649, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 16), S. 533–663
- Verdelot, Philippe, *Madrigals for Four and Five Voices*, hrsg. von Jessie Ann Owens, 3 Bde., New York und London 1989 (Sixteenth-Century Madrigal 28–30)
- Viola, Francesco dalla, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice, 1550), hrsg. von Jessie Ann Owens, New York und London 1988 (Sixteenth-Century Madrigal 7)
- Wert, Giaches de, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock unter Mitarbeit von Melvin Bernstein (Corpus Mensurabilis Musicae 24)
- Bd. 1: Madrigals, *Madrigali a cinque voci, Libro primo*, Venedig 1558 [Rom] 1961

- Bd. 2: Madrigals, *Madrigali a cinque voci, Libro secondo*, Venedig 1561, [Rom] 1962
- Bd. 5: Madrigals, *Il quinto libro de madrigali a cinque, sei, e sette voci*, Venedig 1571, [Rom] 1966
- Bd. 6: Madrigals, *Il Sesto Libro di Madrigali a cinque voci*, Venedig 1577, [Rom] 1966
- Bd. 7: Madrigals, *Il Settimo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venedig 1581, [Rom] 1967
- Adriani Willaert Opera omnia*, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, [Rom] 1950 ff. (Corpus Mensurabilis Musicae 3)
- Bd. 13: *Musica nova, 1559, Madrigalia*, [Rom] 1966
- Bd. 14: *Madrigali e canzoni Villanesche*, [Rom] 1977

Wortsprachliche Quellen und Literatur

1. Handschriften

I-MAa, busta 1238, cc. 359 f.

[Marchesa di Crotona, Brief vom 6. Februar 1502]

I-Fl, Plut. 90 sup. 136

[Dante, *Vita nuova*]

I-Ra, MS Arcadia 11

I-Rvat, Barb. lat. 56, f. 21,

Digitalisat: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.56 (Zugriff: 12.5.2018)

I-Rvat, Vat. lat. 3213,

Digitalisat: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3213 (Zugriff: 8.6.2018)

I-VEcap, CCCCXLIII

[Antonio Da Tempo, *Summa artis*]

2. Zeitgenössische Drucke

Bembo, Pietro, *Rime*, Venedig 1530

Colonna, Vittoria, *Rime spirituali*, Parma 1538

Fiamma, Gabriele, *Rime spirituali*, Venedig 1573

Galilei, Vincenzo, *Fronimo. Dialogo [...] nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*, Venedig 1568, zweite überarbeitete Auflage 1584

Grillo, Angelo, *Rime*, Bergamo 1589

Maffei da Solofra, Giovanni Camillo, *Libri due, Dove tra gli altri bellissimo pensieri di Filosofia, e di Medicina, v'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato*, hrsg. von Don Valerio de Paoli da Limosano, Neapel: Raimundo Amato, 1562, S. 5–81

Malipiero, Girolamo, *Il Petrarca spirituale*, Venedig 1536,

Digitalisat: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166045-1>
(Zugriff: 7.6.2018)

Marinoni, Giovanni Battista, *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde*, Venedig 1644,

Digitalisat: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10686799-9>
(Zugriff: 7.6.2018)

Mennini, Federigo, *Il ritratto del sonetto, e della canzone*, Venedig 1678

Petrarca, Francesco, *Le cose volgari*, hrsg. von Pietro Bembo, Venedig 1501,

Digitalisat: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN666057362>
(Zugriff: 7.6.2018)

Sasso, Panfilo, *Opera*, Venedig 1500, Digitalisat: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061108-7 (Zugriff: 7.6.2018)

Trissino, Giovanni G., *Le sei divisioni della poetica*, Vicenza 1529

Valentini, Giuseppe, *Rime*, Rom 1708

Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558

3. Moderne Ausgaben und Nachdrucke

Aretino, Pietro, *Sonetti lussuriosi e altre opere*, hrsg. von Piero Lorenzoni und Marco Fagioli, Rom 1980

de' Bardi, Pietro, »Lettera a G. B. Doni sull'origine del melodramma [1634]«, in: *Le origini del melodramma. Testimonianze die contemporanei*, hrsg. von Angelo Solerti, ND Turin 1903, Hildesheim 1969, S. 143–147

Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525, riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. von Claudio Vela, Bologna 2001 (Testi e studi di filologia e letteratura 5)

Boiardo, Matteo Maria, *Amorum libri tres*, hrsg. von Tiziano Zanato, Turin 1998 (Nuova raccolta di classici italiani annotati 16)

Caccini, Giulio, »Dedicatoria e prefazione a *Le Nuove Musiche* [1601]«, in: *Le origini del melodramma. Testimonianze die contemporanei*, hrsg. von Angelo Solerti, ND Turin 1903, Hildesheim 1969, S. 53–71

Calmata, Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite. Con due appendici di altri inediti*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959 (Collezione di opere inedite o rare 121)

Cronica fratris salimbene de Adam ordinis Minorum, ND der Ausg. 1903, hrsg. von Oswald Holder-Egger, Hannover 1963 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum 32)

Da Tempo, Antonio, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977 (Collezione di opere inedite o rare 136)

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia mit der italienischen Übersetzung von Gian Giorgio Trissino (1529)*, hrsg. von Michael Frings und Johannes Kramer, Stuttgart 2007 (Romanische Sprachen und ihre Didaktik 11)

Doni, Antonio Francesco, *Dialogo della musica (Venedig 1544)*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Wien 1965 (Collana di musiche veneziane inedite e rare 7)

Du Bellay, Joachim, *La défense et illustration de la langue française. Oeuvres poétiques diverses*, hrsg. von Yvonne Wendel-Bellenger, Paris 1988

Herder, Johann Gottfried, *Werke. Erster Theil. Gedichte*, Berlin 1879

Horatius Flaccus, Quintus, *Oden und Epoden*, hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf und Zürich 2002

Lentini, Giacomo, *Poesie*, hrsg. von Roberto Antonelli, Roma 1979 (Instrumenta philologiae 1)

Malatesta, Andrea, *Rime*, hrsg. von Domizia Trolli, Parma 1981 (Testi e studi 1)

Marino, Giambattista, 1614. *La Lira*, hrsg. von Luana Salvarani, Lavis 2012 (Opere di Giambattista Marino 3)

Minturno, Antonio S., *L'arte poetica (1564)*, ND der Ausgabe Venetia 1564, München 1971 (Poetiken des Cinquecento 6)

- Morselli, Adriano, Libretto zu Antonio Vivaldis *L'incoronazione di Dario* (1717),
<http://www.librettidopera.it/zpdf/incorodario.pdf> (Zugriff: 16.6.2018)
- Opitz, Martin, »Buch von der Deutschen Poeterey« (1624),
http://www.deutschestextarchiv.de/opitz_buch_1624/62 (Zugriff: 2.5.2018)
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996
- Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 4: Geschichte der romantischen Literatur, Stuttgart 1965
- Sommacampagna, Gidino da, *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona*, hrsg. von Giovanni B. C. Giuliani, Bologna 1968 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX 105)
- Tasso, Torquato, *Le Rime*, 2 Bde., hrsg. von Bruno Basile, Rom 1994
- Zesen, Philipp von, *Deutscher Helicon (1641)*, hrsg. von Ferdinand van Ingen, Berlin u. a. 1970 (Sämtliche Werke 9)

4. Literatur

- Abramov-van Rijk, Elena, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern u. a. 2009
- Amati-Camperi, Alexandra, *An Italian Genre in the Hands of a Frenchman. Philippe Verdelot as a Madrigalist. With Special Emphasis on the Six-voice Pieces*, Diss. Harvard University, 1994
- Amati-Camperi, Alexandra, »Poetic Form in the Early Madrigal Reconsidered«, in: *The Journal of Musicological Research* 17 (1998), S. 163–169
- Arnone, Mirko, 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.
- Ascoli, Albert R. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge 2015
- Atlas, Allan W., *The Cappella Giulia Chansonnier. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27*, Brooklyn, N.Y. 1975 (Musicological Studies 27)
- Baumann, Dorothea, Art. »Trecento und Trecentohandschriften«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 769–791.
- Becher, Johannes R., »Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre. Ein Versuch«, in: *Sinn und Form* 8 (1956), S. 329–351
- Bennett, Lawrence, *The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism*, Bloomington 2013
- Bertoni, Giulio, »Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 94 (1929), S. 271–278

