

Aufbruch und Tradition

Weltliche Vokalmusik im Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts

JOACHIM STEINHEUER

Das die Zeit an der Wende zum 17. Jahrhundert vor allem in Italien von tiefgreifenden Umwälzungen epochalen Ausmaßes geprägt war, gehört zu den häufig wiederholten Allgemeinplätzen der Musikgeschichtsschreibung. In dem Bemühen um eine gleichsam punktgenaue Definition einer hierbei angenommenen Epochenzäsur, für die bereitwillig immer wieder das Jahr 1600 etwa mit den Aufführungen der ersten erhaltenen Opern von Peri und Caccini in Florenz und dem ersten Oratorium von Cavalieri in Rom in Anspruch genommen wurde, gerät allzu leicht aus dem Blickwinkel, dass die hierbei zur Diskussion stehenden grundlegenden Wandlungen bereits lange vor dieser vermeintlichen Zäsur eingesetzt hatten und noch Jahrzehnte danach in unvermindert raschem Tempo voranschritten. Heinrich Schütz wäre einer solchen Sicht zufolge bei seinem ersten ungefähr vierjährigen Italienaufenthalt 1609–1613 als Schüler von Giovanni Gabrieli in Venedig bereits einige Jahre nach jener Epochenschwelle mit der jüngsten italienischen Musikkultur in Berührung gekommen und hätte zu diesem Zeitpunkt schon alle wesentlichen Neuerungen kennen lernen können, von einstimmigen und chorischen Dialogtechniken über die Verbindung vokaler und instrumentaler Gruppen bis hin zu instrumental begleitetem dramatischem Sologesang und neuen Gattungen wie Oper und Oratorium. Dabei wird nur allzu leicht übersehen, dass die 15 Jahre, die zwischen seiner Rückkehr nach Deutschland und der zweiten Italienreise in den Jahren 1628/29 nach Venedig und möglicherweise auch Florenz liegen, eine erneut von raschem Wandel geprägte, relativ ausgedehnte Zeitspanne bilden, deren musikalische Neuerungen in vieler Hinsicht nicht weniger gravierend anmuten als diejenigen zu Beginn des Jahrhunderts. Einem aufmerksamen Zeitgenossen wie Schütz dürfte bei seiner Rückkehr in die Lagunenstadt kaum entgangen sein, dass in der musikalischen Welt Italiens am Ende der zwanziger Jahre kaum noch etwas so war, wie er es während seiner früheren Lehrzeit kennen gelernt haben mochte. Auch jene namentlich nicht genannten „veteres amicos“, die Schütz in der Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae* I von 1629 erwähnt, dürften ihm einen solchen Eindruck bestätigt haben.

Von höfischer zu städtischer Musikkultur

Zu den grundlegendsten Veränderungen dieser Jahre zählt zweifellos, dass in einem schleichenden, durch eine Vielzahl von z. T. beinahe zufällig wirkenden Faktoren geprägten Prozess die italienischen Höfe ihre zuvor unangefochtene Vormachtstellung im Bereich der weltlichen Musikkultur einbüßten und für die Entwicklungen der unmittelbaren Folgezeit eine eher untergeordnete Rolle spielen sollten. Das prunkvolle Konzert- und Theaterleben am Hof der Este in Ferrara etwa hatte bereits 1598 mit dem Tod des ohne Erben gebliebenen Herzogs Alfonso II (Regierungszeit 1559–1598) und der Einverleibung des Territoriums in den

Kirchenstaat ein jähes Ende gefunden¹. Die nach Modena umgesiedelte Linie des Hauses mit Cesare d'Este (1562–1628) und dessen Sohn Alfonso III (1591–1644) förderte zwar weiterhin einzelne Komponisten, doch scheint sich nur zeitweilig eine bedeutendere Musikpflege bei Hofe selbst etabliert zu haben². Noch härter traf es die Gonzaga in Mantua, denn mit dem Tod von Herzog Vincenzo I im Jahre 1612, dessen Hofkapelle eine der bedeutendsten in Europa gewesen war und dessen Sänger und Komponisten mit klangvollen Namen wie Adriana Basile und Francesco Rasi, Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino und Claudio Monteverdi am Anfang des Jahrhunderts neben denen in Ferrara und Florenz zur Avantgarde der neuartigen expressiven vokalen Kammermusik und der frühen Oper gehört hatten, begann ein durch Kriegshandlungen und mehrere allzu frühe Todesfälle verursachter politischer und kultureller Niedergang, der schließlich 1627 zum Erlöschen der Hauptlinie des Hauses führte und 1630 gar im berühmten „sacco di Mantova“, in einer Plünderung der Gonzagaresidenz durch kaiserliche Truppen, gipfelte. In Florenz dagegen lagen die Ursachen eines allmählichen Schwindens der bis etwa 1610 reichenden Führungsposition im musikalischen Leben eher in institutionellem Stillstand und mangelnder Erneuerungsfähigkeit begründet, denn jahrzehntelang pflegten hier die Komponisten der Generation von Jacopo Peri, Marco da Gagliano und Giulio Caccini (später auch seine Töchter) jenen von diesen selbst um die Jahrhundertwende herausgebildeten Rezitativstil weiter, ohne wirklich noch ernsthaft auf die andernorts stattfindenden musikalischen Entwicklungen kreativ zu reagieren. In anderen Residenzen gab es zwar z. T. erhebliche Anstrengungen, eine musikalische Praxis auf hohem Niveau und eine aufwändige Repräsentationskultur zu etablieren, doch gelang dies etwa in Turin am Hof des savoyischen Herzogs Carlo Emanuele I (Regierungszeit 1580–1630) wohl nur ansatzweise während der gut zehnjährigen Amtszeit von Sigismondo D'India, während es in Parma am Hof der Farnese trotz der zeitweiligen Verpflichtung hoffnungsvoller junger Komponisten wie Andrea Falconieri, Benedetto Ferrari und Biagio Marini oder der Einladung an Monteverdi zur Vorbereitung der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1628 nicht zu einer dauerhaften Blüte des institutionellen Musiklebens mit mehr als regionaler Ausstrahlung kam.

Die kulturelle Vormachtstellung der Höfe ging während dieser Jahre zunehmend an eine Reihe mittlerer und größerer Städte ohne höfische Residenz über, in denen ein starkes Patriziat für ein Aufblühen der Musikkultur sorgte. In Bologna (Adriano Banchieri und Girolamo Giacobbi), Cremona (Niccolò Corradini und Tarquinio Merula), Brescia (Francesco Turini und Giovanni Francesco Capello) oder auch Bergamo (Alessandro Grandi und erneut Merula) waren es gleichermaßen die Kapellen an den Hauptkirchen wie auch eine Reihe von Akademien wie die Bologneser *Accademia dei Filomusi*, die Cremoneser *Accademia degli Animosi* oder die Brescianer *Accademia degli Erranti*, die ein Forum für die neuen Formen solistischer Instrumentalmusik und geringstimmiger geistlicher wie weltlicher Vokalmusik bildeten. Die eigentliche Führungsrolle übernahmen jedoch zwei der städtischen Zentren Italiens. Einer-

- 1 Ein ähnliches Schicksal sollte einige Jahrzehnte später die della Rovere in Urbino erleiden, deren Besitzungen nach dem Aussterben der männlichen Linie ebenfalls dem Kirchenstaat zufielen – und dies, obwohl die weibliche Erbin Vittoria della Rovere als Erzherzogin der Toskana eine neue dynastische Verbindung eingegangen war.
- 2 Sigismondo D'India sprach in der Widmung seines achten Madrigalbuches von 1624 gar davon, in Modena gebe es „un musico concerto, formato da una adunanza (dirò forse) de' migliori cantanti, ch'oggi ascoltar possa l'Europa“, zitiert nach Steinheuer (2001), Sp. 1059 (Kurzitel beziehen sich hier und im weiteren stets auf das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags).

seits Rom, das auf Grund der Vielzahl prunkvoller Hofhaltungen des Papstes wie auch zahlreicher Kardinäle zwar keine patrizische Kultur entwickelte, aber auch nicht mit der monopolartigen lokalen Stellung eines der Höfe in den anderen Residenzstädten vergleichbar war. Mit der Wahl Urbans VIII. wurde die ewige Stadt nach jener bereits um die Jahrhundertwende einsetzenden stürmischen Entwicklung etwa in Architektur und Malerei nun auch musikhistorisch für zwei Jahrzehnte zu einer Art Boomtown – die Barberini entwickelten hier gleichsam den Prototyp einer alle Künste umfassenden absolutistischen Repräsentationskultur, die nicht zuletzt über Mazarin nach Frankreich vermittelt wurde und von dort nach ganz Europa ausstrahlen sollte.

In noch weit höherem Maße wurde Venedig zum Motor der musikalischen Entwicklung, und dies, obwohl bereits während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die wirtschaftliche und zugleich politische Stärke der Serenissima zunehmend zurückgegangen war und man im 17. Jahrhundert primär vom Ruhm früherer Größe zehrte. Doch tat dies der einzigartigen kulturellen Faszination und Ausstrahlung der Lagunenstadt zunächst keinerlei Abbruch, ganz im Gegenteil, es gab wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keinen anderen Ort in Europa, an dem über alle politischen und konfessionellen Differenzen und Auseinandersetzungen hinweg ein vergleichbarer Austausch kompositorischer und ästhetischer Ideen möglich gewesen wäre. Das für die neue Führungsrolle Venedigs wohl wichtigste Datum fällt in das Jahr 1614, also nur ein Jahr, nachdem Schütz seinen ersten Italienaufenthalt beendet hatte. Zwar hatte es auch zuvor unter den beiden Gabriellis oder Giovanni Croce eine blühende Musikkultur in der Stadt gegeben, doch mit dem Amtsantritt Claudio Monteverdis als Kapellmeister an San Marco erhielten alle Bereiche der Musik in Venedig einen enormen innovativen Schub; bei der sogleich in Angriff genommenen Reorganisation der Kapelle verstand es Monteverdi, zahlreiche andere ausgezeichnete und musikalisch ihm selbst wohl fast ebenbürtige Sänger, Instrumentalisten und Komponisten zumindest zeitweilig an die Kapelle zu binden, darunter heute noch so bekannte Namen wie Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Dario Castello und Biagio Marini, aber auch zahlreiche weniger bekannte Komponisten von nicht geringem Talent wie Domenico Obizzi, Pietro Berti oder nicht zuletzt den querköpfigen Carlo Filago. Auch an anderen Institutionen der Stadt wirkten eine Reihe von Komponisten, die z. T. mit einer großen Zahl eigener Sammlungen an die Öffentlichkeit traten, darunter insbesondere Carlo Milanuzzi und Guglielmo Miniscalchi an San Stefano oder auch Giovanni Picchi, der als Organist an der Cà Grande und der Scuola di San Rocco angestellt war.

Zugleich behauptete Venedig seine schon jahrzehntealte Vormachtstellung als unbestrittenes Zentrum des Musikdrucks, und bis zum weitgehenden Zusammenbruch des Marktes für musikalische Druckerzeugnisse in den vierziger und fünfziger Jahren des Jahrhunderts veröffentlichten bei den Druckern Alessandro Vincenti und Bartolomeo Magni nicht nur die genannten Musiker ihre neuesten Stücke, sondern auch zahlreiche Komponisten aus anderen Regionen Italiens. Nicht zuletzt wurden auch die Werke der meisten der nördlich der Alpen wirkenden Komponisten italienischer Herkunft in Venedig verlegt, darunter die von Giovanni Valentini, Giovanni Priuli, Tarquinio Merula, Marco Scacchi, Giovanni Buonamente und Biagio Marini, und gelegentlich sogar Werke ausländischer Komponisten wie etwa des Polen Zielinski. Venedig wurde damit zur international wohl bedeutendsten Drehscheibe des Handels für Musikdrucke, die die neuesten musikalischen Entwicklungen repräsentierten und zugleich überregional zugänglich und verfügbar machten. Dabei reagierten die Verleger fast

seismographisch auf die Bedürfnisse, Erwartungen und Möglichkeiten ihrer potentiellen Käufer. Die Tendenz zu geringstimmigen Besetzungen in Drucken mit weltlicher wie auch geistlicher Vokalmusik während dieser Jahre dürfte gleichermaßen den neuen Entwicklungen eines generalbassfundierten Satzes wie auch der leichteren, nicht mehr notwendig für einen repräsentativen Kontext gedachten Aufführbarkeit Rechnung tragen.

Beispielhaft belegt dies der schwunghafte Anstieg von Veröffentlichungen mit vergleichsweise anspruchslosen und eingängigen Liedern vor allem während der zwanziger Jahre, von denen viele mit einfachen Tabulaturen für die in Mode kommende spanische Gitarre versehen sind und in der Wahl der Texte und ihrer Sujets, in der Form der verwendeten Gedichte wie auch der musikalischen Faktur vielfach neue Wege gehen. Insbesondere hatte die an den Höfen zuvor so beliebte Schäferidylle mit ihrem übersensiblen Personal in einem idealisierten arkadischen Zeitalter nun weitgehend ausgedient; sofern seit den zwanziger Jahren noch Hirten in der weltlichen Liebeslyrik auftreten, sind dies eher (tragi-)komische Figuren, die in einer niederen Sphäre angesiedelt sind, für deren Zeichnung jetzt eigene Versarten vor allem mit *sdrucchiolo*-Endungen und nicht selten volksmusikhafte Formen musikalischer Charakterisierung verwendet werden. An die Stelle altruistisch unverbrüchlicher Liebesbeteuerungen selbst in aussichtslosesten Situationen treten immer häufiger Texte, in denen der Verbitterung oder auch der Wut eines enttäuschten Liebhabers freier Lauf gelassen wird. Den neuen Themen und Affekten korrespondiert insbesondere in den Strophenliedern eine gezielte Einfachheit und Eingängigkeit in der musikalischen Umsetzung, etwa in den drei Sammlungen von Guglielmo Miniscalchi oder den neun Drucken von Carlo Milanuzzi aus den zwanziger und dreißiger Jahren, die sich primär an ein breiteres bürgerliches Publikum von Musikliebhabern und Amateuren wenden; solche Bände sind nun auch nicht mehr vor allem als Dokumentation für die Kunstfertigkeiten und subtile Kennerschaft virtuoser Gesangsspezialisten gedacht, wie dies noch in den Drucken mit einstimmiger Vokalmusik von höfischen Sängern aus den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts der Fall gewesen war.

