

Alfred Einstein – Das italienische Madrigal

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006 von Hartmut Schick

Band 83

Alfred Einstein
Das italienische Madrigal

Alfred Einstein

Das italienische Madrigal

Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik
im 16. Jahrhundert

Deutschsprachige Erstausgabe

Herausgegeben von Sebastian Bolz

Als Kommentar zu dieser Edition ist der folgende Sammelband erschienen:
*Das italienische Madrigal. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen
Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und
Katelijne Schiltz (troja 2022), 2025, DOI: 10.25371/troja.v2022.

Diese Edition ist digital verfügbar:
DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)
DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

München 2025
Layout und Satz: Sebastian Bolz
Gesetzt in L^AT_EX aus der Minion Pro
ISBN 978-3-96233-536-6 (E-Book)
© Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

Vorwort

Dies Buch ist das Ergebnis einer langen Bemühung. Um anzudeuten, wie es entstanden ist, muss ich zurückgehen auf meine musikwissenschaftlichen Anfänge. Ich hatte eine Dissertation geschrieben über ein Thema aus dem Gebiet der Instrumentalmusik, und plante eine umfassende Geschichte der Instrumentalmusik im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts. Aber von den verhältnismässig kargen Resten dieses Kunstzweigs geriet ich bald hinüber in den viel umfänglicheren und blühenderen Bereich der weltlichen Vokalmusik. Ich fing Feuer an einem Meister wie Luca Marenzio und suchte nach den Voraussetzungen seiner Kunst. Ich lernte Andrea Gabrieli, Rore, Arcadelt, Willaert, Verdelot kennen, und gelangte auf der Suche nach der Entstehung des Madrigals endlich bis zu den Frottole-Drucken des Petrucci, die ich – damals in München lebend, wo neun von den zehn erhaltenen Büchern vorhanden waren – vollständig copierte.

Das Material wuchs, und mit ihm wuchsen Verständnis und Erkenntnis. Lücken wurden sichtbar, die ich auf manchen Reisen, auf vielen Bibliotheken Europas und schliesslich Americas auszufüllen suchte. Es sind in nahezu 40 Jahren nicht viel Wochen vergangen, in denen ich nicht wenigstens einige Werke aus den alten Stimmen in Partitur gesetzt hätte. Das Werk mancher Meister ist in meinen Abschriften – heute Besitz des Music-Department von Smith College, Northampton – ziemlich vollzählig beisammen; den Druck einer Gesamt-Ausgabe Marenzio's konnte ich wenigstens beginnen; eine Auswahl der Werke von Meistern – an der Spitze Filippo di Monte – veröffentlichen, die mit dem österreichischen Kaiserhof in Verbindung standen; von kleineren Neu-Ausgaben abgesehen. Manches – nicht allzuviel im Verhältnis zum Selbstgesammelten – ist in den letzten Jahrzehnten daneben in Neu-Ausgaben zum Vorschein gekommen, die die Arbeit erleichterten: die Gesamt-Ausgaben der Werke Palestrina's, Lasso's, Monteverdi's stehen hier obenan.

Trotz dieser langen Vorbereitung ist der Versuch einer umfassenden Geschichte des Madrigals und seiner Nebenformen vielleicht verfrüht. Ein Einzelner kann nur Stückwerk liefern; es werden sich neue Quellen erschliessen, neue Ausblicke eröffnen; die Stellung einzelner Meister kann in neuem Licht erscheinen. Aber der Versuch war einmal zu wagen. Dass er nicht unnütz ist, lehrt ein Blick nicht nur auf das engere Gebiet der allgemeinen Musik-Geschichte, sondern auch auf die Geschichte der Kunst und Kultur der »Renaissance« im Allgemeinen. Was die Kultur-Geschichte über die Stellung der Musik im 16. Jahrhundert zu sagen weiss, ist nicht nur dürftig, sondern geradezu irreführend. Ein ausgezeichnetes Buch, so reich an Material wie Thomas Frederick Crane's »Italian Social Customs of the Sixteenth Century« (New Haven, Yale Univ. Press,