- Bockholdt, Rudolf, »Après une lecture du Dante: *De vulgari eloquentia*. Die Canzone als gesungene, als vorgetragene und als vertonte Dichtung«, in: *Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 35–48
- Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138)
- Borgstedt, Thomas, »Das Sonett als liedhafte Form in der Geschichte der Sonetttheorie«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 169–184
- Brancacci, Fiorella, »Il sonetto nei libri di frottole di O. Petrucci (1504–1514) I«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 25 (1991), S. 176–215
- Brancacci, Fiorella, »Il sonetto nei libri di frottole di O. Petrucci (1501–1514) II«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 26 (1992), S. 441–468
- Bridgman, Nanie, »Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant«, in: *Revue de musicologie* 38 (1956), S. 3–34
- Brown, Howard M., »The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century«, in: *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society. Ljubljana 1967*, hrsg. von Dragotin Cvetko, Kassel 1970, S. 77–94
- Brown, Howard M., »The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad«, in: *Early Music* 9 (1981), S. 147–168
- Brown, Howard M., »Petrarch in Naples: Notes on the Formation of Giaches de Werts Style«, in: *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hrsg. von Richard Charteris, Sydney 1990, S. 16–50
- Brown, Howard M., »Vincenzo Galilei's First Book of Lute Music«, in: *Music and Science in the Age of Galileo*, hrsg. von Victor Coelho, Dordrecht 1992, S. 153–184
- Brown, Howard M. und Lowinsky, Edward, *Eustachio Romano. Musica duorum. Rome, 1521*, Chicago 1975 (Monuments of Renaissance music 6)
- Brown, Howard M. und Sadie, Stanley (Hrsg.), *Performance Practice. Music Before 1600*, London 1989
- Burkhard, Thorsten und Huck, Oliver, »*Voces applicatae verbis*. Ein musikologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar«, in: *Acta musicologica* 74 (2002), S. 1–34
- Caanitz, Mechthild, *Petrarca in der Geschichte der Musik*, Freiburg i. Br. 1969
- Carapetyan, Armen, »The ›Musica Nova‹ of Adriano Willaert«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), S. 200–221
- Careri, Enrico, »Giuseppe Valentini (1681–1753). Documenti inediti«, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N. S. 5 (1987), S. 69–125
- Cesari, Gaetano, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Cremona 1908
- Charteris, Richard (Hrsg.), *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, Sydney 1990

- Chegai, Andrea, »Divergenze tra forma poetica ed effetto estetico: ›Solo e pensoso‹ musicato da Haydn«, in: *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, hrsg. von Andrea Chegai und Cecilia Luzzi, Lucca 2005, S. 425–434
- Chegai, Andrea und Luzzi, Cecilia (Hrsg.), *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, Lucca 2005
- Clark, Willene B., *The Vocal Music of Biagio Marini (c. 1598–1665)*, 2 Bde., Diss. Yale University 1966
- Cohen, Judith R., »Reading Petrarch. The Renaissance Composer's View«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Pleburch, Kassel 1998, Bd. 2, S. 181–188
- Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari 1933 (Scritti di storia letteraria e politica 28)
- Culcasi, Carlo, *Il Petrarca e la musica*, Florenz 1911
- Cumming, Julie E., *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999
- D'Agostino, Gianluca, Art. »Gherardellus de Florentia«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 863 f.
- Dahlhaus, Carl, »Ecco mormorar l'onde. Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren«, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, Bd. 1: Texte, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz 1983, S. 139–154
- Danuser, Hermann (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8.1)
- Debenedetti, Santorre, »Un tratello del sec. XIV sopra la poesia musicale«, in: *Studi medievali* 2 (1906/1907), S. 59–82
- Della Seta, Fabrizio, »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. 123–148
- Dotti, Ugo, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353–1354*, Milano 1972 (Biblioteca milanese 2)
- Ehrmann-Herfort, Sabine, »›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
- Einstein, Alfred, »Das elfte Buch der Frottole«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927–1928), S. 613–624
- Einstein, Alfred, »The ›Dialogo della musica‹ of Messer Antonio Francesco Doni«, in: *Music and Letters* 15 (1934), S. 244–253
- Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton 1949
- Elwert, Wilhelm T., *Italienische Metrik*, Wiesbaden ²1984
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, Turin 1985