Daneben bildet sich – angeregt durch die in vielen Gedichten etwa bei Giambattista Marino und seinen Nachfolgern anzutreffende Tendenz zu einer pointierten Zuspitzung der Aussage in konzeptistischer Verdichtung und Verrätselung der gewählten Metaphorik und ihrer Sinnbezüge – auch eine parallele Entwicklung vor allem in mehrstimmigen Vertonungen solcher Textvorlagen heraus, die ihrerseits etwa auf der Ebene motivischer Bezüge ein nicht weniger komplexes Netz von Verweisungszusammenhängen herzustellen suchen. Der Bereich der mehrstimmigen weltlichen Kammermusik ist während dieser Jahre generell keinesfalls in einem Verfallsprozess begriffen oder gar als von der historischen Entwicklung überholt anzusehen, wie lange Zeit angenommen und häufig wiederholt worden ist³, sondern reagierte ganz im Gegenteil in höchst vielfältiger und innovativer Weise auf musikalische wie textliche Neuerungen und stand dabei fraglos gleichberechtigt neben der erst in späteren Epochen für weit fortschrittlicher gehaltenen einstimmigen Vokalmusik.

3 Dies prägt nicht nur Einsteins Sicht des Madrigals, sondern noch die von James Haar und nicht zuletzt die Kritik von Gary Tomlinson am späten Monteverdi; vgl. Einstein (1970), Haar (1997) sowie Tomlinson (1987); eine grundlegend andere Einschätzung der Situation bieten Whenham (1982), Mabbett (1989) und Carter (1993).

Auflösung der Gattungsgrenzen

Der Übergang von einer primär höfisch zu einer stärker patrizisch und sogar bürgerlich geprägten Musikkultur ging im Bereich der weltlichen Vokalmusik einher mit grundlegenden Änderungen traditioneller Gattungsnormen und Stilhöhenvorstellungen, wie sie im 16. Jahrhundert ausgebildet worden waren und noch bis zum Ende des ersten Aufenthalts von Schütz weitgehend Bestand gehabt hatten. So dienten für das meist fünfstimmig gesetzte Madrigal ernsthafte, häufig affektgeladene Texte nach klassischen Dichtungsmodellen wie Madrigal, Sonett, Ottavarimastrophe, Canzone oder Sestina als Vorlagen, für deren ein- oder mehrteilige Vertonungen zumeist eine durchkomponierte Form auf der Grundlage kontrastierender und unterschiedlich gesetzter *soggetti* gewählt wurde. In deren Anlage und Verarbeitung war zudem eine charakteristische Sprachumsetzung angestrebt, die sich kunstvoller Mittel wie der polyphonen Verschränkung von zwei oder mehr Motiven oder einer zunehmend freieren, affektgeladenen Dissonanzbehandlung bediente – noch das 1611 gedruckte op. 1 von Schütz entspricht in Textwahl, musikalischer Faktur und Stilhöhenbehandlung ganz diesem Typus. Der hohen Gattung des Madrigals standen die Canzonetten und Villanellen gegenüber, deren Namensgebung bereits auf eine niedrigere Sphäre verweist (*villano* = bäurisch, grob, rüpelhaft) und die zudem oft mit regionalen oder dialektalen Spezifizierungen versehen wurde („*alla napoletana*“ bzw. „*alla padovana*“ oder auch „*toscanelle*“ etc.). Es handelt sich dabei um weit weniger kunstvoll gebaute Strophenlieder mit oft heiteren oder gar scherzhaften und weit weniger affektgeladenen Texten, die neben den klassischen Versformen von Sieben- und Elfsilblern zunehmend auch andere Versarten verwendeten⁴. In der musikalischen Faktur der zunächst drei- oder auch vierstimmigen Stücke herrschte anstelle deutlicher Kontraste eher ein einheitlicher Bewegungsgestus mit geringerer rhythmischer Bandbreite bei einem häufig kantablen, oberstimmenbetonten Satz vor.

Obwohl eine Durchdringung und Vermischung einzelner Aspekte der beiden Gattungen schon vor der Wende zum 16. Jahrhundert zu beobachten ist⁵ – gelegentlich finden sich bereits Canzonetten mit einer Tendenz zu eher madrigalhaft vielgestaltiger und ausdrucksbetonter Satzweise oder umgekehrt Madrigale, die in einzelnen Abschnitten canzonettenartig schlicht gehalten sind –, so kommt es doch in den Jahren nach 1614 zu einer immer stärkeren Auflösung der bis dahin noch weitgehend respektierten Konventionen hinsichtlich der Kriterien von Textwahl und Stilhöhenbehandlung. Dies äußert sich bereits ganz äußerlich in der nun häufiger zu beobachtenden Bevorzugung von allgemein gehaltenen Sammlungstitel wie etwa „*musiche*“, „*varie musiche*“ oder „*composizioni varie*“⁶, in denen keine eindeutige Gattungszuschreibung mehr vorgenommen wird. Dem entsprechen immer vielfältigere Inhalte: Stücke stehen nebeneinander, die unterschiedlichen Gattungen zuzurechnen sind oder gar auf Grund von Textform, Art der inhaltlichen Darstellung und musikalischer Gestaltung keine eindeutige Zuschreibung zu etablierten Gattungen mehr erlauben. Gelegentlich wird dabei auch ein bewusstes kapriziöses Spiel mit Erwartungshaltungen getrieben, wie etwa in Tarquinio Merulas *Madrigaletti* von 1624, bei denen bereits der Diminutiv im Titel verdeutlicht, dass es sich nicht um Madrigale des beschriebenen Typus handelt. In der dreistimmigen Besetzung

4 Dies zeigt in großer Deutlichkeit für den einstimmigen Bereich Leopold (1995).

5 Vgl. hierzu insbesondere DeFord (1985) und (1987).

6 Steinheuer (1999), S. 108 f.

und der Verwendung sehr kurzer oder gar strophischer Texte mit gelegentlich neuartigen Versformen stehen diese „kleinen Madrigale“ deutlich in der Gattungstradition der Canzonetta, doch verweisen die gelegentlich außerordentlich virtuoson Anforderungen an die Sänger mit einem Ambitus von nicht selten zwei Oktaven in allen Stimmen, die dichte polyphone Schreibart und die häufig überpointiert wirkende Verwendung charakterisierender Soggettobildung und expressiver Wortausdeutung unmissverständlich auf die Tradition des Madrigals, die allerdings hier schon nicht mehr ganz ernst genommen zu werden scheint.

Filli, deh Filli mia, vezzosa e bella etwa bildet einen dreiteiligen Miniaturmadrigalzyklus auf der Grundlage eines wohl erotisch zu verstehenden Gedichts von der grausamen Flucht der schönen Filli mit drei sehr kurzen Strophen aus je drei Elfsilblern und einem Neunsilbler. Zu Beginn des zweiten Teils werden die beiden Oberstimmen zunächst in langsamer Bewegung bei „ella non ode più“ zu einem trügerischen Einklang zusammengeführt, bevor das allzu rasche Fliehen/Dahinscheiden Fillis mit konsekutiven Sechzehntelläufen durch alle Stimmen und einem Abschluss des Basses in tiefster Lage illustriert wird; die anschließende immer weiter getriebene bizarre Parallelsequenzierung eines das Taktschema vollständig außer Kraft setzenden Terzfallmotivs im Achtelabstand – der Schäfer versucht in äußerster Erregung, Filli zu folgen – führt schließlich in die höchste Lage aller drei Stimmen („alta voce“) und macht sich dann in den desillusionierend wehklagenden Interjektionen („deh“ mit anschließenden herben Durchgangsdissonanzen) des lyrischen Ichs Luft, das sich der Vergeblichkeit seiner Anstrengungen bewusst wird. Die Tradition madrigalistischer Einzelwortausdeutung erfährt hier in spielerischer Überspitzung eine kapriziöse Brechung, in der das frühere Pathos vergleichbarer Liebesaktdarstellungen im ersten Madrigal wie etwa in Marenzios *Tirsi morir volea* oder Monteverdis *Si ch'io vorrei morire* nurmehr in zitathafter Distanzierung aufscheint (Anhang, Beispiel 1).

Es ist ein Teil dieses raffinierten Spiels mit Stilhöhen Erwartungen und Gattungstraditionen, dass Merula durchweg in seinen *Madrigaletti* noch ganz auf die Einbeziehung jener neuartigen kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten verzichtete, die auf der Grundlage einer Continuostimme möglich wurden: Der Instrumentalbass ist erst in der zweiten Auflage des Bandes im Jahre 1642 hinzugefügt worden und geht nur selten über die Funktion eines Basso seguente hinaus.

Neue Gestaltungsprinzipien im Madrigale concertato

Die Verselbständigung eines Instrumentalbasses innerhalb des mehrstimmigen Vokalsatzes dürfte zu den wichtigsten Faktoren gehören, die zur Auflösung früherer Normen beitrugen und einen grundlegenden, höchst innovativen Prozess der Transformation von Satztechniken und formalen Gestaltungsprinzipien im Bereich der Mehrstimmigkeit vorantrieben. Unterschätzt worden ist dabei bislang, dass diese Erneuerungen nur teilweise auf jenem Typus des einstimmigen Gesangs basiert haben dürften, wie er in Florenz und andernorts zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Form eines „stile recitativo“ ausgebildet wurde, denn die etwa bei Caccini und Peri zunächst entwickelten Lösungen für eine weitgehend unselbständige Instrumentalbegleitung solistischen Singens waren für geschlossene Formen ebenso untauglich wie für größer besetzte Kompositionen, es sei denn, es hätte sich um so etwas wie chorisches Rezita-

tiv gehandelt⁷. So verwundert es nicht, dass es eine Reihe von Jahren dauern sollte, bis Komponisten in mehrstimmigen Werken anstelle einer bloßen Continuo Begleitung etwa in Form eines Basso seguente zu einem genuin konzertierenden Satz auf der Grundlage einer musikalisch eigenständigen Instrumentalstimme fanden. Als Schütz bei Gabrieli studierte, steckte dieser Prozess der Herausbildung eines modernen konzertierenden Prinzips – der mit einem stile recitativo Florentiner Prägung kaum etwas gemein hat – allenfalls in den Anfängen; zumindest für den Bereich der mehrstimmigen weltlichen Vokalmusik sind die ersten bedeutsamen Resultate in Veröffentlichungen seit 1614 greifbar⁸. Die Rede ist vom zweiten Teil in Monteverdis sechstem Madrigalbuch⁹, das um die Zeit seines Wechsels von Mantua nach Venedig veröffentlicht wurde und einen erstaunlichen Sprung in der Diversifizierung von musikalischer Faktur und formaler Anlage bedeutet, sowie von D'Indias drittem Madrigalbuch von 1615, einer vielfältigen und ganz direkten Auseinandersetzung mit Monteverdis neuartigen architektonischen und satztechnischen Lösungen.

- Einige der Mittel, die bereits andernorts ausführlich beschrieben worden sind¹⁰, betreffen eine der Gattung des Madrigals bis dahin wesensfremde, vom Text üblicherweise nicht vorgegebene Refrainbildung, die zu einer neuartigen, quasistrophischen formalen Gliederung und Architekturierung des Gesamtverlaufs führt¹¹,
- ein Herausarbeiten ausgedehnterer und stärker in sich abgeschlossener Abschnitte über mehrere Verse und soggetti hinweg, das häufig durch den Wechsel insbesondere von Besetzungen und Taktarten unterstrichen wird,
- die Entwicklung verschiedener Formen motivischer und damit musikalisch-formaler Vereinheitlichung, die entweder durch Ableitung mehrerer soggetti auseinander¹² oder auch durch Verselbständigung eines einzelnen, über längere Strecken häufiger wiederholten Elements, wie es öfter bei expressiven Exklamationen wie „oimè“ oder „lasso“ und gelegentlich auch bei ganzen Versen oder syntaktischen Gliedern zu beobachten ist¹³.

7 Monteverdi hatte mit dem chorischem Rezitativ bereits in seinem fünften Madrigalbuch experimentiert, vor allem in dem Guarini-Zyklus *Ecco, Silvio, colei ch'in odio hai tanto*, hier allerdings noch ohne Generalbass; D'India sollte in seiner zwanzig Jahre jüngeren Vertonung der textlich partiell anders zusammengestellten Passage aus dem *Pastor fido* in seinem achten Madrigalbuch von 1624 noch einmal gezielt daran anknüpfen.

8 In der Tat dürfte in dieser Hinsicht die geistliche Musik für die Gesamtentwicklung entscheidender gewesen sein. So sind in Monteverdis Marienvesper von 1610 konzertierende Techniken schon in hohem Maße ausgeprägt, wie sie später auch in der weltlichen Vokalmusik eingesetzt wurden; doch hatten zahlreiche weitere Komponisten daran einen ebenfalls nicht geringen Anteil; vgl. hierzu Morche (1992).

9 Bekanntlich hatte Schütz zumindest von einzelnen dieser Stücke, insbesondere *Presso un fiume tranquillo* und *Misero Alceo* schon lange vor seiner zweiten Italienreise Kenntnis, wie entsprechende Handschriften in Kassel belegen; vgl. Küster (1998).

10 Vgl. hierzu Watkins (1993) und (1995b) sowie Steinheuer (2004).

11 Dies lässt sich etwa in Monteverdis *Qui rise o Tirsi e qui ver me rivolse* von 1614 und in D'Indias *O rimembranza amara* und *Indarno Febo* von 1615 untersuchen; vgl. Steinheuer (2004).

12 So etwa D'Indias *Messagger di speranza* aus seinem vierten Madrigalbuch von 1616, vgl. Steinheuer (2004).

13 Im Zusammenhang mit Exklamationen sind insbesondere Monteverdis Petrarca-Vertonung *Ohimè, il bel viso, ohimè il soave sguardo* von 1614 und D'Indias *Lasso, dicea Fileno* von 1615 zu nennen; vgl. Steinheuer 2004. Den ganzen ersten Vers greift dagegen mottoartig Giovanni Valentini in *Ridete pur ridete* (2. Madrigalbuch von 1616) heraus und wiederholt ihn während der gesamten Komposition insgesamt 22mal in der Oberstimme auf unterschiedlichen Stufen, während die anderen drei Stimmen die verbleibenden Verse vortragen.

Solche Techniken finden noch eine zusätzliche Erweiterung, wenn auch im Bereich der weltlichen Kammermusik obligate Instrumente in den Satz einbezogen werden, die einerseits für eigene Refrains genutzt, aber auch in den noch einmal erweiterten Vokalsatz integriert werden können. Die wohl frühesten Beispiele finden sich bei dem in Diensten Ferdinands II. zunächst am Grazer Hof und dann am Kaiserhof in Wien wirkenden Giovanni Valentini in seinem zweiten Madrigalbuch von 1616 und den *Musiche concertate* von 1619¹⁴. Souverän gebraucht Valentini die neuen Mittel etwa in *È partito il mio bene* von 1619 auf einen Madrigaltext von Giambattista Marino (Anhang, Beispiel 2).