1920), hat für Musik überhaupt nichts übrig. Man nehme zur Hand das mit Recht gefeiertste Werk über diese Zeit, Jacob Burckhardt's »Kultur der Renaissance in Italien«, und sehe, mit was für kümmerlichen Notizen sich der grosse Historiker zu behelfen hatte, wie sehr von aussen er an das Problem herantreten musste. Es war nicht seine Schuld. Denn die Stellung der Musik im Leben und unter den Künsten, zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert, ist eben nur aus den musikalischen Dokumenten zu erkennen und zu bestimmen.

Aber auch das sogenannte Fachwissenschaftliche führt nicht sonderlich weit. Es gibt eine grosse Reihe von zum Teil vortrefflichen Einzel-Studien über bestimmte Probleme, über einige Haupt- und Neben-Meister der weltlichen Musik dieser Zeit; und archivalische Notizen über Musik und Musiker aus fast allen Regionen Italiens sind in leidlicher Fülle vorhanden – leider am wenigsten über eine der wichtigsten Stätten, Ferrara in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Aber sie sind noch nie geordnet, gesichtet und in Zusammenhang gebracht: das heisst in den Dienst einer wirklich geschichtlichen Anschauung gestellt worden; und ohne diese Überschau bleibt auch der Blick aufs einzelne myopisch und unverbindlich. Die entsprechenden Abschnitte in den grossen Standwerken [!] der Musik-Geschichte sind teils nicht ausführlich genug – der ausführlichste, lebendigste bleibt immer noch der des August Wilhelm Ambros –, teils betrachten sie die Profanmusik zu sehr unter dem Schwinkel der allgemeinen Entwicklung und des Vorrangs der Kirchenmusik.

Vor allem aber: die Geschichte einer Kunstgattung, in der Poesie und Musik sich zur Einheit verbinden, kann dargestellt nur werden auf Grund der Kenntnis von Musik und Dichtung, von Dichtung und Musik. Wer könnte über Franz Schubert sprechen ohne Kenntnis der deutschen Dichtung zwischen 1750 und 1828; wer eine Geschichte der Oper schreiben ohne Kenntnis der Geschichte des Libretto's! Und doch ist das dutzende Mal geschehen. Dieser Fehler hat hier vermieden werden sollen. Nur wenige musikalische Dokumente sind in diesem Buch betrachtet worden ohne die Frage nach dem Verhältnis von »Ton und Wort«, nach dem Verhältnis zur Dichtung, nach dem Verhältnis zum Leben der Epoche. Rein formalistische Betrachtungen sind in diesem Buch nach Tunlichkeit vermieden. Womit bereits gesagt ist, dass ihm der rein ästhetische Bereich nicht genügt. Es stellt die Frage nach der Funktion der weltlichen Musik im Leben Italiens des 16. Jahrhunderts, und gelangt damit, so hoffe ich, zu einigen neuen Resultaten.

Um das Buch nicht aufzuschwellen zu unmöglichen Dimensionen, ist es beschränkt auf die Charakterisierung der wichtigsten Meister, die auf der geraden Linie der Entwicklung zu finden waren. Vor allem Venedig hätte, etwa mit Merulo, Annibale Padoano, Croce, Giovanni Gabrieli und seinen Schülern, oder Rom, mit Giovanelli und den beiden Nanini, ein viel reicheres Gemälde liefern können. Es ist, ferner, nicht meine Absicht gewesen, und es überschritte auch die Möglichkeiten eines Einzelnen, in den beigegebenen biographischen Abschnitten etwas Abschliessendes zu liefern. Sie sind

einfach Zusammenfassungen der vorhandenen Daten, wenn sie auch manchmal über dies Vorhandene hinausgehen.