- Falkenstein, Richard Keith, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Song*, Diss. University of New York, Buffalo, 1997
- Fallows, David, Art. »Sonetto (It.)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 704
- Fechner, Jörg-Ulrich, *Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*, München 1969
- Feldman, Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995
- Fenlon, Iain (Hrsg.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981
- Fenlon, Iain und Haar, James, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988
- Ferrari Barassi, Elena, »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
- Fielitz, Sonja, »»If music be the food of love«: Das Sonett in Verdis Shakespeare-Oper *Falstaff*«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 295–311
- Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3)
- Föcking, Marc, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*, Stuttgart 1994 (Text und Kontext 12)
- Föcking, Marc, »Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 99–124
- Fortune, Nigel, 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.
- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964
- Fuller, John, *The Sonnet*, London 1972
- Gallico, Claudio und Walter Rubsamen, Art. »Frottola«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 892–907
- Gargiulo, Piero, »Petrarca in monodia: »I' vidi in terra angelici costumi« nelle intonazioni di Marco da Gagliano (1615) e Domenico Belli (1616)«, in: *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, hrsg. von Andrea Chegai und Cecilia Luzzi, Lucca 2005, S. 399–424
- Gavito, Cory M., *The Alfabeto Song in Print, 1610 – ca. 1665. Neapolitan Roots, Roman Codification, and »Il gusto popolare«*, Diss. University of Texas, Austin 2006

- Gialdroni, Teresa M., »Nuove fonti per la cantata romana del Seicento: tracce di una inedita committenza«, in: *La fortuna di Roma. Italianische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, hrsg. von Berthold Over, Kassel 2016 (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento 3), S. 93–120
- Gianturco, Carolyn, *Alessandro Stradella (1639–1682). His Life and Music*, Oxford 1994
- Gilyte, Ernesta 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
- Glixon, Beth L., »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. 211–238
- Görner, Rüdiger, »Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 23–36
- Greber, Erika und Zemanek, Evi (Hrsg.), *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, Dozwil 2012
- Greiner, Norbert, »Die übersetzerische Rezeption von Shakespeares Sonett 66«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 255–274
- Groote, Inga Mai, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, Laaber 2007 (Analecta musicologica 39)
- Guillot-Genton, Sébastien, »*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)
- Gülke, Peter, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2003
- Haar, James, »Notes on the ›Dialogo della musica‹ of Antonfrancesco Doni«, in: *Music and Letters* 47 (1963), S. 198–224
- Haar, James, »The Early Madrigal: A Re-Appraisal of Its Sources and Its Character«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, hrsg. von Iain Fenlon, Cambridge 1981, S. 163–192
- Haar, James, »The ›Madrigale arioso‹: A Mid-Century Development in the Cinquecento Madrigal«, in: *Studi musicali* 12 (1983), S. 203–219
- Haar, James (Hrsg.), *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, Berkeley 1986
- Haar, James, »*Improvvisatori* and Their Relationship to Sixteenth-Century Music«, in: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, hrsg. von James Haar, Berkeley 1986, S. 76–99
- Haar, James, »The Puzzle of the Quattrocento«, in: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, hrsg. von James Haar, Berkeley 1986, S. 22–48
- Haar, James, »Monophony and the Unwritten Traditions«, in: *Performance Practice. Music Before 1600*, hrsg. von Howard M. Brown und Stanley Sadie, London 1989, S. 240–266