Mit einer knappen dreistimmigen Sinfonia, deren Motivik die anfängliche leittonige Grundtonunterschreitung des ersten solistischen vokalen soggetto im Tenore vorwegnimmt, hebt der erste, 16 Masuren umfassende Abschnitt dieses konzertierenden Madrigals an, der in insgesamt drei unterschiedlich gestalteten Durchgängen die ersten drei Verse des Textes zusammenfasst. Dabei werden den ersten beiden settenario-Versen nicht wie üblich unterschiedliche Charaktere, sondern in syntaktischer und semantischer Parallelität sequenzierte Varianten desselben soggetto mit der charakteristischen Aufhellung vom Moll- zum Dur-Dreiklang zugeordnet. Anschließend wiederholt Valentini den Sekundschritt abwärts auf dem Ausruf „oimè“ in viermaliger sekundweiser Sequenzierung und bringt ihn zugleich enggeführt im Abstand einer Semiminima mit der Unterstimme, bevor der verbleibende Teil des dritten Verses sich in Achtelbewegung in einem verminderten Oktavgang abwärts bewegt, entsprechend in der Unterstimme zur kleinen Sexte verkürzt.

Während trotz der Aufteilung auf drei Vokalstimmen das Satzgefüge in diesem Abschnitt nur zweistimmig blieb, weitet der zweite Durchgang auf der Basis der gleichen musikalischen Bausteine den Satz anfangs zur parallel deklamierten vokalen Fünfstimmigkeit aus und streckt durch Wiederholungen der dreistimmig gesetzten dritten Textpassage auch deren Umfang. Erst im dritten Durchgang treten dann in einem weiteren Steigerungsschritt zu den Singstimmen auch die drei obligaten Instrumente hinzu, die „oimè“-Exklamationen werden metrisch neu definiert sowie um zusätzliche Textwiederholungen verbreitert, und die Schlusspassage deutet Valentini zu einer erneut die Violinen mit einbeziehenden Doppelchörigkeit mit getrennten Teilchören um. Er schafft hier einen vielgliedrig und abwechslungsreich gebauten, konsequent die Mittel steigernden ersten Teil der Umsetzung von Marinis Madrigal, der nicht nur ein wirkungsvolles Exordium bildet, sondern zugleich formale Geschlossenheit für den gesamten ersten Textabschnitt verbürgt.

Aufschlussreich für die Vielfalt der neuartigen Möglichkeiten im Bereich des konzertierenden Madrigals auch im Hinblick auf unterschiedliche Besetzungsgrößen ist ein Vergleich von Valentinis achtstimmiger Fassung mit einer Vertonung desselben Gedichts für zwei Tenorstimmen durch Francesco Turini aus dem Jahre 1624 (Anhang, Beispiel 3). Hier werden die beiden Anfangsverse nur einmal vom ersten Tenor vorgetragen und zwar gleichfalls in einfacher, nicht einmal variiertes Sequenzierung der gleichen Melodie. Dabei verzichtet Turini wie Valentini – abgesehen vielleicht von dem fallenden Beginn – auf die Wortaussage charakterisierende Qualitäten und lotet vor allem die zentralen Tonstufen des ergänzenden plagalen Oktavraums zum authentischen Ambitus der Continuo-Stimme aus; allerdings scheint die Modusdefinition gleich anschließend durch die Sequenzierung der gesamten Passage einen Ton höher zumindest partiell wieder eingeschränkt zu werden. Im folgenden unternimmt Turini

14 Zu einer umfassenden Würdigung dieses Komponisten vgl. Leopold, Morche, Steinheuer (ca. 2005).

eine andere Art der zusammenfassenden Abschnittsbildung als Valentini, indem er die beiden Exklamationen „oimè“ und „lasso“ zu Beginn der beiden Folgeverse mit dem gleichen Motivbaustein von dissonanter Vorhaltüberbindung bei expressivem Fall der Continuostimme in die Unterseptime und anschließendem kleinem Sekundschritt abwärts in der Oberstimme versieht und damit im contrapposto die beiden unterschiedlich gestalteten verbleibenden jeweils neun Silben der Verse drei und vier verschränkt. Obwohl es Turini offensichtlich nicht um die Bildung eines in sich geschlossenen Abschnitts geht, fasst er doch die Vertonung der ersten vier Verse durch Parallelisierung zwischen je zwei Versen bzw. Versabschnitten auf wirkungsvolle Weise zusammen.

Die Vertonung eines klassischen Madrigaltextes ist hier bei gleichzeitiger Erneuerung der Soggettogestaltung und unter Nutzung der Möglichkeiten formaler Vereinheitlichung auf den modernen Triosatz zugeschnitten, wie ihn auch Monteverdi in einer größeren Zahl von Kompositionen seines siebten Madrigalbuches von 1619 in den Vordergrund gestellt hatte.

Vereinheitlichung und „conzettismo“ in der Vertonung klassischer Textgattungen

Während im älteren Madrigal eine Differenzierung nach unterschiedlichen Textgattungen für die Frage der formalen Gestaltung nur partiell eine Rolle gespielt hatte und allenfalls für eine einteilige (überwiegend bei nichtstrophischen Madrigaltexten) oder mehrteilige Disposition einer Komposition (bei Sonetten, Ottavarimastropen, Canzonen und Sestinen), weitaus seltener aber für die formale Binnengestaltung von Bedeutung gewesen war, werden in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zunehmend auch hier neue Unterscheidungen wirksam. Den Prozess einer Umwertung von der früheren grundlegenden Unterscheidung zwischen klassischen und nichtklassischen Textgattungen (denen die musikalischen Gattungen von Madrigal und Canzonetta entsprachen) hin zu einer nun fundamental werdenden Differenzierung zwischen strophischen und nicht-strophischen Textformen, die dann weitaus später auch für die Unterscheidung von rezitativischer und arienhafter Vertonung bindende Kraft gewinnen sollte, habe ich an anderer Stelle bereits ausführlicher dargestellt¹⁵. Er führt in den hier zur Diskussion stehenden Jahren bis zur zweiten Italienreise von Heinrich Schütz dazu, dass die strophische Anlage für die Umsetzung von klassischen Textgattungen wie Ottavarimastrophe und auch Sonett nun zunehmend formbildende Funktion erhält. Bei den Stanze d'ottavarima wird dieser Prozess bereits seit 1608 im solistischen Bereich greifbar, als in Francesco Rasis *Vaghezzze di musica* erstmals zwei Ottavarimastropen in einer viertelstrophischen Variationsform über dem Basso di Ruggiero im Druck erscheinen¹⁶. Dem folgt nur ein Jahr später die erste Sammlung mit *Musiche* von Sigismondo D'India, in der drei traditionell durchkomponierte Vertonungen von Stanzen (eine davon im stile recitativo) vier Stücken gegen-

15 Für einige Jahrzehnte herrschte zumindest in der vokalen Kammermusik eine relative Freiheit in der kompositorischen Behandlung nichtstrophischer und strophischer bzw. formal offener und geschlossener Textvorlagen, bevor etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine immer deutlicher werdende kategoriale Unterscheidung zu greifen scheint; vgl. hierzu Steinheuer (1999), S. 106–139.

16 Es handelt sich um Rasis eigene Stanze *Abi fuggitivo ben, come si tosto* sowie Bernardo Tassos *Vostro son, vostro fui, e sarò vostro*, das in ungewöhnlicher Weise stilbildend werden sollte, da alle nachfolgenden Vertonungen dieses Textes auf Rasis Umsetzung über dem Ruggiero Bezug nehmen. Vgl. hierzu Steinheuer (2003) und (2004).

überstehen, in denen Ottavarimastrophen entweder unmittelbar strophisch wie in der *Aria da cantar ottave* über Tassos *Forsegnata gridava: O tu che porte* oder in Form strophischer bzw. vierstrophischer Variationen über ostinaten Bassmodellen wie Ruggiero, Romanesca und *Aria di Genova* vertont sind¹⁷: eine im einstimmigen wie im mehrstimmigen Bereich in der Folgezeit häufig anzutreffende Art der Umsetzung solcher Stanzen.

Gleichzeitig setzt für die Vertonung von Sonetten eine vergleichbare, wenn auch nicht ähnlich bestimmend werdende Entwicklung ein. In D'Indias Buch von 1609 finden sich in Anknüpfung an noch in die Frottolentradition zurückreichende Formen des musikalischen Textvortrags erstmals zwei strophische *Arie da cantar sonetti*, und 1613 veröffentlichte Giulio Romano eine Sonettvertonung über dem Romanesca-Modell, doch scheint dies ein eher vereinzelt gebliebener Versuch im einstimmigen Bereich geblieben zu sein¹⁸, möglicherweise wegen der Problematik des unterschiedlichen Umfangs der Quartinen und Terzinen eines Sonetts.

Im mehrstimmigen Bereich lassen sich Experimente nachweisen, die in eine prinzipiell ähnliche Richtung weisen, so etwa in Valentinis 1621 veröffentlichter Vertonung *Duo archi adopra e con duo archi offende*, einem Sonett von Marino zum Lobpreis der großen Sängerin Adriana Basile aus dem dritten Teil seiner einflussreichen Sammlung *La Lira*. Der zentrale, die gesamte Anlage und Metaphorik des Sonetts beherrschende *conpetto* wird gleich zu Beginn im Bild der beiden Bögen eingeführt, mit denen die Sängerin doppelt bewaffnet sei: Der eine ist der metaphorische Bogen ihrer Augenbraue, mit dem sie tief verwundende Pfeile der Liebe aussendet, der andere hingegen jener reale Bogen, mit dem sie sich beim Singen auf der „lira“ begleitet; gemeint ist damit hier einerseits die *Lira da braccio* als das traditionelle Instrument zur Begleitung von gesungener Dichtung, zugleich jedoch steht der Begriff auch als Metonymie für die Sphäre hoher Dichtkunst selbst, wie ihn Marino bereits im Titel seiner Gedichtsammlung verwendet hatte¹⁹.

„Duo archi adopra e con due archi offende“. „Bella Sonatrice“ zu Ehren von Adriana Basile
Sonett: ABBA ABBA CDC DCD (Giovanni Battista Marino, *La Lira* III, 1614, S. 41)

Duo archi adopra e con due archi offende
Questa ch'arciera e Musa il mondo ammira
Un con la bella man ne move e tira
Un nel ciglio seren ne curva e tende

Zwei Bögen bedient und mit zwei Bögen droht
jene, die die Welt als Bogenschützin und Muse bewundert:
Den einen führt und dehnt sie mit der schönen Hand,
den andern wölbt und spannt sie mit der heitern Braue.

D'Hebeno l'un l'altro d'avorio splende
Febo l'un l'altro Amor sostiene e gira
L'un porge spirto armonico a la lira
L'altro ai miseri amanti il fura e prende.

Aus Ebenholz erglänzt der eine, der andere aus Elfenbein,
Apollo stützt und lenkt den einen, den andern Amor;
der eine führt den Sinn der Harmonie zur Leier,
der andere nimmt und raubt ihn den unglücklichen Liebenden.

Diletta l'un con numeri canori
L'altro con crudi stratii invita al pianto
L'un saetta le corde e l'altro i cori.

Der eine erfreut mit wohlklingenden Zahlen,
der andere lädt mit grausamen Qualen zum Klagen
der eine schießt Pfeile auf die Saiten, der andere auf die Herzen.

Ma felice languir poiche non tanto
Ferisce il guardo con pungenti ardori
Quanto con dolce suon risana il canto.

Doch glücklich ist das Sehnen, denn so sehr
verletzt nicht der Blick mit stechender Glut,
wie mit süßem Klang der Gesang wieder heilt.

17 Vgl. hierzu Leopold (1995), Bd. 1, S. 189–203 sowie Bd. 2, S. 176–183.

18 Ebd. Bd. 1, S. 175–188 sowie Bd. 2, S. 167–175.

19 Vgl. hierzu die entsprechenden Untersuchungen bei Steinheuer (1999), S. 249–316.

Valentini wählt für seine Vertonung (Anhang, Beispiel 4) die Form eines Sonetto concertato mit einem instrumentalen Ritornell, das einleitend und zwischen den vier jeweils unterschiedlich besetzten und gestalteten Strophen erklingt und damit die Komposition gliedert. In raffinierter Weise werden zudem alle Abschnitte miteinander verbunden durch einen gedehnten Quintgang abwärts, der im Ritornell in hoher Lage der ersten Violine die Parallelbewegung der beiden anderen Stimmen überwölbt, in den beiden Quartinstrophen dagegen im Continuo die quasi rezitativisch für Sopran bzw. Tenor gesetzten Solostimme fundiert und damit zugleich Prinzipien strophischer Variation für diese ersten beiden Strophen geltend macht. In der ersten Terzine wird der Satz dann nicht nur erstmals zur vokalen Vierstimmigkeit mit der ungewöhnlichen Besetzung für zwei Canti und zwei Tenori erweitert, erstmals werden zudem beide Varianten des Quintgangmotivs gleichzeitig in einem Teil verwendet, wobei der über eine bloße motivische Vereinheitlichung hinausweisende Sinn der Konstruktion deutlich wird: Die Verlagerung des Motivs von der Bassstimme in die dann einsetzende erste Violine korrespondiert textlich mit dem Wechsel in der Darstellung der Wirkungen der beiden Bögen der Sängerin. Der Quintgang im Bass steht für den einen, zu den Saiten geführten Bogen, der unterhält bzw. erfreut („diletta“) und damit unmissverständlich auf die in der quintilianischen Rhetorik durch das „delectare“ gekennzeichnete mittlere, der Liebeslyrik angemessene Stilebene verweist²⁰. In der hohen Lage der Violine ist der Quintgang anschließend jenem zweiten metaphorischen Bogen der Augenbraue zugeordnet, von dem Liebespfeile auf die Herzen abgeschossen werden, deren verheerende Wirkungen (Marinos „stratio“ bewahrt auch in der übertragenen Bedeutung als „Qual“ noch Aspekte des ursprünglichen Sinns von „Zerfleischung“) Klage und Weinen hervorbringen – hier handelt es sich wie häufig in Marinos Lyrik um die Metaphorik eines gleichsam zur hohen heroischen Sphäre tendierenden Liebeskrieges, die der lyrischen Dichtung zwar im Grunde unangemessen ist, jedoch immer wieder in sie einbricht²¹.