Wohl bewusst bin ich mir der Gefahren, die darin liegen, dass dies Buch von einem Nicht-Italiener geschrieben ist. Ich erinnere mich sehr deutlich an die Erzählung Stendhal's, der im Fremdenbuch der Certosa bei Florenz ein herrliches Sonett findet («La Morte»), und als er abends in Gesellschaft von seiner Entdeckung spricht, tödliches Gelächter erregt: »Wie, Sie kennen das berühmteste Sonett Monti's nicht?« Stendhal setzt hinzu: »Kein Reisender möge sich einbilden, mit der Literatur eines Nachbarlandes vertraut zu sein.« Doch darf ich vielleicht sagen, dass ich in Italien kein blosser Reisender gewesen bin.

Ich war genötigt, viele Noten-Beispiele im Text zu bringen und dem Text-Band einen eigenen Band mit vollständigen Nummern beizugeben, wenn meine Darstellung auch nur einige Anschaulichkeit gewinnen sollte. Mein Bemühen war dabei, möglichst ungedruckte Stücke zu liefern, und nur in Notfällen Neudrucke zu wiederholen. Absolute Treue der Wiedergabe war gefordert; über mein Verfahren gibt die Einführung zum zweiten Band kurze Auskunft.*

Aus der langen Liste der Bibliotheken und Personen, denen dies Buch Dank schuldet, kann ich nur wenige Namen hervorheben. Viele Jahre, bis 1927, hat die Bayrische [!] Staats-Bibliothek in München mir ihre Schätze in liberalster Weise zur Verfügung gestellt und die Erfüllung von Wünschen bei auswärtigen Bibliotheken vermittelt und, sogar in Wien, durchgesetzt. Mit besonderer Freude denke ich der Arbeitsstunden im British Museum und dem Royal College of Music in London, in der Biblioteca del Liceo musicale zu Bologna (Cav. Francesco Vatielli), in der des Istituto musicale zu Florenz (Prof. Adelmo Damerini) und der Bibliothek Horace de Landau bei Florenz (Dr. Rudolf Blum), in der Marciana zu Venedig.

Die Drucklegung dieses Buches entbehrt ebenfalls nicht ihrer Schicksale. Ein Vertrag mit der Oxford University Press in London, dessen Einhaltung der Krieg sehr erschwert hätte, wurde auf meine Anregung hin freundschaftlich gelöst; später hat Prof. Paul Henry Lang sich sehr, doch erfolglos, um die Unterbringung des Buches bei der Columbia University Press bemüht. Dass die Princeton University Press es nunmehr veröffentlicht, verdanke ich in erster Linie meinem Freunde Roger Sessions, und dem Director der Princeton University Press, Mr. Datus C. Smith, dessen Eifer die Beschaffung der nötigen Summen für die Druckkosten, vor allem bei dem American Council of Learned Societies, und bei the Wegman Fund at Harvard, controlled by Mr. G. Wallace Wordworth and

* Siehe p. 897. Einstein ging während der Niederschrift von einer Teilung in Text- und Noten-Band aus. Dass der Text-Band schließlich in zwei Bände geteilt und der Noten-Band zum dritten Teil-Band wurde, entschied sich erst später; siehe dazu Sebastian Bolz, »Alfred Einsteins *Das italienische Madrigal*. Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs, in: *Das italienische Madrigal*. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz (troja 2022), p. 19–71, hier p. 52 f.

Dr. A. T. Davison, gelungen ist. Mir selbst bleibt nur zu wünschen, dass das Werk als kein unwürdiges Objekt all dieser Freundlichkeiten bestehen möge.