- Hall, Frederick A., *The Polyphonic Italian Madrigal 1638–1745*, Diss. University of Toronto 1978
- Hammond, Frederick, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven u. a. 1994
- Haug, Andreas, »Musikalische Lyrik im Mittelalter«, in: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8.1), S. 59–129
- Hermsdorf, Dieter, *Die Madrigale Jacobus Arcadelts*, Saarbrücken 2002 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 10)
- Hill, John Walter, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, 2 Bde., Oxford 1997
- Hill, John Walter, »L'Accompagnamento raseguado di chitarra: un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo?«, in: *Rime e suoni alla spagnola. Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla Chitarra Barocca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*, hrsg. von Giulia Veneziano, Florenz 2003 (Secoli d'oro 33), S. 35–58
- Hoffmeister, Gerhart, *Petrarca*, Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 301)
- Holford-Strevens, Leofranc, »Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 97–165
- Hubbell, Leslie C., *Sixteenth-Century Italian Songs for Solo Voice and Lute*, Diss. Northwestern University 1982
- Huck, Oliver, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim 2005 (Musica mensurabilis 1)
- Jeanroy, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 Bde., Toulouse 1934
- Jeffe (Springfeld), Sara, *Petrarca-Vertonungen – insbesondere I' vidi in terra angelici costumi*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Heidelberg 2004
- Jeffe (Springfeld), Sara, 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
- Jossa, Stefano, »Bembo and Italian Petrarchism«, in: *The Cambridge Companion to Petrarch*, hrsg. von Albert R. Ascoli, Cambridge 2015, S. 191–200
- Joyce, John J., *The Monodies of Sigismondo D'India*, Diss. Tulane University 1975, Ann Arbor 1981
- Kemp, Friedhelm, *Das europäische Sonett*, 2 Bde., Göttingen 2002 (Münchener Universitätschriften 2)
- Kendrick, Robert L., *The Sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford 2002
- Krämer, Jörg, »Rezension von ›Das Sonett und die Musik: Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012, hrsg. von Sara Springfeld, Norbert Greiner und Silke Leopold, Heidelberg 2016‹«, in: *Arbitrium* 36 (2018), S. 1–7
- Krauß, Henning (Hrsg.), *Europäisches Hochmittelalter*, Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch für Literaturwissenschaft 7)

- La Face, Giuseppina und Rossi, Antonio, »Serafino Aquilano nelle fonti musicali«, in: *Lettere Italiane* 47 (1995), S. 345–385
- La Via, Stefano, *Cipriano de Rore as Reader and as Read: A Literary-Musical Study of Madrigals from Rore's Later Collections (1557–1566)*, Diss. Princeton University 1991
- Leopold, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, ²1993
- Leopold, Silke, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde., Laaber 1995 (Analecta musicologica 29)
- Leopold, Silke, »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
- Leopold, Silke und Steinheuer, Joachim (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel 1998
- Levi, Ezio, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Turin 1914 (Supplemento al Giornale storico della letteratura italiana 16)
- Lloyd, Thomas, *A Comparative Analysis of 18 Settings of Petrarch's »Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando«*, Diss. University of Illinois 1994
- Lütteken, Laurenz, Art. »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel und Stuttgart 2001, Sp. 1510–1550.
- Mabbett, Margaret, *The Italian Madrigal, 1620–1655*, 2 Bde., Diss. King's College, University of London 1989
- Mabbett, Margaret, »Italian Madrigal Texts in the Early Seventeenth Century«, in: *Liber amicorum John Steele. A Musicological Tribute*, hrsg. von Warren Drake und John Thomson, Stuyvesant, NY 1997 (Pendragon Press Musicological Series 16), S. 307–335
- Mace, Dean, »Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal«, in: *The Musical Quarterly* 55 (1969), S. 65–86
- Marrocco, W. Thomas, »A Checklist of Musical Settings on the Poems of Francesco Petrarch«, in: *Quadrivium* 15 (1974), S. 115–136
- Martin, Christine, »Sonett-Vertonungen im 19. Jahrhundert und ihre Nachwirkungen in der Moderne«, in: *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, hrsg. von Erika Greber und Evi Zemanek, Dozwil 2012, S. 405–432
- McClelland, John, »Setting the Sonnet to Music«, in: *Australian Journal of French Studies* 21 (1984), S. 229–258
- Meier, Helga, »Zur Chronologie der Musica Nova Adrian Willaerts«, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* 8, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1973 (Analecta musicologica 12), S. 71–96
- Meine, Sabine, *Die Frottola. Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*, Turnhout 2013
- Menichetti, Aldo, »Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto«, in: *Strumenti critici* 11 (1975), S. 1–30
- Mölk, Ulrich, »Die Sizilianische Lyrik«, in: *Europäisches Hochmittelalter*, hrsg. von Henning Krauß, Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch für Literaturwissenschaft 7), S. 49–60