In Valentinis Vertonung dieser ersten Terzine vollziehen die Singstimmen eingangs den Quintgang der Unterstimme in Terz-Quintbewegung nach, verbotene Dreiklangsparellenen werden nur durch melodische Umspielungen und Ausweichungen vermieden. Raffiniert ist auch, wie Valentini die plakative Gegenüberstellung der beiden Bögen in den Quintgängen der Instrumentalritornelle und den ersten drei Sonettstrophen dann in der am stärksten ausgedehnten zweiten Terzine auflöst. In diesem ganzen Teil kommt der Quintgang nicht mehr als eine isolierte Stimme vor, allerdings ist er der Melodiegestaltung bzw. Soggettobildung in beiden Abschnitten inhärent und damit in vielleicht noch höherem Maße als zuvor für die musikalische Faktur des Satzes bestimmend. Zudem werden unter erstmaliger Einbeziehung auch der zweiten Violine aus der Sonata die vorher zwischen Instrumental- und Vokalabschnitten wechselnden Taktarten in den Satz integriert und zu einer Synthese gebracht, die inhaltlich die heilende Wirkung des Gesangs gegen die Verletzungen durch die Pfeile Amors in den Vordergrund stellt. Valentini unternimmt offensichtlich den Versuch, einen der konzeptistischen poetischen Zuspitzung von Marinos Gedicht korrespondierenden musikalischen concettismo zu schaffen, der eine vergleichbare und dennoch ganz selbstständige formbildende

20 Vgl. Kurt Spang, Art. *Dreistillebre*, in: HWR 2, Sp. 922–923.

21 Vgl. auch das den dritten Teil von Marinos *La Lira* eröffnende Sonett *Tempo la cetra, e per cantar gli onori*, zu dessen Beginn Marino dezidiert von „alzare lo stile“ spricht, also von der Wahl einer hohen Stilebene. Hierzu und zu Monteverdis Vertonung dieses Sonetts Steinheuer (1999), S. 286 ff.

de und vereinheitlichende Kraft entfaltet und dabei zugleich avancierte concertato-Techniken mit einbezieht.

Experimente in eine ähnliche Richtung unternahm auch der wohl mit Valentini befreundete Tarquinio Merula in seinem ersten Madrigalbuch von 1624, so etwa in der Vertonung von Cesare Rinaldis Madrigal *La mia filli è fugace* (Anhang, Beispiel 5), das hier in einer für einen Madrigaltext höchst unüblichen Weise in durchgängigem Dreiertakt umgesetzt ist. Dabei legte Merula für die Vertonung der ersten drei Verse eine 19 Messuren umspannende, stufenweise aufwärts sequenzierende eintaktige Bassfigur zugrunde, gegenüber deren motorischer, vorwärts drängender Sogwirkung ohne wirkliche harmonische Haltepunkte die drei miteinander verwandten *sogetti* für die Textabschnitte kaum an wirklicher Eigenständigkeit gewinnen – eine gezielte musikalische Allegorie für die fortgesetzte Flucht Fillis, von der im Gedicht die Rede ist²². Auch hier stellte der Komponist die Idee einer sehr starken motivisch-musikalischen Vereinheitlichung mit wenigstens zu Beginn quasi-ostinatem Charakter in den Dienst einer pointiert spitzfindigen Textumsetzung, die kaum noch unmittelbar wortausdeutende Momente hervorzuheben als vielmehr eine eigenständige musikalische Kommentarebene zu etablieren sucht, die ihrerseits von nicht weniger scharfsinniger Erfindung und Konstruktion bestimmt ist als die poetische Vorlage.

Vielfältig sind die kompositorischen Mittel, mit denen Komponisten seit Monteverdis sechstem Madrigalbuch die Möglichkeiten des mehrstimmigen Madrigals neu zu definieren suchten; sie reichen von quasistrophischen Refrain- und Ritornellbildungen über stärkere Klangkontraste zwischen den verschiedenen Binnenabschnitten durch Wechsel von Taktarten, unterschiedlichen vokal-instrumentalen Besetzungen und Satzarten bis hin zur Unterordnung des älteren Typus charakterisierender *Soggetto*erfindung unter neuartige motivische Vereinheitlichungstendenzen, die sich unterschiedlicher Verfahren wie konzeptischer Motivableitungen, des Parallelismus oder der Kettenbildungen von Sequenzierungen, der Möglichkeiten ostinater oder quasiostinater Formelhaftigkeit oder strophischer bzw. teilstrophischer Variationsmodelle bedienen.

Neue Tendenzen im Strophenlied

In der einstimmigen wie mehrstimmigen Vokalmusik tritt über derartige Phänomene hinaus besonders deutlich in Vertonungen der zur Canzonettentradition zu rechnenden strophischen Textgattungen noch ein Experimentieren mit Deklamationsmustern in der Melodiegestaltung hinzu, das einerseits eine ältere Tradition mehrstimmiger vokaler Balli oder Balletti fortsetzt – wie etwa in vielen der Stücke in D'Indias *Le musiche e balli a quattro voci* von 1621²³ oder auch den vier als *Corrente* und den drei mit *Gagliarda* bezeichneten Arien in Bellerofonte Castaldis *Primo mazzeretto di fiori* von 1623²⁴ –, andererseits aber auch als musikalischer Reflex auf die durch Gabriello Chiabrera initiierte und während dieser Jahre in unterschiedlichste Richtun-

22 Ausführlich besprochen in Steinheuer (1999), S. 206–214; ebd. S. 434–439 eine vollständige Edition.

23 Die Musik entstand anlässlich der Hochzeit von Prinz Vittorio Amadeo di Savoia mit der Schwester von Louis XIII., Maria Christina von Frankreich, im Jahre 1619 und erschien zwei Jahre später in Venedig im Druck. Eine Edition der Sammlung (Libreria Musical Italiana, Lucca) besorgten Renzo Bez, Claudio Chiavazza und Maurizio Less im Jahre 2000.

24 Die drei einstimmigen *Correnti* der Sammlung sind ediert in: Leopold (1995), Bd. 2, S. 76–78.

gen gehende neue Vielfalt von Versarten und Strophenformen in der zeitgenössischen Dichtung für Musik zu verstehen ist²⁵. Dass trotz einer Reihe von Gemeinsamkeiten hier eine grundsätzliche Unterscheidung angebracht sein dürfte, die die prinzipielle Methode der Vertonung betrifft – ausgehend von einem periodisch-choreographischen Formprinzip im Falle von gesungenen balli und von poetisch-metrischen Formprinzipien im Falle der Möglichkeiten von Deklamationsmustern –, wird etwa an den folgenden beiden Stücken von Bellerofonte Castaldi und Carlo Milanuzzi deutlich.

In Milanuzzis Aria *Tu non hai provato Amore* aus dem *Sesto Libro delle ariose vaghezze* von 1628 (Anhang, Beispiel 6) wird rhythmisch auf den ersten Blick konsequent das Versschema mit vier ottonari in der ersten Halbstrophe sowie vier quaternari und zwei weiteren ottonari im zweiten Teil (8888/444488) nachgebildet: Jeder der achtsilbigen Verse besteht rhythmisch aus zwei gleich gebauten Viersilblern, von denen jeder als eine Gruppe aus zwei auftaktigen Minimen sowie einer betonten und einer unbetonten Semibrevis erscheint. Dieses fast monoton durchgehaltene Muster in der Singstimme, bei dem eine flexiblere rhythmische Handhabung allein durch die nur ein wenig freiere Führung der Continuostimme ermöglicht wird, entspricht jedoch irritierenderweise keineswegs der wohl durchgängig trochäisch zu verstehenden Prosodie innerhalb der Verse, sondern schafft ganz im Gegenteil gerade ein kalkuliertes Spannungsverhältnis zwischen Sprachrhythmus und musikalischem Rhythmus, aus dem die Komposition ihren eigentlichen Reiz gewinnt.

In Castaldis Duett *O Clorida vaga e gentile* (Anhang, Beispiel 7) definiert dagegen das Tanzmodell der Corrente – das Stück ist im Inhaltsverzeichnis des Bandes als frühlingshafte Corrente (*Corrente Primaveraesca*) überschrieben – den äußeren Formverlauf der beiden je achttaktigen Teile. Doch scheint Castaldi in ganz kapriziöser Weise primär daran interessiert, in die durch das Tanzmodell vorgegebene klare Periodik einen eigenen, bewusst außerordentlich irregulär gebauten Text einzupassen, der nach einem regelmäßigen Anfang mit drei in der klassischen Dichtkunst Italiens noch gänzlich fehlenden Neunsilblern in jedem der verbleibenden sechs Verse eine neue Versart vorsieht:

O Clorida vaga e gentile	9	novenario
Tu rosa rassembri d'Aprile	9	novenario
Ch'in su la nativa sua spina	9	novenario
Pomposa si mostra d'ogni fior regina	12	(ist metrisch nicht vorgesehen!)
A cui scherzando intorno	7	settenario
Ride l'Aurora	5	quinario
Con Zefiro e Flora	6	senario
Ma se non cogli a tempo sua bellezza	11	endecasillabo
Col sol cade e si disprezza.	8	ottonario

Diese bizarre, im Druck durch Großbuchstaben an den Versanfängen genau angezeigte metrische Textgestaltung hat natürlich Auswirkungen auf die musikalische Umsetzung, denn nur die ersten beiden Verse korrespondieren unmittelbar jener von einem Tanz wie der Corrente eigentlich zu erwartenden zweitaktigen Periodik. Bereits der dritte Vers muss ohne die zuvor eingeführte Verbreiterung der Schlusssilben zur Markierung des Versendes auskom-

25 Vgl. hierzu die grundlegenden Untersuchungen sowie den nach Vers- und Strophenformen gegliederten Katalog der einstimmigen weltlichen Vokalmusik bei Leopold (1995); vergleichbare Daten fehlen bislang für den größten Teil des Repertoires jener Jahre in anderen Besetzungsarten, nur für einzelne Komponisten wurde dies bisher untersucht.

men, damit der mit zwölf Silben überlange vierte Vers überhaupt noch innerhalb des ersten Teils untergebracht werden kann; Castaldi sieht zudem noch Hemiolenbildung innerhalb der beiden Takte vor dem Ende der Halbstoppe vor. Noch irregulärer fällt dann die Binnengliederung des zweiten Teils aus, da die insgesamt acht Takte in $1,5 + 2 + 2,5 + 2$ Takte lange Abschnitte untergliedert werden, die jeweils einem Vers bzw. im Falle der zweiten Gruppe zwei zusammengefassten Versen entsprechen. Der anfangs schon fast sicilianoartig wirkende Rhythmus, der die frühlingshaft rosige Frische der besungenen Clorida beinahe idyllisch erscheinen lässt, wird wohl deshalb periodisch wie auch zunehmend metrisch gezielt aufgehoben, weil am Ende der zweiten Halbstoppe bereits der künftige Verfall solcher Schönheit vorausgesehen wird.

Die Gegenüberstellung von drei weiteren, vermutlich sogar zumindest partiell aufeinander Bezug nehmenden Beispielen mag verdeutlichen, welche Bandbreite unterschiedlicher Möglichkeiten im Umgang mit deklamatorischen Formeln bei der Umsetzung eines Textes angenommen werden muss. Bereits in seinen *Primo Scherzo delle Ariose Vaghezze* von 1622 nahm Milanuzzi eine Vertonung von *Sì dolce è il tormento* auf den Text eines ungenannten Dichters auf, deren Vorlage sich auch in der *Quarta raccolta di bellissime canzonette musicali, e moderne* von Remigio Romano findet²⁶; Milanuzzi könnte zudem das 1620 in Venedig erschienene *Primo Libro d'Arie* von Francesco Petratti gekannt haben, das eine strophische Vertonung des aus Sechssilblern mit piano- und tronco-Endungen aufgebauten Textes mit einfacher, kaum Eigenständigkeit entwickelnder Begleitung enthält. Petrattis Version (Anhang, Beispiel 8) ist jedoch in diesem Kontext von Interesse, da er den Text nicht in individuell charakterisierender Ausgestaltung von einzelnen Versen oder deren semantischen Schichten umzusetzen sucht, sondern in einer formelhaft anmutenden, die metrischen Strukturen der Vorlage reflektierenden Weise. Der während dieser Jahre in Lazio wirkende Komponist verwendet für die ersten vier Verse ein dreimal stufenweise abwärts sequenziertes, über weite Strecken anapästisch gebautes Sekundschriftmotiv, das nur auf Grund des zur Viertel gedehnten ersten Auftakts und der Dehnungsakzente bei den fehlenden unbetonten Schlussilben in den beiden tronco-Versen 2 und 4 nicht ganz identisch rhythmisiert ist; im zweiten Teil fasst Petratti entsprechend Versbau und Syntax jeweils drei Verse zusammen und bedient sich auch hier immer wieder sequenzierender Bausteine, die allerdings ein wenig stärker abgewandelt werden.

In Milanuzzis Fassung (Anhang, Beispiel 9) ist eine prinzipiell ähnliche Deklamationsweise anzutreffen, die allerdings durch häufige Punktierung der ersten beiden unbetonten Silben in einer Gruppe zusätzlichen Reiz gewinnt. Die Parallelität der beiden Doppelverse in der ersten Halbstoppe ist durch Wiederholung auf derselben Stufe eher noch stärker als in Petrattis Sequenzierung herausgearbeitet, jedoch bindet Milanuzzi zugleich die beiden Abschnitte mit Halb- und Ganzschluss stärker aneinander. Der zweite Teil bildet bei Milanuzzi noch deutlicher eine Fortsetzung des ersten, was sich nicht nur im direkten Weiterspinnen der Motivik, sondern erneut besonders an den Binnenschlüssen erweist, die alle melodisch miteinander zusammenhängen. Der hervorstechendste Unterschied zwischen den Vertonungen dürfte aber in der weitaus eigenständigeren Behandlung der Continuostimme liegen, die hier über weite Strecken in regelmäßig gehender Vierteltbewegung voranschreitet und damit einen weit rascheren harmonischen Rhythmus ausbildet, wobei Milanuzzi auch vor wiederholten Sprüngen auf dissonante Tonstufen keineswegs halt macht.

26 Vgl. Leopold (1995), Bd. 2, S. 277.

Die weitaus interessanteste Umsetzung des Textes bietet zweifellos Claudio Monteverdis Version, die nun durchgängig in ungerader Takart gehalten ist und von Milanuzzi in seinem *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze* von 1624 veröffentlicht wurde (Anhang, Beispiel 10). Beindruckend ist hier, wie gerade in gezielter Reduktion der Mittel große dramatische Wirkungen entstehen: Im ersten Teil beschränkt sich Monteverdi in der melodischen Gestaltung der Oberstimme auf einen taktweise voranschreitenden Oktavgang abwärts, der die gesamten vier Verse der ersten Teilstrophe umfasst, bis auf die betonten und auch hier gedehnten Silben der beiden tronco-Verse ausschließlich mit Semibrevis-Werten auskommt und nur an einer Stelle durch die Wiederholung einer bereits verwendeten Tonstufe in seiner erstaunlichen Konsequenz durchbrochen wird, vermutlich zur Ermöglichung der vierten Stufe als Vorbereitung der Schlusskadenz.