Northampton, Mass., im August 1943
Alfred Einstein

Inhaltsverzeichnis

I	Die Vorgeschichte	1
	Einleitung	1
	Abgrenzung	1
	Die Auseinandersetzung	2
	Beginn	3
	Mailand	7
	Gafori	9
	Das Trecento	10
	Heinrich Ysaac	16
	Bewusstsein der Abhängigkeit	18
	Das Erbe des 15. Jahrhunderts	20
	Das Jahrhundert der Nationalisierung	26
	Die Umformung des Erbes	27
	Die Frottola	32
	Mantua	32
	Isabella d'Este	36
	Tromboncino und Cara	40
	Stellung des Künstlers	50
	Der Notendruck	53
	Sinn des Druckes	55
	Charakter der Frottola	57
	Die musikalische Eigenart der Frottola	71
	Der Strambotto	84
	Die Oda	89
	Lateinische Texte	90
	Das Capitolo	94
	Das Sonett	97
	Die Canzon	101
	Literarisierung	104

II Die Entstehung des Madrigals	113
Die Entstehung des Madrigals	113
Madrigal des Trecento und des Cinquecento	113
Zersetzung des Frottole-Stils	116
Combinatorische Stücke	117
Eindringen des Motetten-Stils in den Lied-Stil	118
Die beiden Drucke von 1520 – Das Lauten-Arrangement	126
Bernardo Pisano	127
Der Druck der Morgan Library	134
Die »Kunstpause«	138
Die ersten Madrigalisten: Verdelot, Festa, Arcadelt	150
Verdelot	154
Costanzo Festa	157
Arcadelt	159
Die neue Generation von Druckern	164
Das Madrigal und die Dichtung	166
Geschichte der »Poesia per musica«	166
Einheit von Dichtung und Musik	168
Luigi Cassola	172
»Madonna«	173
Dedikations-Stücke	187
Die grossen Dichter im Madrigal	188
Petrarca	189
Die Accademia Filarmonica zu Verona	191
Die »Camerata« des Anton Francesco Doni	193
Dante	200
Sannazaro	204
Ariosto	205
Torquato Tasso und Guarini	209
Die Stellung der Musik in der Ästhetik des 16. Jahrhunderts	213
Ruhe und Bewegtheit	213
Cosmos und Musik	217
Sensualismus	219
Die »Imitazione della natura«	221
Die »Musica reservata«	225
Musik und Rhetorik	230
Augenmusik	236
Besetzung	245

III Das frühe Madrigal	247
Festa und Verdelot	247
Verdelot	248
Costanzo Festa	259
Jehan Gero	263
Arcadelt	266
Der Kreis um die drei ersten Meister	277
Alfonso della Viola	304
Domenico Ferabosco	311
Palestrina	316
Adrian Willaert und Venedig	322
Stellung Venedigs	322
Willaert	323
IV Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento	347
The Relation to the Madrigal	347
Villotta und Quodlibet	347
Die Mascherata	350
Die napolitanische »Canzon villanesca«	359
Giovan Tomaso di Maio	360
Die anonymen Villanellen von 1537	368
Die Arie napolitane des zweiten Druckes von 1537	372
Giovanni Domenico del Giovane da Nola	374
Die Parodie in der Villanella	382
Incongruenz von Text und Musik	384
Die Umwandlung der Napolitana im Norden	387
Teilung des Stroms der Entwicklung	392
V Die nachklassische Zeit des Madrigals	393
Cipriano de Rore	393
Die Zeitgenossen Willaert's und Rore's	432
The Cyclic Canzone	442
Der engere venezianische Kreis um Willaert und Rore	449

Nasco und Ruffo	466
Nasco	467
Ruffo	473
Francesco Portinaro	482
VI Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert	489
Orlando di Lasso	489
Filippo di Monte	512
Giaches de Wert	527
VII Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen und Dramatischen	537
Andrea Gabrieli	537
Convention und Fortschritt	569
Die Entstehung des Pathos	575
Petrarca's Sestina	575
Ariost und Tasso	582
VIII Die neue Canzonetta	595
Die Nachzügler	595
Die dreistimmige »Canzon villanesca«	595
Die Canzonetta	602
Marenzio's Villanelle	605
Die neue Canzon	613
Giovanni Ferretti	613
Girolamo Conversi	619
Gioseppe Caimo	620
Das Balletto	623
Abklärung der Harmonik	627
IX Die grossen Virtuosen: Marenzio, Gesualdo, Monteverdi. – Marco da Gagliano	629
Luca Marenzio	630
Carlo Gesualdo da Venosa	713
Claudio Monteverdi	742