- Mönch, Walter, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955
- Mönch, Walter, »Der Dichter und sein Komponist. Ronsard und Goudimel«, in: *Romania cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen. Gerhard Rohlf's zum 85. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von Francisco J. Oroz Arizcuren, Tübingen 1980, S. 455–465
- Monteath, Kathryn B., Art. »Pallavicino, Benedetto«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 19, S. 6–10
- Nutter, David, *The Italian Polyphonic Dialogue of the Sixteenth Century*, 2 Bde., Diss. Univ. of Nottingham 1978, Ann Arbor 2004
- Osthoff, Wolfgang, »Petarca in der Musik des Abendlandes. Eine Betrachtung zum Sprachethos der Musik. Für Gerhard Frommel«, in: *Castrum Peregrini* 20 (1954), S. 5–41
- Osthoff, Wolfgang, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Textteil, Tutzing 1969 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 14)
- Palisca, Claude V., »Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 207–232
- Paul, Otto und Glier, Ingeborg, *Deutsche Metrik*, München 1961
- Pease, Edward J., *An Edition of the Pixérécourt Manuscript. Paris Bibliothèque Nationale Fonds Fr. 15123*, Diss. Indiana University 1960
- Piperno, Franco, »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. 793–877
- Pirrotta, Nino, »Scelte poetiche di Monteverdi«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 2 (1968), S. 10–42 und 226–254
- Pirrotta, Nino, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1969
- Pirrotta, Nino, »I poeti della scuola siciliana e la musica«, in: *Yearbook of Italian Studies* 4 (1980), S. 5–12
- Pirrotta, Nino, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge, MA u. a. 1984 (Studies in the History of Music 1)
- Pirrotta, Nino, »The Oral and Written Traditions of Music, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge, M.A. und London 1984, S. 72–79
- Planchart, Alejandro E., »Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy«, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 117–171
- Planchart, Alejandro E., »Four Motets of Guillaume Du Fay in Context«, in: *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine Forney, Hillsdale, NY 2012 (Festschrift Series 26), S. 13–30
- Polifonie. Storia e teoria della coralità* 4, 2/3, hrsg. von der Fondazione Guido d'Arezzo, 2004
- Pompilio, Angelo, »Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700 (RePIM)«, <http://repim.muspe.unibo.it/> (Zugriff: 16.6.2018)
- Pötters, Wilhelm, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna 1998

- Privitera, Massimo, »Malinconia e acedia: Intorno a ›Solo e pensoso‹ di Luca Marenzio«, in: *Studi musicali* 23 (1994), S. 29–71
- Prizer, William F., *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology 33)
- Prizer, William F., »Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 1–33
- William F. Prizer, Art. »Lulinus Venetus, Johannes«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 15, S. 290 f.
- William F. Prizer, Art. »Stringari, Antonio«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 24, S. 584
- Redepenning, Dorothea, »Boris Pasternak, Dmitrij Schostakowitsch und William Shakespeares Sonett Nr. 66«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 275–293
- Reichert, Georg, »Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), S. 197–216
- Richter, Sebastian, »Rezension von ›Das Sonett und die Musik: Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012, hrsg. von Sara Springfeld, Norbert Greiner und Silke Leopold, Heidelberg 2016‹«, in: *Die Tonkunst* 12 (2018), S. 75 f.
- Rion, Myriam S., *Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Das musikalische Supplement zu Pierre Ronsards Amours (1552)*, München 2004
- Riva, Anna, *La Biblioteca Capitolare di S. Antonio di Piacenza (secoli XII–XV)*, Piacenza 1997
- Roncaglia, Aurelio, »Sul divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano«, in: *Atti del terzo congresso internazionale sul tema »La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura«*. Siena/Certaldo 19–22 luglio 1975, hrsg. von Agostino Ziino, Certaldo 1978 (L'ars nova italiana del trecento 4), S. 365–397
- Ruschioni, Ada, *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia*, 2 Bde., Mailand 1985
- Sabaino, Daniele, »Solo e pensoso i più deserti campi ...: Musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento«, in: *Luca Marenzio musicista europeo. Atti della Giornata di Studi Marenziani, Coccaglio 6 marzo 1988*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzi und Mariella Sala, Brescia 1990, S. 49–90
- Sage, Jack, »Soneto (Sp.)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 703 f.
- Scheitler, Irmgard, *Schauspielmusik*, Bd. 2: Darstellungsteil, Beeskow 2015 (Ortus Studien 19)
- Schick, Hartmut, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene Formen und Entwicklungslinien*, Tutzing 1998 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 18)