Der bis auf einzelne Durchgangsnoten auf unbetonter Zählzeit dissonanzenfreie Satz lässt noch nicht ahnen, welche Möglichkeiten der musikalischen Intensivierung Monteverdi im zweiten Teil bereithält: Auch dieser beginnt zunächst ganz konsonant mit Dezimparallelen zwischen den beiden Stimmen, doch verbleibt die Oberstimme nach einem Quartgang aufwärts für fast vier Messuren und damit fast zwei Verse lang auf der Finalis *d''* als einer Art Rezitationston. Dieser erfährt eine unerwartete Dramatisierung durch die Abwärtsbewegung im Basso, die nach stufenweisen Schritten (in der ersten Strophe des Gedichts ist hier nach der Süße der Liebesqual nun von anwachsender Grausamkeit die Rede) zunächst in die nur an dieser Stelle vorkommende alterierte große Unterseptime *es* abspringt. Man erwartet (wie angesichts des gleichsam erzwungenen großen Sekundschriffs abwärts in der Oberstimme) eine *mi*-Kadenz zur Finalis *d*, doch bildet Monteverdi den im Text konstatierten Mangel an Mitleid musikalisch durch die Verweigerung der Diskantklausel nach. Statt eines Abschlusses wird ein erneuter Septimklang erreicht, Auftakt für eine Sequenzierung von Septimvorhalten auf betonter Zählzeit, bevor schließlich in einer regelgerechten Kadenzwendung die Finalis erreicht wird. In der Oberstimme durchschreitet die Melodie in diesem letzten Abschnitt nochmals wie schon im ersten Teil einen Oktavgang abwärts, der allerdings durch die Septimvorhalte auf betonter Zeit einen geradezu entgegengesetzten Charakter erhält.

Immer wieder finden sich während der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts auch Werke anderer Komponisten, die eine vergleichbare Intensivierung der Gattung des Strophenliedes anstreben. Alessandro Grandi etwa unternahm im dritten Buch seiner *Cantade ed Arie a voce sola* von 1626 im Eröffnungsstück (*La Crud'è proterva*) (Anhang, Beispiel 11) den offensichtlichen Versuch, Monteverdis zwei Jahre früher gedruckte Aria noch zu überbieten. Die Wahl einer gleichfalls aus Sechssilblern bestehenden, dreiteiligen Textvorlage, in der das Anprangern der fortgesetzten Grausamkeit einer namenlosen Feindin der Liebe („*nemica d'Amore*“) innerhalb des Refrains im Selbsthass des verachteten Liebhabers kulminiert, erlaubt es Grandi, Monteverdis Deklamationsmodell von stufenweise absteigenden Semibrevis-Gruppen nun von Anfang an in einen von heftigen Dissonanzwirkungen geprägten Satz einzubinden, wie gleich der höchst überraschende Einsatz im Instrumentalbass mit dem erhöhten Leitton *fis* zur Finalis *g* bei gleichzeitig tieferalterierter sechster Stufe *es''* in der Oberstimme verdeutlicht. Monteverdis Oktavgang abwärts verkürzt Grandi im ersten Abschnitt zur verminderten Quinte und kehrt ihn zu Beginn des Refrains zu einer aufsteigenden Sexte in der Melodiestimme um; parallel dazu setzt der Instrumentalbass im Refrain nach einem verminderten Quartfall ein und wird von *H* aus stufenweise bei mehrfachen Hochalterationen schließlich zur vermin-

derten Oktave *b* geführt, wobei aus Monteverdis in der entsprechenden Passage anzutreffenden Septimvorhalten weit weniger expressive Septimdurchgängen werden. Vielleicht führt in Grandis Vertonung gerade der gesteigerte Einsatz expressiver Mittel zur Preisgabe jener ausbalancierten Ökonomie der Mittel, die das Faszinierende an Monteverdis Aria ausmacht.

In der drei Jahre später 1629 erschienenen dreistimmigen Aria *Crudel tu vuoi ch'io moia* (Anhang, Beispiel 12) gelingt Grandi dagegen auf bewundernswerte Weise eine vergleichbare Balance zwischen liedhafter Einfachheit und expressiver Satzkunst. Das anonym überlieferte Gedicht ähnelt vom Vers- und Strophenbau her einer klassischen Terzinendichtung, allerdings ohne die für das traditionelle Modell übliche Verkettung der Reime zwischen den Strophen.

Crudel tu vuoi ch'io mora, ecco ch'io moro.

E perchè chiara la mia morte vedi,
Me ne vengo a morir a li tuoi piedi.

Di tanti stratii miei, empia, giosci,
Ch'anch'io del mio penar diletto sento,
E dando gusto a te moro contento.

Hor mirami ch'hormai esco di vita,
E quest'afflitte voci e questo canto
Fan de la morte mia l'esequie e'l pianto.

Amor che giusto sei, mira l'ingrata,
Come compensa la mia pura fede:
Che mi vede morir, e non me'l crede.

Grausame, Du wünschst, ich möge sterben –
hier bin ich, um zu sterben!

Und damit Du klar meinen Tod siehst,
komme ich zum Sterben zu Deinen Füßen.

Du freust dich, Ruchlose, meiner großen Qualen,
daher fühle auch ich Freude bei meinem Leiden
und sterbe zufrieden, da ich Dir Wohlgefallen bereite.

Nun sieh mich an, da aus dem Leben ich nun scheide
und diese betrübten Klagen und dieser Gesang
dienen bei meinem Tod als Trauerlied und Tränen

Amor, der Du gerecht bist, sieh wie diese Undankbare
meine reine Treue mir vergilt:
Noch da sie mich sterben sieht, glaubt sie mir nicht.

Das Gedicht war bereits 1617 von Pietro Benedetti in Florenz in einstimmiger Vertonung in seinen *Musiche a una e dua voci, Libro quarto* veröffentlicht worden und zwar in Form von Variationen über einem Strophenbass mit Instrumentalritornellen²⁷. Auffällig ist, dass sowohl Benedetti als auch Grandi dem ersten Vers einen eigenen abgeschlossenen Formteil zuweisen, der – wie vielfach in der Canzonettentradition üblich – ebenso wie der vom Text her doppelt so lange zweite Abschnitt zu wiederholen ist. Ansonsten geht Grandi jedoch gänzlich andere Wege als Benedetti, und zwar gleichermaßen im Verzicht auf Ritornelle und Variationsbildung für die Folgestrophen wie in der Wahl einer durchgängig ungeraden Taktart. Trotz dieser canzonettenartigen Zurücknahme in der Formgestaltung bei einer im Prinzip noch ganz klassischen Strophenform wählt Grandi musikalisch eine durchgängig hohe Stillage, die durch das Gleichmaß der Bewegung wie auch eine expressive Harmonik geprägt ist und während des gesamten Stücks keinerlei Brechungen erfährt. Gleich zu Beginn kündigt sich dies durch den unerwarteten Sprung der Bassstimme vom Grundton in die alterierte kleine Sexte *es* an, die in einer *mi*-Kadenz zum anschließenden *d*-moll-Klang führt, von dem aus im Bass das *Soggetto* für die zweite Vershälfte in Form eines kleinen Sextganges aufwärts anhebt und damit die genuin motivische Bedeutung des anfänglichen Basssprunges offenbart. Die Imitation des *soggetto* im Tenor führt nach *Es*-Dur, dem sich stufenweise aufsteigend über *F*-Dur und

27 Eine weitere nachweisbare Vertonung von dem im toskanischen Castiglion Fiorentino ansässigen Marco Ghirlandi in dessen 1627 bei Bartolomeo Magni in Venedig erschienenen *Madrigaletti a tre voci* verwendete offenbar sogar eine Grandi vergleichbare Besetzung und könnte dessen Quelle gewesen sein, allerdings gilt der bis zum zweiten Weltkrieg nur unvollständig überlieferte Druck heute als verschollen. Vgl. Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Il Nuovo Vogel. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia 1977 (im folgenden = NV), Nr. 1185.

G-Dur eine C-Dur-Kadenz anschließt, bevor zum Abschluss des ersten Teils über c-Moll und D-Dur ein bewusst das Tongeschlecht offen lassender unisono-Klang auf der Finalis g erreicht wird. Immer wieder bereichert Grandi den Satz durch gezielten Wechsel von Moll- und Dur-Klängen, durch häufige Vorhaltbildungen, die gelegentlich wie in den parallelen Sekundverschiebungen in den Kadenzen der Takte 20 und 24 mit anschließenden trugschlüssigen Wendungen irregulär weitergeführt werden, oder durch unerwartete Alterationen etwa mit Tritonusdurchgängen in den Takten 7, 14, 17 und 20 oder auch bei der überraschenden Tiefalteration der Septime im Anschluss an die Kadenz in Takt 16. Durch solche Mittel gewinnt der vom rhythmischen Duktus her bis auf wenige, dafür aber um so auffälligere Synkopenbildungen vor allem in den Takten 9 und 21/22 stetige Fluss des Satzes eine herbe Klanglichkeit, die den Todeswillen des lyrischen Ichs wirkungsvoll unterstreicht.

Durchkomponierte Strophenlieder und strophische Variation

Die Intensivierung der Ausdrucksqualitäten bei gleichzeitiger Vereinheitlichung des Bewegungsgestus bildet jedoch nur einen wichtigen Aspekt der Vertonung strophischer Texte im Venedig der zwanziger Jahre. Nicht weniger bedeutsam ist eine Tendenz zur Durchkomposition, wodurch die zuvor niedere Gattung der Canzonetta in einer zumindest partiellen Angleichung an den durchkomponierten Typus des Madrigals eine Aufwertung erfährt. Grandis dreistimmige Vertonung von *Lidia, più non ti voglio* bildet hierfür ein instruktives Beispiel (Anhang, Beispiel 13). Die ohne Nennung eines Autors überlieferte Gedichtvorlage besteht aus vier jeweils sechs Siebensilber umfassenden Strophen, von denen allerdings nur die ersten drei streng isometrisch gebaut sind, während in der vierten die vorher nur für die beiden Schlussverse bestimmenden tronco-Endungen auf die gesamte Strophe ausgeweitet werden. Die harte Endung ohne auslautende unbetonte Silbe dient in den beiden refrainartigen, stets mit den gleichen Reimwörtern versehenen Schlussversen zur Verdeutlichung der brüskten Ablehnung der früher offenbar so grausamen Geliebten, deren anfangs ganz prominent platzierter Name Lidia nicht mehr wie in vielen zuvor vertonten Gedichten auf eine pastorale Sphäre, sondern wie auch der ganz streitbare, fast sarkastische Gestus des Gedichts weit eher auf die so anders geartete Welt der horazischen Oden verweist²⁸.

Lidia, più non ti voglio	7	a	Lidia, ich will Dich nicht mehr!
S'havesti il cor di scoglio	7	a	Wenn Du auch ein Herz aus Stein haben magst,
Fatt'è'l mio di diamante	7	b	meins ist aus Diamant gemacht!
E quante volte, e quante	7	b	Und wieviel, wieviel Male
Già non volesti tu,	7t	c	einstmals Du selbst nicht wolltest,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!
Sovengati crudele	7	d	Erinnere Dich, Grausame,
Quante fur le querele	7	d	wieviele die Klagen waren,
Ch'io già dispersi al vento	7	e	die ich einst in den Wind rief!
Dico ancor io contento	7	e	Nun sage ich ganz zufrieden:
Se non volesti tu:	7t	c	Wenn du nicht gewollt hast,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!

28 Vgl. insbesondere dessen imaginäres Streitgedicht mit Lydia im dritten Buch der *Carmina Donec gratuleram tibi*; Horaz (1985), S. 130–133.

I tuoi incantati giri	7	f	Dein verzaubertes Ränkespiel
Mille de miei sospiri	7	f	hat an tausend meiner Seufzer
Non gradirono un poco	7	g	kein bißchen Gefallen gefunden;
Io non sento il tuo foco	7	g	Ich spüre Dein Feuer nicht,
E se negasti tu	7t	c	und wenn Du verweigert hast,
Anch'io non voglio più.	7t	c	will ich jetzt auch nicht mehr!
No, no, non voglio più	7t	c	Nein, nein, ich will nicht mehr,
Più tosto morirò	7t	h	eher werde ich sterben,
Ch'haver di te pietà	7t	i	als Mitleid mit Dir zu haben!
Godo la libertà	7t	i	Ich freue mich der Freiheit,
Qual già godesti tu	7t	c	derer Du einst Dich erfreuest:
No, ch'io non voglio più	7t	c	Nein, denn ich will nicht mehr!

Die Refrainbildung beschränkt sich in diesem Gedicht jedoch nicht auf die jeweiligen Schlussverse der Strophen, sondern wird auf den ersten Vers der ersten und der letzten Strophe ausgeweitet, so dass nicht nur eine zusätzliche Rahmenbildung vorgenommen ist, sondern gleich im ersten Vers der Gegenstand oder gar das Motto des gesamten Gedichts unmittelbar exponiert wird. In seiner dreistimmigen, erneut ganz in ungeradem Takt gehaltenen Aria reflektiert Grandi diese formale Struktur sehr genau, indem er den Refrainversen wie auch dem Anfang der ersten und vierten Strophe eine refrainartige TuttiBesetzung zuweist, charakterisiert insbesondere durch die synkopierten, von Pausen unterbrochenen „no“-Rufe, die Grandi eingangs sogar zusätzlich in den ersten Vers einfügt. Die verbleibenden Verse der ersten drei Strophen werden dagegen im Wechsel jeweils von einem der Solisten vorgetragen. In der vierten Strophe, deren Text überdies vollständig ein zweites Mal in leicht abgewandelter Form vorgetragen wird, hat Grandi dem Tutti auch die freien Verse und damit alle *tronco*-Verse der gesamten Vorlage zugewiesen. Er schafft so eine den Gestus des Textes vor allem durch die Wahl einer durchgängigen Bewegung in der Einheit des Affekts nachzeichnende *canzonetta concertata*, deren bereits anfangs ausgeprägte rhythmische Pointiertheit im Schlussteil noch einmal durch überraschende Generalpausen und zusätzliche Synkopierungen gesteigert wird.

Ein vergleichbarer und nicht weniger einheitlicher Gestus der textlichen Aussage liegt der Canzonestrophe *Vanne, vattene Amor* zugrunde (Anhang, Beispiel 14), die Grandi etwa zehn Jahre zuvor vertont und im ersten Buch seiner *Cantade ed Arie a voce sola* veröffentlicht hatte²⁹. Es handelt sich um eine wütende, aber im Endeffekt vergebliche Absage des lyrischen Ichs an Amor auf Grund der Verlogenheit und Falschheit einer zuvor angebotenen Geliebten. Grandi wählt für die Vertonung eine strophische Variationsform auf der Grundlage eines in jeder Strophe wiederholten, über weite Strecken in Viertelbewegung voranschreitenden Basses, der nicht wie etwa im Falle von *Romanesca*, Ruggiero und anderen Strophengebäuden ein bereits existierendes Modell aufgreift, sondern wohl eigens für diese Vertonung eingerichtet wurde. Gerade im Zusammenhang mit Variationsformen über gehenden Bassmodellen wird auch erstmals der Begriff „cantada“ greifbar, der seit Grandis erstem Buch häufiger in veneziani-

29 Das Erscheinungsjahr des Erstdruckes ist nicht bekannt und auch der Nachdruck aus dem Jahre 1620 gilt seit dem Ende des zweiten Weltkriegs als verschollen; allerdings existiert eine von Alfred Einstein angefertigte Abschrift der Sammlung in US-Nsc. Das hier besprochene Stück konnte jedoch auch auf Grund einer von Hugo Riemann vorgenommenen, wenn auch stark bearbeiteten Übertragung zweifelsfrei rekonstruiert werden; vgl. hierzu Riemann (1912), S. 39–45.

sehen Drucken insbesondere für solche strophisch variierten Formen verwendet wurde³⁰. Die Einführung solcher Bässe ist unabhängig von dieser neuartigen Benennung eines Typus der weltlichen Vokalmusik allerdings bereits deutlich früher anzusetzen; so findet sich eine voll ausgebildete strophische Variationsform über gehendem Bass bereits im vierten Akt von Monteverdis *L'Orfeo* in dem mit Violinritornellen versehenen Lobgesang des mythischen Sängers an sein anscheinend allmächtiges Instrument („Qual honor di te fia degno/ Mia cetra omnipotente“), zu dessen Klängen er mit Euridice aus der Unterwelt zurückkehren will³¹.