Marco da Gagliano	753
X Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen: Striggio, Vecchi, Banchieri	767
Accademia und Gesellschaftsspiel	767
Alessandro Striggio	785
Orazio Vecchi	796
Giovanni Croce	823
Adriano Banchieri	827
XI Coniento – Concerto	843
XII Pseudo-Monodie und Monodie	857
XIII Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende	873
A Foreword to Volume Two	897
B Zu dieser Edition	899
Quellen	899
Editionsweise	902
Bibliographie	905
Nachwort	905

Das italienische Madrigal

Capitel I Die Vorgeschichte

A. Einleitung

Abgrenzung. Beginn einer autochthonen mehrstimmigen Musik in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts; Entwicklung bis um 1600. – Auseinandersetzung. Wandlung des Lied-Stil zum motettischen Stil um 1520. Anteil der »Oltremontanen«. Geltungslosigkeit Italiens im 15. Jahrhundert; sein Triumph am Ende des 16. – Beginn. Provinzialität Italiens. Burgunder und Vlāmen in Italien. Dufay. Tatsachen für das Dominieren der Oltremontani. – Mailand als stärkstes Beispiel. – Gafori. – Das Trecento. Die italienische Ars nova. Florenz. Landini. Exclusive Kunst. Einfluss Italiens auf die Oltremontani. Internationales Interregnum. Mangel an Quellen. Improvisation. – Heinrich Ysaac: Verhältnis zu Florenz. – Bewusstsein der Abhängigkeit. Bartoli's Ragionamenti. Quirini's Relation über niederländische Musik. Guicciardini. – Das Erbe des 15. Jahrhunderts. Zeitwende. Kirche und Humanismus. Petrarca und Erasmus. Savonarola. Zwiespalt der Zeit. Politische Zerrissenheit. Zerrissenheit der Persönlichkeiten. – Das Jahrhundert der Nationalisierung. Vorrang der profanen Vokalmusik als Darstellungs-Objekt. »Kirchliche« und »profane« Musiker. – Die Umformung des Erbes. Die Ballata. Entartung der burgundischen Lyrik. Reaktion in Florenz. Ysaac's profane Lyrik. Ballata »Questo mostrarsi adirata«. Canto carnascialesco. Ysaac's »Carro«.

B. Die Frottola

Mantua. Die »Favola d'Orfeo« 1471. Urbino. Die bazzelletta von 1492 – Isabella d'Este. Die Frottolisten. Niederländer und Italiener. Figuren und Gruppen. – Tromboncino und Cara. Lieferanten von Dichtungen. Charakter der Frottole-Dichtung. Tromboncino's spätere Zeit. Marchetto Cara. – Stellung des Künstlers. Der Musiker als Vertreter von Wissenschaft und Kunstfertigkeit. Der Musiker als Künstler. Pietro Aron's Verteidigung des Genius. – Der Notendruck. Petrucci. Sinn des Druckes. Drucklegung und Ausführung. Bibliographie der Frottole-Drucke. – Charakter der Frottola. Inhalt der Sammlungen. Unterscheidung der einzelnen Formen. Musikalischer Liebesbriefsteller. Anleitung zur Improvisation. Formelhaftigkeit der Produktion. Pesenti's »Reklamation geistigen Eigentums«. Poetische Motive: Liebes-Werbung. Aggressivität des Tones. Männer-Poesie: Serenade. Höfische Lebensklugheit. Pessimismus. Studentischer Kreis. Aristokratische Sphäre. »Partenza«. – Die musikalische Eigenart der Frottola. Asentimentalität. Rhythmische Bestimmtheit. Die beiden Typen.