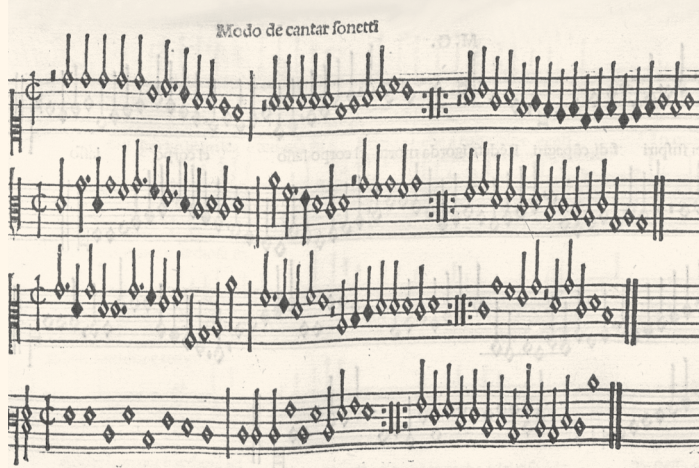
- Schick, Hartmut, »Solo e pensoso«. Vier Madrigalkomponisten interpretieren Petrarca. Beitrag zur Interdisziplinären Vortragsreihe durch Münchner Gelehrte zur Feier der 700. Wiederkehr des Geburtstags Francesco Petrarcas im Sommersemester 2004«, urn:nbn:de:bvb:19-epub-17480-6, letzte Änderung am 29.4.2016 (Zugriff: 1.5.2018)
- Schick, Hartmut, »Musik und Dichtung im Widerstreit: Das Sonett in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 314–340
- Schlütter, Hans-Jürgen, *Sonett*, mit Beiträgen von R. Borgmeier und H. W. Wittschier, Stuttgart 1979 (Sammlung Metzler 177)
- Schmid, Manfred H., »Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal Solo e pensoso«, in: *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), S. 5–25
- Schmidt-Beste, Thomas, Art. »Textunterlegung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 478–493
- Schmidt-Beste, Thomas, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg u. a. 1969 (Ars poetica 7)
- Schulze, Joachim, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 230)
- Schulze, Joachim, »Das Sonett, die Geometrie, die Metrik und die Musik«, in: *Medioevo Romano* 25 (2001), S. 396–406
- Schulze, Joachim, »Cantari e mustrarli alligranza. Zur Frage der idealen oder leibhaftigen Aufführung der frühen italienischen Lyrik«, in: *Studi musicali* 31/1 (2002), S. 3–16
- Schulze, Joachim, »Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 118 (2002), S. 430–440
- Schulze, Joachim, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen 2004 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 327)
- Schwab, Heinrich W., »Die Sonett-Kompositionen von Carl Maria von Weber. Probleme und Lösungen bei der Vertonung von Exemplaren einer literarischen Gattung«, in: *Weber – Jenseits des »Freischütz«*. Referate des Eutiner Symposiums 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel 1991 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 32), S. 215–234
- Schwindt, Nicole, Kap. III A »Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8.1), S. 137–254
- Seifert, Herbert, Art. »Pederzuoli, Giovanni Battista«, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, http://musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pederzuoli_Giovanni.xml (Zugriff: 7.10.2017)