Das in Grandis *Vanne, vattene Amor* allen sechs Strophen zugrunde gelegte Modell weist eine klare Kadenzbildung an allen in der Oberstimme auch rhythmisch verbreiterten Verschlüssen auf, doch wird eine deutliche periodische Gliederung im Bassverlauf ebenso vermieden wie eine Wiederholung einzelner Abschnitte. Dennoch sichert auch hier die nur von wenigen Synkopierungen und Dehnungen unterbrochene durchgängige Bewegung eine formale Geschlossenheit, die genutzt wird für eine variable Gestaltung der Melodieführung in der Oberstimme, auch wenn sich die Anfänge der sechs Strophen als relativ eng aufeinander bezogene Varianten desselben melodischen Gerüsts erweisen.

Generell bildet das Experimentieren mit gehenden Bässen und anderen Bassmodellen ein gleichermaßen wichtiges Moment im Prozess der Verselbständigung des Instrumentalbasses wie auch bei den Versuchen zur Vereinheitlichung und formalen Zusammenfassung größerer kompositorischer Zusammenhänge. In den Folgejahren finden sich einige ebenfalls solistische Vergleichskompositionen, die im Unterschied zu *Vanne, vattene Amor* jeweils Instrumentalritornelle zwischen die Strophen einschieben, eine stärker periodische Gliederung des Bassmodells ausbilden und zugleich in der Behandlung der Singstimme zu einer weit größeren Freiheit gegenüber dem Strophenbassmodell gelangen. Hierzu zählen etwa Pietro Bertis Cantata *Ob con quanta vaghezza* von 1624, die im gleichen Jahr im *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezzze* von Milanuzzi veröffentlichten beiden Cantate *O come vezzosetta* von Milanuzzi selbst sowie Claudio Monteverdis offenbar textlich wie musikalisch in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Milanuzzis Stück zu sehendes *Obimè ch'io cado, obimè*³².

Eine mehrstimmige Canzonetta concertata Monteverdis über einem solchen gehenden Bassmodell, *Chiome d'oro* aus seinem siebten Madrigalbuch von 1619, verdient in dem hier behandelten Kontext besondere Beachtung, da es sich um das einzige bislang bekannte Stück weltlicher Kammermusik aus der Zeit bis 1629 handelt, mit dem sich Heinrich Schütz nachweislich direkt kompositorisch auseinandergesetzt hat, und zwar in Form einer Umarbeitung mit deutscher Textunterlegung unter dem Titel *Güldne Haare* SWV 440³³. Monteverdis Text-

30 Es handelt sich um drei weitere Bände von Grandi selbst (1626 und 1629), zwei Drucke von Pietro Berti (1624 und 1626), drei Drucke von Milanuzzi (1624, 1630 und 1635) sowie drei Drucke von Giovanni Felice Sances (1633 und 1636). Offensichtlich entspricht der überwiegende Teil der als Cantada bezeichneten Stücke im Repertoire dieser Jahre einem solchen durchkomponierten Canzonettentypus über gehendem Bass; gelegentlich finden sich allerdings auch Stücke im stile recitativo wie im siebten Buch von Milanuzzi 1630 oder durchkomponierte Stücke über nichtstrophische Vorlagen wie Grandis *Amor giustizia, amor* von 1626; vgl. hierzu Steinheuer (1999), S. 124–125.

31 Ein weiteres, allerdings nicht strophisches Beispiel findet sich im Psalm *Laetatus sum* aus Monteverdis Marienvesper.

32 Vgl. die Diskussion sowie die modernen Edition beider Stücke in: Leopold (1995), Bd. 1, S. 254–260 sowie Bd. 2, S. 79–86.

33 Im Falle von Monteverdis zweistimmiger Ciaccona *Zefiro torna* und von *Armato il cor*, die Schütz beide im Vorwort seiner *Symphoniae sacrae* II von 1647 im Zusammenhang mit seiner Umarbeitung zu *Es steb Gott*

vorlage eines unbekanntes Dichters besteht aus fünf Strophen zu je fünf Versen, wobei je zwei kurze gereimte Viersilbler symmetrisch um einen mittleren Achtsilbler gruppiert sind (44844), der bereits den Reim der zweiten Vierergruppe einführt (Reimschema a a b b b). Zwar können – und genau dies unternimmt Monteverdi – die Viersilbler zu einem Achtsilbler mit Binnenreim zusammengefasst werden, doch lässt sich umgekehrt der mittlere ottonario zumindest in der ersten und fünften Strophe nicht in zwei Viersilbler aufteilen, da hier Vokalverschleifung („sinalefe“) vorgenommen werden muss, die im Falle der Aufteilung in zwei dann zudem nicht gereimte Verse eine überzählige Silbe ergeben würde. Der bei Schütz unterlegte deutsche Text versucht zwar im Prinzip, die Form des Originals nachzubilden, allerdings scheint die Tendenz vorzuherrschen, den mittleren Achtsilbler in zwei ebenfalls paargereimte Viersilbler zu unterteilen, wobei in der dritten Strophe einmal eine prosodische Irregularität entsteht, die auch bei der Textunterlegung sofort zu einer unschönen Betonung der zweiten Silbe von „tötet“ führt³⁴. Generell ist in dem von Schütz verwendeten Text Paarreimbildung anzutreffen oder genauer gesagt angestrebt, denn die drei Reimpaare sind vielfach nur höchst unvollkommen ausgebildet und weisen kaum noch etwas von der ebenso geistreich wie elegant gereimten Kurzgliedrigkeit des Originals auf³⁵.

Monteverdi	Silben	Reim	Schütz	Silben	Reim
1. Chiome d'oro	4	a	Güldne Haare,	4	a
Bel tesoro	4	a	gleich Aurore,	4	a'
Tu mi leghi in mille modi	8	b	Ihr verirret	4	b
Se t'annodi	4	b	und verwirret	4	b
Se ti snodi.	4	b	mein jungs Herze	4	c
			ohne Scherze.	4	c
2. Candidette	4	c	Rundes Stirnlein,	4	d
Perle elette	4	c	weiß wie Helfnbein	4	d'
Se le rose che coprite	8	d	auf die wohnet	4	e
Discoprite	4	d	Venus Sohne	4	e'
Mi ferite.	4	d	und verwundet	4	f
			mich zur Stunde.	4	f
3. Vive stelle	4	e	Klare Äuglein,	4	g
Che sì belle	4	e	glänzend Sternlein	4	g'
E si vaghe risplendete	8	f	Euer Glanz	3	h
Se ridete	4	f	tötet mich ganz	5	h
M'ancidete.	4	f	eure Strahlen	4	j
			mach'n mir Qualen.	4	j
4. Preziose	4	g	Korallmündlein,	4	k
Amorose	4	g	schneeweiß Händlein	4	k'
Coralline labbre amate	8	h	rosfarb Wangen,	4	l

34 *auf* SWV 356 erwähnt, ist ungewiss, wann Schütz Kenntnis dieser Stücke erlangt hat. Gedruckt wurden beide in Venedig 1632 in Monteverdis *Scherzi musicali*, also etwa drei Jahre nach Beendigung der zweiten Italienreise des Dresdner Hofkapellmeisters; es gibt bislang keine konkreten Anhaltspunkte für die Annahme, dass es sich um ältere Kompositionen Monteverdis handeln könnte.

34 Vgl. NSA 37, S. 16, Takt 42.

35 Ähnliche Beobachtungen lassen sich an vielen zeitgenössischen Kontrafakturen italienischer Vorlagen in Deutschland etwa bei Ambrosius Profe machen; solche Irregularitäten dürften mit der sehr schwierigen Aufgabe zu tun haben, einen nicht eigenständigen, sondern zweckdienlichen Text zu schaffen, der einerseits auf einen bestehenden Notensatz zugeschnitten sein und zugleich die inhaltliche und möglichst auch die affektive Seite der Vorlage berücksichtigen musste; vgl. hierzu Steinheuer (1992).

Se parlate	4	h	ihr habt g'fangen	4	l
Mi beate.	4	h	mich fürwahre	4	m
			ganz und gare.	4	m
5. O bel nodo	4	j	Wo nicht sendet	4	n
Per cui godo	4	j	Venus b'hende	4	n'
O soave uscir di vita	8	k	Hilf mir Armen	4	o
O gradita	4	k	mit Erbarmen.	4	o
Mia ferita.	4	k	Ach, ich sterbe	4	p
			und verderbe.	4	p

Monteverdi wählt für seine Vertonung (Anhang, Beispiel 16) eine strophische Variationsform mit Ritornellen für zwei Violinen und fasst je eine Textstrophe mit dem anschließenden Ritornell zu einer musikalischen Strophe zusammen, indem er ihr ein insgesamt acht Mensuren umfassendes Bassmodell zugrunde legt (Anhang, Beispiel 15), mit klarer zweitaktiger Periodik und vollständigen Kadenzwendungen zur Finalis c am Ende jedes Zweitakters, die im Verein mit der konsequent voranschreitenden Viertelbewegung einen quasi ostinaten Eindruck hervorrufen. Dieser wird noch verstärkt dadurch, dass die vier Zweiergruppen des Modells zwei nur leicht variierte Halbstrophen ausbilden, denn die dritte Gruppe c erweist sich als Variante der ersten a mit einer zusätzlichen Binnenkadenz, und in der vierten Gruppe d sind gegenüber der zweiten b nur die letzten drei Viertel oktavtransponiert, was einen unerwarteten Septimsprung aufwärts ergibt. Monteverdi unterlegt nun generell die erste Halbstrophe dieses Bassmodells einer der Textstrophen, wobei das Deklamationstempo der Singstimmen doppelt so rasch verläuft wie die Bassbewegung und je zwei quarterni bzw. ein ottonario einen Takt ergeben, also acht Silben über vier Vierteln im Bass deklamiert werden. Da auf Grund der Textdisposition auf diese Weise nur drei Takte entstehen, fügt Monteverdi auf der eigentlich unbetonten Schlussilbe des jeweiligen ottonario ein in den ersten beiden sowie in der vierten Strophe eintaktiges Melisma ein – die einzigen Stellen übrigens, an denen er zugleich vom Prinzip syllabischer Deklamation abweicht – und kann so die erste viertaktige musikalische Halbstrophe vervollständigen. Die zweite Halbstrophe des Modells ist dagegen den Ritornellen vorbehalten, die Monteverdi auch in den Prozess strophischer Variation einbindet, denn von den drei eingangs nacheinander gespielten Ritornellen bildet das dritte nur eine stärker ausgezierte Variation des ersten, und auch im ganz anders metrisierten zweiten Ritornells stimmen besonders in der ersten Violine die meisten der Töne selbst in den Synkopierungen mit den Gerüsttönen des ersten Ritornells überein.

Die Gesamtform des Stückes ergibt sich, indem Monteverdi zunächst nur die drei Ritornelle vorstellt, von denen jedes dreimal wiederholt werden soll, dann bei den ersten drei Strophen je eines der Ritornelle anschließt und nach der vierten Strophe nochmals das erste Ritornell wiederholt. Abweichungen von einer strengen Handhabung des Strophenmodells finden sich einerseits in der dritten Strophe durch ein zusätzliches eintaktiges Melisma auf deren Schlussilbe und die anschließende Wiederholung des gesamten Schlussverses in weiteren vier Takten bei erstmaligem Innehalten des gehenden Bassmodells, andererseits in der Schlussstrophe, die auf Grund des Fehlens eines Instrumentalritornells nun noch zweimal den Schlussvers wiederholt, erstmals auch das Deklamationstempo in den Singstimmen zunächst über Abschnitt d des Bassmodells verbreitert, um dann in klarem Rückbezug auf die Erweiterung in Strophe 3 mit einer wohl auf Abschnitt a des Modells basierenden Variante eine Verlangsamung des Tempos mit abschließender Wirkung vorzunehmen.

Formschema von Monteverdis Canzonetta

Vorspiel	mus. Strophe 1	mus. Strophe 2	mus. Strophe 3	mus. Strophe 4	mus. Strophe 5
Rit I Rit. II Rit. III	Textstr. 1 Rit. I	Textstr. 2 Rit. III	Textstr. 3 Rit. II erweitert	Textstr. 4 Rit. I	Textstr. 5 er- weitert
3 mal vier Takte je 3x wiederholt	4 + 4 Takte	4 + 4 Takte	(4 + 5) + 4 Takte	4 + 4 Takte	4 (+2+4) Takte

Schütz hat die prinzipielle Identität der beiden Halbstrophen des Bassmodells bei Monteverdi klar erkannt und benutzt diese in seiner Umarbeitung³⁶ einerseits zu einer noch stärkeren Annäherung der Halbstrophen, indem er insbesondere den zweiten und vierten Abschnitt untereinander ganz angleicht (Anhang, Beispiel 15 u. 17). In beiden Gruppen nimmt er außerdem eine anfängliche Oktavtransposition vor, durch die er einerseits den Septimsprung in Abschnitt d vermeidet, andererseits eine nur bei ihm anzutreffende anfängliche Parallelisierung aller vier Zweitakter erreicht, denn Oktavsprünge fügt Schütz auch zu Anfang der ersten und dritten Zweitaktperiode ein. Dadurch verliert das Bassmodell bei ihm zwar die bei Monteverdi anzutreffende melodische Prägnanz, die durch die vorherrschenden Sekund- und Terzschriffe gewährleistet war, doch wird der Grund für diese auf den ersten Blick unverständlich wirkende Abwandlung vor allen Dingen in der ersten Gruppe deutlich, denn die Töne des Basses entsprechen hier dem Ciaccona-Modell, allerdings in geradtaktiger anstelle der üblichen ungeradtaktigen Rhythmisierung bei gleichzeitiger Aufgabe der charakteristischen Synkopenbildungen. Der bei Schütz zu beobachtende Umarbeitungsprozess zielt also offensichtlich auf ein zweitaktiges Variationsmodell anstelle der bei Monteverdi weitaus stärker ausgeprägten strophischen Anlage, insbesondere werden damit die Ritornelle und die Textstrophen weniger stark als in der halbstrophischen Konzeption Monteverdis aufeinander bezogen.