Ungleichwertigkeit der Stimmen. Mittelstimmen als Füllsel. Vortrag der Frottole. Harmonische Bestimmtheit. Widerspruch zwischen Text und Musik. Rhythmik. Das Schema. Caricatur. Echtheit und Unechtheit. Quodlibet und Gassenhauer. Polyphonie eher Archaismus. Verhältnis zum Volkslied. – Der Strambotto. Serafino d'Aquila. Musikalische Einkleidung. Wandlung zum Schema des epischen Vortrags. – Die Oda. – Lateinische Texte. »Lettere amorosa«. Dido's Lamento. Pathos im Mund der Curtisanen. Properz und Pontano. – Das Capitolo. Die dramatische Ecloga. – Das Sonett. Musikalische Behandlung. – Die Canzon. Ersetzung der Frottola durch »gehobenere« Vortragsmusik. Wahl Petrarca's. – Literarisierung. Die Lieferanten der Texte. Entscheidende Rolle Bembo's. Zeugnis Trissino's. Canzon-Compositionen. Michelangelo und Tromboncino. Scheitern an der Aufgabe. Marcolini's Grablied auf die Frottola.

Capitel II Die Entstehung des Madrigals

A. Die Entstehung des Madrigals

Das Madrigal des Trecento und des Cinquecento. Verschiedenheit der Textform. Die Theoretiker. Ursprung des Terminus. – Die Zersetzung des Frottolen-Stils. – Combinatorische Stücke. – Eindringen des Motetten-Stils in den Lied-Stil. Parodistische Polyphonie. Anwendung der Imitation. Polyphonisierende Incipits. Andrea Antico. Antico und die römischen Musiker. Carpentras. Michele Vicentino. Cara. – Die beiden Drucke von 1520. Das Lauten-Arrangement. – Bernardo Pisano. Frühe Werke. Die »Canzonen«. – Der Druck der Morgan Library. Fra Rufin. Pseudo-Madrigale. – Die »Kunstpause«. Druck von ca. 1526. Einfluss der französischen Chanson. Stockung. Die Canzoni von 1526. Sebastiano Festa. Canzoni von 1531. Costanzo Festa 1531. Tromboncino 1531. Cara 1531. Übrige Stücke. Der »Libro primo de la fortuna« (1530/31?). Bunter Inhalt. Villotte. Unsicherheit und Entscheidung.

B. Die ersten Madrigalisten

Verdelot, Festa, Arcadelt. Organisation der Stimmen. Zusammenhang mit dem Lied. Polyphon belebte Homophonie. Eingliederung ins Ganze. Prädestination der ersten drei Meister. – Verdelot. – Costanzo Festa. – Arcadelt. Arcadelt und Michelangelo. – Die neue Generation von Druckern.

C. Das Madrigal und die Dichtung

Geschichte der »Poesia musica«. »Musikalische Lyrik«. Wechselnder Anspruch von Musik und Text. Dichtung für Musik und »Literatur«. – Einheit von Dichtung und Musik. »Musikalische« Dichtungsarten. Scheidung zwischen Musik und Dichtung. Die Frottola eine Rückkehr zur Einheit. Neue Scheidung. Literarisierung. Das neue Madrigal. – Luigi Cassola. »Madonna«. Verstiegenheit und Parodie. Deutlichkeiten. »Madonna« erwidert. »Mal francese«. Florentiner Curtisanen. Parabosco und die

Cortigiane. Madrigale für »voci pari«, Steigerung der Sentimentalität. Zuspitzung der Pointe. Spitzfindigkeit. Pointe im letzten Zeilenpaar. »Il bianco e dolce cigno«. Conventionalität. – Dedikations-Stücke. Auswechselbare Namen. – Die grossen Dichter im Madrigal. Boccaccio. – Petrarca. – Die Accademia Filarmonica zu Verona. Nasco. – Die »Camerata« des Anton Francesco Doni. Sein »Dialogo«. Gegensatz zu den Rahmen-Erzählungen der Novellieri. Inhalt. Rolle des Musikers in der Accademia. Gehobenheit des Tons. Petrarca's »Canzoniere«. Wandel in der Auswahl. – Dante. – Sannazaro. – Ariosto. – Torquato Tasso und Guarini. Centoni. Musikalische Zitate.