- Spiller, Michael R. G., *The Development of the Sonnet. An Introduction*, London u. a. 1992
- Springfeld, Sara; Greiner, Nobert und Leopold, Silke (Hrsg.), *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320)
- Springfeld, Sara, »Sangbar, aber kaum gesungen – Das deutschsprachige Sonett und die Musik im 17. Jahrhundert«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 185–202
- Steinheuer, Joachim, Art. »Petrarca, Francesco«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 397–403
- Steinheuer, Joachim, Art. »Marino, Giambattista«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Supplement*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 2008, Sp. 523–529
- Steinheuer, Joachim, »Jenseits des stile recitativo. Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca. 1650 I«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 30 (2010), S. 55–115
- Steinheuer, Joachim, »Jenseits des stile recitativo. Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca. 1650 II«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 32 (2012), S. 39–158
- Steinheuer, Joachim, »»Vane speranze e 'l van dolore«. Zu Vertonungen von Vanitas-Sonetten im italienischen Repertoire zwischen 1550 und 1650«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 125–168
- Stevens, Denis, *The Letters of Claudio Monteverdi*, hrsg. von Denis Stevens, London 1980
- Stoppelli, Pasquale, »Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del ›Pecorone‹«, in: *Filologia e Critica* 2 (1977), S. 1–34
- Stoupakis, Alexandros, *A Critical Edition of Martino Pesenti's Il Quarto Libro De Madrigali (Venice, 1638)*, Master Thesis, University of Birmingham 1999
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993
- Stussi, Alfredo, »Versi in volgare tra la fine del XII e l'inizio del XIII«, in: *Cultura neolatina* 59 (1999), S. 1–69
- Tarr, Edward H. und Downey, Peter, Art. »Sennet«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 23, S. 88 f.
- Thym, Jürgen und Fehn, Ann C., »Sonnet Structure and the German Lied: Shackles or Spurs?«, in: *Journal of the American Liszt Society* 32 (1992), S. 3–15
- Thym, Jürgen und Fehn, Ann C., »Sonnet Structure and the German Lied: Shackles or Spurs?«, in: *Of Poetry and Song. Approaches to the Nineteenth-Century Lied*, hrsg. von Jürgen Thym, Rochester, NY 2010 (Eastman Studies in Music 75), S. 240–260
- Tomlinson, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987

- Torre Franca, Fausto, *Il segreto del quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*, Mailand 1939
- Vogel, Emil, *Bibliografia della musica italiana vocale profana. Pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 Bde., Pomezia 1977
- 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. 584–587
- Weinmann, Peter, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen 1989 (Romanica Monacensia 30)
- Weiss, Stefan, »William Shakespeares Sonette und die russische Musik. Traditionslinien – Grenzüberschreitungen – Formstrategien«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. von Sara Springfeld u. a., Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 227–254
- Welti, Heinrich, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*, Leipzig 1884
- Whenham, John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology 7)
- Whenham, John, »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. 267–289
- 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]
- Wilkins, Ernest H., »The Invention of the Sonnet«, in: *Modern Philology* 13 (1915), S. 463–494
- Wilson, Blake, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantata Come Tradition (1375–1550)*, Florenz 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9)
- Wistreich, Richard (Hrsg.), *Monteverdi*, Farnham u. a. 2011
- Ziane, Alexandra, *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600*, Paderborn 2011 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 16)
- Ziino, Agostino, »Osservazioni sulla struttura de L'Accademia d'Amore di Alessandro Stradella«, in: *Chigiana N. S.* 6–7 (1971), S. 137–169

5. CD-Aufnahme

- Domenico Belli. Il nuovo stile*, Guillemette Laurens, Le poème harmonique, Vincent Dumestre (Ltg.), Alpha 002, 1999, CD.



Das Sonett gilt als eine der beständigsten Formen der europäischen Lyrik. In den fast 800 Jahren seiner Geschichte forderte es nicht nur Dichter, sondern auch Komponisten immer wieder zu einer künstlerischen Auseinandersetzung heraus. Die vielfältigen Möglichkeiten einer Vertonung, aber auch die Probleme, die bei einer musikalischen Bearbeitung der asymmetrischen Strophenform des Sonetts auftreten konnten, werden in dieser Arbeit in den Fokus genommen. Gegenstand sind italienische Sonette von Francesco Petrarca bis Giambattista Marino, die vor allem im 16. und 17. Jahrhundert zu beliebten Textvorlagen in der Frottola, im Madrigal und im begleiteten Sologesang avancierten.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-946531-91-3



9 783946 531913