Diese Einschätzung findet weitere Bestätigung einerseits in den häufigen kleineren Variantenbildungen innerhalb des Basses selbst – so verzichtet Schütz etwa gelegentlich auf den anfänglichen Oktavsprung oder ersetzt ihn durch einen Oktavfall wie zu Anfang der zweiten und vierten Strophe – oder auch in der Behandlung der Instrumentalritornelle zu Beginn, da Schütz hier die Wiederholungen ausschreibt und ebenfalls einzelne geringfügigere Abweichungen notiert. An den Stellen, bei denen bereits bei Monteverdi der strenge Durchlauf des Bassmodells durchbrochen worden war, verfährt Schütz noch weitaus freier: So wird in der dritten Strophe nach den Gruppen a und b die letztere gleich nochmals wiederholt und anschließend sogar unter Einbeziehung punktierter Werte frei fortgeführt (Takte 45–49), und in der fünften Strophe entsprechen nur die drei Anfangstöne noch genau dem Modell, bevor in den zehn verbleibenden Takten ein zunehmend freierer Umgang damit einsetzt (Takte 63–73). In den Singstimmen hat Schütz dagegen bis auf gelegentlich zusätzliche Punktierungen oder die Abwandlung des letzten Melismas in der zweiten Stimme (Takte 68–69) keine nennenswerten Änderungen gegenüber der Vorlage Monteverdis vorgenommen.

Der Befund der Umgestaltung des Bassmodells aus Monteverdis Canzonetta concertata vor dem Hintergrund der offensichtlichen Kenntnis des Ciaccona-Modells durch Schütz lässt auch die Frage nach einer möglichen Datierung dieser Bearbeitung in einem anderen Licht erscheinen. Zwar hätte Schütz u. a. Frescobaldis instrumentale *Partite sopra Ciaccona* aus dem *Se-*

36 In den Notenbeispielen sind die Ausschnitte in der Originaltonart und nicht wie in der NSA eine kleine Terz tiefer transponiert wiedergegeben.

condo Libro di Toccate von 1627 bei seinem zweiten Venedigaufenthalt kennenlernen können oder auch Domenico Obizzis strophische Aria *O sopiro amoroso*, deren zweitem Abschnitt das zweitaktige Modell bereits dem ganzen Binnenabschnitt zugrunde gelegt wird³⁷, doch setzt die Welle der Veröffentlichungen mit vokalen Ciaccona-Kompositionen in Form umfangreicherer Variationszyklen nach einem weiteren Beispiel in Frescobaldis 1630 in Florenz gedruckter „Ceccona“ *Deh, vien da me, pastorella* (NV 1022) in Venedig erst im Jahre 1632 mit Monteverdis *Zefiro torna* ein – neben Monteverdi sind dann vor allem Merulas zweites Buch *Musiche concertate* von 1633 mit allein fünf Kompositionen unter Verwendung des Ciaccona-Modells³⁸ oder die beiden Ciaccone von Giovanni Felice Sances aus dem gleichen Jahr zu nennen. Es bleibt insofern einigermaßen ungewiss, ob Schütz das Modell schon während seiner zweiten Reise in der wenige Jahre später so bedeutsam werdenden Verwendungsform als vokales Variationsmodell hat kennen lernen können. Insofern scheint einiges dafür zu sprechen, die Ausarbeitung von *Güldne Haare* SWV 440 nicht als unmittelbare Frucht der venezianischen Reise, sondern einige Jahre später anzusetzen, auch wenn Schütz natürlich Monteverdis siebtes Madrigalbuch von 1619 während dieser Zeit sehr wohl schon gekannt haben dürfte.

Ganz generell muss die Beantwortung der Frage nach der Rezeption italienischer weltlicher Vokalmusik im Werk von Heinrich Schütz wie auch von einigen seiner deutschen Zeitgenossen und Schüler wohl vor einem weitaus breiteren Horizont in Angriff genommen werden, als dies bislang etwa in Fragen nach der Rezeption des *stile recitativo* oder *genere concitato* geschehen ist³⁹. Vor dem Hintergrund der im Rahmen dieser Untersuchung angestellten Überlegungen zu Tendenzen der weltlichen Vokalmusik in Italien sollte dabei den Veränderungen in der Zeit zwischen etwa 1614 und 1630 ein weitaus größeres Gewicht eingeräumt werden; hierbei müssten eine Reihe zusätzlicher Fragen etwa nach Textgestalt und bevorzugten Themen, nach Gattungszugehörigkeit und Besetzungsarten, nach formaler Disposition und musikalischer Architektur bei strophischen wie auch nichtstrophischen Texten, nach Vereinheitlichungsmöglichkeiten in Motivik, Bewegungsverläufen und musikalischem Gestus oder nach der Verwendung von Deklamationsmustern, ostinaten Bassformeln und Strophenmodellen einbezogen werden. Nicht nur bei Schütz selbst, auch bei seinen Schülern Johann Nauwach und Caspar Kittel, bei Kollegen wie Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt oder Jakob Banwart ist in dieser Hinsicht noch vieles aufzuarbeiten. Und wie bereits das Beispiel der vermeintlich einfachen Kontrafaktur bzw. Parodie in *Güldne Haare* verdeutlichen mag, ist in Prozessen der Anverwandlung italienischer Formmodelle wohl häufiger mit vergleichsweise komplexen und nicht immer ganz offensichtlichen Transformationsprozessen zu rechnen, sei es in dem Bemühen, die Vorbilder zu übertreffen, sei es auch im Zusammenhang mit der Einbeziehung von Techniken oder formalen Ideen in ganz anders geartete Kontexte oder gar im Missverstehen des ursprünglichen Sinns bestimmter Gestaltungsprinzipien⁴⁰. Eine eingehende Untersuchung derartiger Fragen dürfte noch manche Überraschungen im Verständnis des Verhältnisses von italienischer und deutscher Musikkultur im 17. Jahrhundert bereithalten.

37 Vgl. hierzu Leopold (1995), Bd. 1, S. 261–263 sowie die Edition in Bd. 2, S. 88.

38 Drei davon sind ausführlich besprochen in Steinheuer (1999).

39 Vgl. hierzu etwa Kreidler (1934), Jung (1986), Braun (1987), Drebes (1992) sowie Küster (1998).

40 Der Autor plant eine Darstellung zu einigen dieser Fragen in einem der folgenden Jahrgänge des *Schütz-Jahrbuchs*.

Literaturverzeichnis

- ARNOLD, DENIS, *The Second Venetian Visit of Heinrich Schütz*, in: MQ 71 (1985), S. 359–374
- BRAUN, WERNER, *Schütz und der „scharffsinnige Herr Claudius Monteverde“*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16–23
- BREIG, WERNER, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: Musica 26 (1972), S. 17–20
- CARTER, TIM, *„An Air New and Grateful to the Ear: The Concept of Aria in Late Renaissance and Early Baroque Italy“*, in: Music Analysis 12 (1993), S. 127–145
- DEFORD, RUTH, *Musical Relationships between the Italian Madrigal and the Light Genre in the Sixteenth Century*, in: MD 39 (1985), S. 107–168
- dies., *The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts in the Late Sixteenth Century*, in: AMI 59 (1987), S. 127–151
- DREBES, GERALD, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“: Es steh Gott auf aus den Symphoniae sacrae II (1647)*, in: Sjb 14 (1992), S. 25–55
- EINSTEIN, ALFRED, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Reprint 1970
- HAAR, JAMES, Art. *Madrigal*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1544–1569
- HORAZ, *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Hans Färber, München u. Zürich 1985
- JUNG, Hermann, *Schütz und Monteverdi: Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehung*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 271–295
- KREIDLER, WALTER, *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*, Kassel 1934
- KÜSTER, KONRAD, *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4)
- dies., *Schütz' Monteverdi-Rezeption und seine zweite Italienreise*, in: Silke Leopold u. J. Steinheuer (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 419–432
- LEOPOLD, SILKE, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (= Analecta Musicologica 29/1–2)
- dies., G. Morche, J. Steinheuer (Hrsg.), Bericht über das Internationale Symposium *Giovanni Valentini (ca. 1582–1649), Kapellmeister am Kaiserhof*, 5.–7. 9. 1998, Internationales Wissenschaftsforum, Universität Heidelberg, Kassel u. a. ca. 2005
- MABBETT, MARGARET L., *The Italian Madrigal 1620–1655*, Diss. University of London 1989
- MCCULLOCH, DEREK, *Heinrich Schütz (1585–1672) and Venice*, in: Church Music 2 (1967), Nr. 20, S. 8 ff., Nr. 21, S. 4 ff.
- MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Un travestimento spirituale della canzonetta Chiome d'oro di Claudio Monteverdi*, in: Jörg Riedlbauer u. a. (Hrsg.), *Musicologia humana: Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Florenz 1994, S. 359–372
- MORCHE, GUNTHER, *Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert*, in: Herbert Schneider u. a. (Hrsg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz 1992 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 217–241
- RIEMANN, HUGO, *Handbuch der Musikgeschichte 2. Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig 1912
- ROCHE, JEROME, *What Schütz learned from Grandi in 1629*, in: MT 113 (1972), S. 1074–1075

- STEINHEUER, JOACHIM, *Musik durch Sprache gewandelt. Umschmieden und Umtextieren vom Minnesang zu Mozart*, in: Silke Leopold (Hrsg.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel u. a. 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 2), S. 32–47
- ders., „*Fare la ninnananna*“: *Das Wiegenlied als volkstümlicher Topos in der italienischen Kunstmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Recercare* 9 (1997), S. 49–96
- ders., *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel u. a. 1999
- ders., Art. *Castaldi, Bellerofonte*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 381–386
- ders., Art. *D'India, Sigismondo*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1056–1077
- ders., *La 'Scelta d' Madrigali, Canzonette, Villanelle...' del 1629 di Domenico Massenzio. Classicismo spirituale nella Roma controriformista dei Barberini*, in: Fabio Carboni u. a. (Hrsg.), *Tullio Cima, Domenico Massenzio, e la musica del loro tempo. Atti del Convegno Internazionale* (Ronciglione, 30 ottobre–1° novembre 1997), Rom 2003 (= Colloquia 2, collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale IBIMUS), S. 349–372
- ders., *Sigismondo D'India und die „Vagbezze di musica“ di Francesco Rasi*, in: Sabrina Saccomani Caliman (Hrsg.), *Care note amorose: Sigismondo D'India e dintorni. Atti del Convegno Internazionale* (Torino, Archivio di Stato, 20–21 ottobre 2000), Turin 2004 (= Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte 7), S. 83–125
- STEUDE, WOLFRAM, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hofe*, in: Günther Stephan u. a. (Hrsg.), *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse [...]*, Dresden 1985 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Sonderheft 9), S. 106–120
- ders., „*vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten*.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: *SJb* 21 (1999), S. 63–76
- TOMLINSON, GARY, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987
- WATKINS, GLENN, *I madrigali polifonici di Sigismondo D'India, nobile Palermitano*, in: Maria Antonella Balsano u. Giuseppe Collisani (Hrsg.), *Sigismondo D'India. Atti del Convegno di Studi su Sigismondo D'India tra Rinascimento e Barocco*, Palermo 1993, S. 53–86
- ders. (Watkins 1995a), *D'India the peripatetic*, in: Iain Fenlon u. Tim Carter (Hrsg.), *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740*, Oxford 1995, S. 41–72
- ders. (Watkins 1995b), *Introduzione*, in: Sigismondo D'India, *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci, con il suo basso continuo da sonar con diversi instramenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi (1615)*, Florenz 1995 (= *Musiche rinascimentali Siciliane* 15)
- WHENHAM, JOHN, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ph. D. Oxford 1978, rev. Auflage Ann Arbor 1982 (= *Studies in British Musicology* 7)

Anhang

**BEISPIEL 1: Tarquinio Merula, *Filli, deh Filli mia, vezzosa e bella*, Seconda Parte, Takte 43-55
aus: *Madrigaletti*, Venedig 1624**

El - - la non o - de più s'en va ve - lo - - - - -

El - la non o - - de più s'en va ve - lo - - - - -

s'en va ve - lo - - - - - ce,

3 4 3 b b

----- ce Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen - do la

- - - ce - Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen -

s'en va ve - lo - ce Io se - guen - do, io se - guen - do, io se - guen -

b 6 4 3 # # 3 6 3 6 3 6 3 6

chia - mo ad al - - ta vo - ce: Deh, non fug - gir ch'al tuo fug - gi - re, Deh

-do la chia - mo ad al - ta vo - ce Deh — , non fug - gir ch'al tuo fug -

do la chia - mo ad al - ta vo - ce Deh, non fug - gir ch'al tuo fug - gi - re, Deh

b 4 3 4 3

BEISPIEL 2: Giovanni Valentini, *È partito il mio bene*, A 8, Takte 1-15,
aus: *Musiche Concertate, Venedig 1619*

Cornettino ò Violino I

Cornettino ò Violino II (ergänzt von D. Bratschke)

Basso di Viola

Basso continuo

4 Canto
Tenore I

Oi-mè, oi - mè, oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor

È par-ti-to il mio be-ne Ho per-du-to il mio co-re

Basso

Oi-mè, oi-mè, oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in

7 mi so - stie - - ne, È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè,

8 È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re

8 È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè, oi -

8 È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè, oi -

vi-ta hor mi so-stie - ne, È par - ti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi-mè,

10

oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie - ne,

mè, oi-mè

mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie-ne, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

oi-mè, oi-mè, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie-ne, qual vi-ta in vi-ta hor mi so-stie -

6 # 6 6 6 6 6

12

Violino I / II

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè

È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè

È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

ne, È parti-to il mio be-ne, Ho per-du-to il mio co-re oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè, oi-mè, oi - - mè

Basso di Viola

b b 6 6 # 6 6 b 6 #

BEISPIEL 3: Francesco Turini, *È partito il mio bene*, Takte 1-14
 aus: *Madrigali a una, due, tre voci*, Libro Primo Venetia 1624

8
 È par-ti-to il mio be- - ne Ho per-du-to il mio co- - re Ohi - - mè qual vi-ta in
 Ohi -

3 4 3 3 4 3 7 6

6
 vi-ta hor mi so-stie - ne? Las - - so co-m'è ri-ma-so Fos -
 - mè qual vi - ta in vi-ta hor mi so-stie - ne? Las -

7 6 7 #6 4

8
 - co il sol, ne-gro il cie - lo Il di, il
 - so co-m'è ri-ma-so Fos-co il sol, ne - gro il cie - lo Il di, il

4 3

10
 di gion-to al oc-ca-so A-mor fat - to è di ge - lo Du - ro par-tir che m'hai l'al-ma par-ti -
 di gion-to al oc-ca-so A-mor fat - to è di ge-lo Du - ro par-tir

6 4 3 6 5 4 3

15
 ta, Du-ro par - tir Chi ti dis-se par - ti - - re
 Du-ro par - tir che m'hai l'al - ma par-ti-ta Chi ti dis-se par-ti - - re

5 6 5 4 3 3 4 3 3 4 3

**BEISPIEL 4: Giovanni Valentini, *Duo archi adopra e con duo archi offende*, Anfang
aus: *Musiche da camera*, Libro quinto, Venedig 1621**

Sonata

Violino I
Violino II
Basso per li chitarroni und
Basso continuo (gemeinsam notiert)

5

11 Canto

Duo ar-chi a-do-pra e con duo ar-chi of-fen-de Que-sta ch'ar-cie-ra e mu-sa il mon-do am-mi-ra

16

Un con la bel-la man ne mo-ve e ti - - ra Un nel ci-glio se-ren ne cur-va e ten - - de.

Sonata come di sopra

22 Tenore

D'he-be-no l'un, l'al-tro d'a-vo-rio splen-de Fe-bo l'un, l'al-tro A-mor so-stie-ne e — gi-ra,

27

L'un por-ge spir-to ar-mo-ni-co a la li-ra, L'al-tro ai mi-se-ri a-man-ti il fu-ra e pren - - de.

Sonata come di sopra

33

Canto

Canto II

Tenore I

Tenore II

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

Di-let-ta l'un con nu-me-ri ca-no - ri, con nu-me-ri ca-

39

Violino I

no - - - - ri L'al-tro con

no - - - - ri

nu-me-ri ca-no - ri Al-tri con cru - di stra-tii in - vi-ta al pian - to

nu-me-ri ca-no - ri Al-tri con cru-di stra-tii in-vi - ta al pian - - - to

BEISPIEL 5: Tarquinio Merula, *La mia Filli è fugace*, Takte 1-10aus: *Il Primo Libro de' Madrigali concertati*, Venedig 1624

La mia Fil-li è fu-ga-ce

La

La mia Fil-li è fu-ga-ce

La se - guo e non la giun-go,

es-sa mi strug - ge Fug-gen -

es-sa mi strug - ge, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do

se - guo e non la giun-go

la se - guo e non la giun - go es-sa mi strug-ge es-sa mi strug -

do, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do

La mia Fil - li è fu - ga - ce

es-sa mi strug-ge, es-sa mi strug - ge Fug-gen-do

(sic!) La mia Fil - li è fu -

ge

La mia Fil - li è fu - ga - ce,

es-sa mi strug - ge, es-sa mi strug-ge Fug-gen -

**BEISPIEL 6: Carlo Milanuzzi, *Tu non hai provato Amore*,
aus: *Sesto Libro delle Ariose Vaghezze*, Venedig A. Vincenti 1628**

I. Tu non hai pro-va-t' A - mo-re E pe - rò sei si cru - de-le lo che pro-vo il suo ri -
go-re So-n'A - man-te e son fe - de-le 1.-4. S'u-na vol-ta Ci sei col-ta T'av-ve - dra-i Quan-ti
gua - i Sen-ta ohi - mè d'A - mor un co - re lo lo sò che pro-vo A - mo - re. -re.

**BEISPIEL 7: Bellerofonte Castaldi, *Corrente Primaveraesca: O Clorida vaga e gentile*,
aus: *Primo Mazzetto di Fiori*, Venedig 1623**

1. O Clo-ri-da va-ga e gen-ti - le Tu ro-sa ras-sem-bri d'A-pri - le Ch'in su la na - ti-va sua spi-na Pom -
po-sa si mo - stra d'o - gni fior Re-gin - na, A cui scher-zan-do in-tor-no Ri-de l'Au-ro-ra Con
po-sa si mo-stra d'o - gni fior Re-gin - na, A cui scher-zan-do in-tor-no Ri-de l'Au-ro-ra Con
Ze-fi-ro e Flo-ra, Ma se non co - gli a tem - po sua bel - lez-za Col sol ca - de e si di-sprez - za.
Ze-fi-ro e Flo-ra, Ma se non co - gli a tem - po sua bel-lez-za Col sol ca - de e si di-sprez - za.

BEISPIEL 8: Francesco Pettratti, *Si dolce è il tormento*,aus: *Il Primo Libro d'Arie, Venedig 1620*

1. Sì dol-ce è'l tor-men-to Ch'in se-no mi va, Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà. Nel ciel di bel-

lez-za S'ac-cres-chi fie-rez-za, & man-chi pie-tà Che sem-pre qual sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia

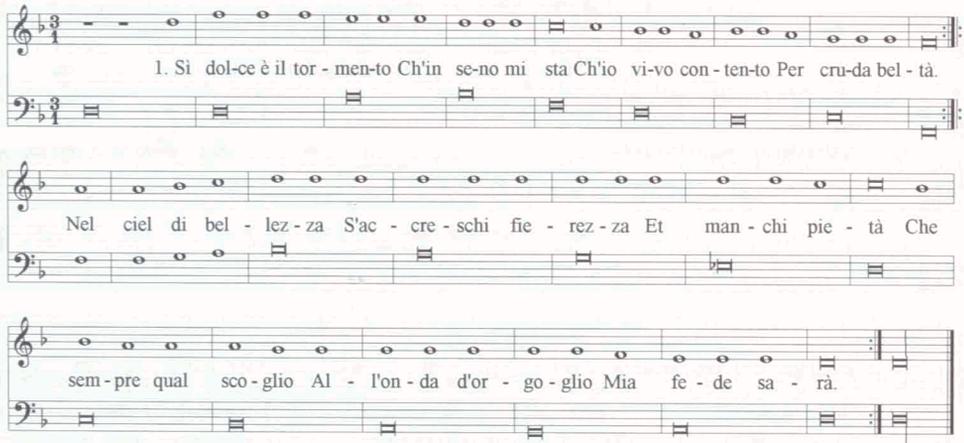
fe-de sa-rà, Che sem-pre qual sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà.

BEISPIEL 9: Carlo Milanuzzi, *Si dolce è'l tormento*, aus:*Primo scherzo delle ariose vaghezze, Venedig, Bartolomeo Magni, 1622*

1. Sì dol-ce è'l tor-men-to Ch'in se-no mi va, Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà.
2. La spe-me fal-la-ce Ri-vol-ga-m'il piè Di-let-to nè pa-ce Non scen-da-no a me
3. Per fo-co, e per ge-lo Ri-po-so non hò Nel por-to del Cie-lo Ri-po-so ha-ve-rò.
4. Se fiam-ma d'A-mo-re Gia-mai-non sen-ti, Quel ri-gi-do co-re Ch'il cor mi-ra-pi.

Nel ciel di bel-lez-za S'ac-cres-chi fie-rez-za, & man-chi pie-tà Che sem-pre qual
E l'em-pia ch'a-do-ro Mi nie-ghi ri-sto-ro Di buo-na mer-cè: Tra do-glia in-fi-
Se col-po mor-ta-le Con ri-gi-do stra-le Il cor m'im-pia-gò, Can-gian-do mia
Se ne-ga pie-ta-te La cru-da bel-ta-te Che l'Al-ma in-va-ghi Ben fia-che do-

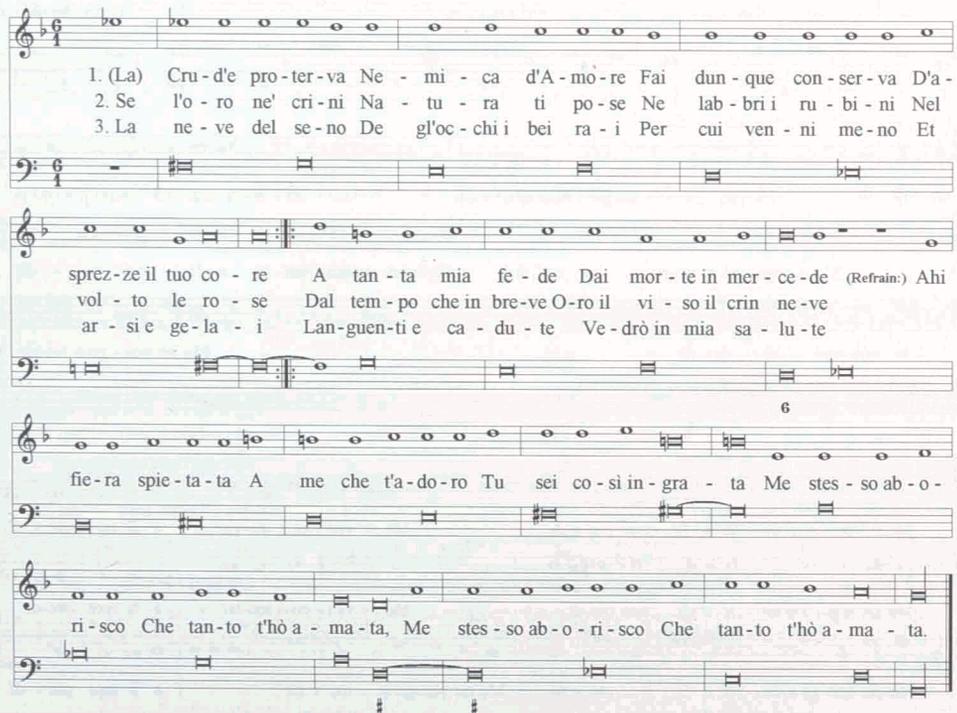
sco-glio, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà, A l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà -rà.
ni-ta Tra spe-me tra-di-ta Vi-vrà la mia fè, Tra spe-me tra-di-ta Vi-vrà la mia fè. fè.
sor-te Col dar-do di mor-te Il cor sa-ne-rò, Col dar-do di mor-te Il cor sa-ne-rò. -rò.
len-te Pen-ti-ta, e lan-guen-te So-spi-ri-mi un dì, Pen-ti-ta, e lan-guen-te So-spi-ri-mi un dì. dì.

BEISPIEL 10: Claudio Monteverdi, *Si dolce è il tormento*,aus: Carlo Milanuzzi, *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze*, Venedig 1624


1. Si dol-ce è il tor-men-to Ch'in se-no mi sta Ch'io vi-vo con-ten-to Per cru-da bel-tà.

Nel ciel di bel-lez-za S'ac-cre-schi fie-rez-za Et man-chi pie-tà Che

sem-pre qual sco-glio Al-l'on-da d'or-go-glio Mia fe-de sa-rà.

BEISPIEL 11: Alessandro Grandi, *Crud'e proterva*,aus: *Cantade ed Arie a voce sola*, Libro terzo, 1626


1. (La) Cru-d'e pro-ter-va Ne-mi-ca d'A-mo-re Fai dun-que con-ser-va D'a-
2. Se l'o-ro ne' cri-ni Na-tu-ra ti po-se Ne lab-bri i ru-bi-ni Nel
3. La ne-ve del se-no De gl'oc-chi i bei ra-i Per cui ven-ni me-no Et

sprez-ze il tuo co-re A tan-ta mia fe-de Dai mor-te in mer-ce-de (Refrain:) Ahi
vol-to le-ro-se Dal tem-po che in bre-ve O-ro il vi-so il crin ne-ve
ar-si e ge-la-i Lan-guen-ti e ca-du-te Ve-drò in mia sa-lu-te

6

fie-ra spie-ta-ta A me che t'a-do-ro Tu sei co-si in-gra-ta Me stes-so ab-o-
ri-sco Che tan-to t'hò a-ma-ta, Me stes-so ab-o-ri-sco Che tan-to t'hò a-ma-ta.

**BEISPIEL 12: Alessandro Grandi, *Crudel tu vuoi ch'io mora*, Aria a 3,
aus: *Cantade ed Arie a voce sola*, Libro quarto, Venedig 1629**

ec-co, ec-co ch'io mo - ro,

8 1. Cru-del tu vuoi ch'io mo - ra ec-co, ec-co ch'io mo-ro,

ec-co, ec-co ch'io mo - ro,

7 ec co ch'io mo ro, ch'io mo ro, ec co ch'io mo - ro E per chè chia ra la mia mor te

8 ec co, ec co ch'io mo - ro, ec co ch'io mo ro E per chè chia ra la mia mor te ve - di

ec - co ch'io mo - ro, ec co ch'io mo - ro E per chè chia ra

♯

14 ve - di Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie - di,

8 Me ne ven - go a mo-rir, Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di,

la mia mor - te ve - di Me ne ven - go a mo-rir,

♯

20 Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di, Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie - di.

8 Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie-di, Me ne ven - go a mo-rir a li tuoi pie-di

Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di, Me ne ven-go a mo-rir a li tuoi pie - di.

♭

BEISPIEL 13: Alessandro Grandi, *Lidia più non ti voglio*, Aria a 3, Anfang
 aus: *Cantade ed Arie a voce sola, Libro quarto, Venedig 1629*

1. Li-dia più non ti vo - glio, no, no, non ti vo-glio —

1. Li - dia più non ti vo -

1. Li - dia più non ti vo - glio, no, no, non ti vo-glio

7
 no, no, più non ti vo - glio

8
 glio, no, no, più non ti vo-glio — S'ha ve sti il cor di sco glio Fat-t'è'l mio di dia man-te — E quan-te

— no, no, più non ti vo - glio

14
 An-ch'io non vo-glio più, no, no.

8
 volte e quan-te Già non vo-le - sti tu An-ch'io non vo-glio più, no, no no, no,

An-ch'io non vo-glio più no, no no, no,

20
 no, no, non vo-glio più.

8
 no, no, non vo-glio più.

no, no, non vo-glio più. 2. So-ven-ga-ti cru-de-le Quan-te fur le que-re-le Ch'io già di-sper-si al ven-to

**BEISPIEL 14: Alessandro Grandi, *Cantata II: Vanne, vatenne Amor*,
aus: *Cantate ed Arie a voce sola, Libro primo 2/1620***

Prima stanza

1. Van - ne, va - ten - ne A - mor Lun - ga da que - sto cor tuo fi - do
re - gno Ec - co che lo tuo stral Ar - - de in - fo - co mor -
tal di giu - sto sde - gno E col tuo ve - lo da que - st'oc - chi in - tan -
to De - gl'an - da - ti do - lor ra - sciu - go il
pian - to, De - gl'an - da - ti do - lor ra - sciu - go il pian - to

Seconda stanza

2. Non puo - te al - ma gen - til Ar - der in fiam - ma vil d'in - fi - di

Terza stanza

3. Che spe - rar pos - s'io più S'un an - ge - lo mi fù fal - lo è men -

Quarta stanza

4. O co - me, o co - me sà tin - ger - si di pie - tà l'em - pio sem - bian - te

Quinta stanza

5. Ben an - - co - mi - so - - vien Che scher - zan - do - le in sen tra dol - ce

Sesta, et ultima stanza

6. Rom - - - pe d'hor tan - ta fè Quin - di an - ch'io gi - ro il piè e m'al - - lon - -