D. Die Stellung der Musik in der Ästhetik des 16. Jahrhunderts

Ruhe und Bewegtheit. Joos van Gent und Dosso Dossi. – Tempo der Entwicklung in Musik und Malerei. – Hesychastische Wirkung. Cathartische Wirkung. Musik als Heilmittel. Dante's Auffassung. – Musik und Cosmos. – Sensualismus. Torquato Tasso's Dialog. – Die »Imitatione della natura«. Nicola Vicentino. Musik gehorcht dem Wort. – Die »musica reservata« Adrian Petit Coclico. Coclico und Zarlino. Kammer- und Festmusik. – Musik und Rhetorik. Sinn der »imitazione«. Protest gegen Solmisations-Spielereien. Wirkungslosigkeit des Protestes. Versinnlichung im positiven Sinn. Symbolik. – Augenmusik. »Mensuraltechnisches« Dunkel. Musik für Sänger. Allgemeiner Sinn der Malerei. – Besetzung. Ausführung.

Capitel III Das frühe Madrigal

A. Festa und Verdelot

Costanzo Festa und Philippe Verdelot. Priorität. – Verdelot. Fruchtbarkeit. Ruhm. Zusammenhang mit der Frottola. Polyphone Belegung. Gleichmässigkeit des Tons. Politische Stücke. Pastorales. Fünfstimmiges. Sechstimmiges. – Costanzo Festa. Dreistimmigkeit; ihre klassischen Meister. Vierstimmiges. Späteste Beiträge 1542. – Jehan Gero. Didaktisches. – Arcadelt. Universalität. Französisch-italienische Relation. Seine Chanson. Scheidung zwischen Chanson und Madrigal. Canonisches. »Il bianco e dolce cigno«. Dauerhaftigkeit des Typus. Vierstimmigkeit. Michelangelo. Text-Contraste. Arcadelt und Sannazaro. Ideal-Stil.

B. Der Kreis um die drei ersten Meister

Spannung zwischen Convention und Persönlichkeit. – Francesco Corteccia. Florentiner Musikleben. Hof-Componist des Duca Cosimo. Vita. Francesco Layolle. Musik zu Intermedien. Gelegenheits-Stücke. Ottava mit Sopran-Distichon. Solmisations-Witz. Canons. Rhythmik. – Mattio Rampollini. – Giovanni Animuecia. Paolo Animacela. – Paolo Aretino. – Francesco Bifetto. – Giacomo Fogliano in Modena. Frottole-Text. – Alfonso della Viola in Ferrara. Musik zu Beccari's »Sacrificio« 1554. Madrigale von 1539 und 1540. – Maistre Ihan. – Domenico Ferabosco. Madrigale von 1542. Boc-

caccio's »Io mi son giovinetta«. Leichtere Haltung. – Palestrina. Seine »Bereuung«. Madrigale von 1555. Abhängigkeit von Festa und Arcadelt. Charakter.

C. Adrian Willaert und Venedig

Stellung Venedigs. Willaert, Vita. Das »Duo enigmatico«. Berufung 1527. Ruhm. – Verhältnis zur Schöpfung des Madrigals. Drucke. Früherer Stil. Neue Handhabung der Fünfstimmigkeit. Bestellte Stücke. Dreistimmige Stücke. Die »Musica nova« von 1559. Programmwerk. »Canzoni villanesche alla napoletana«.

Capitel IV Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento

A. Villotta und Quodlibet.

Verwendung von Gassenhauern. Volksweisen als Refrain. Die Villotta. – Mascherata. »Commedia alla villanesca«. Ruzzante. Lodovico Novello. Mascherata und Villanella. Bergamo. Venedig. Verwandtschaft mit der Frottola. Filippo Azzaiolo. Neapolitanen.

B. Die neapolitanische »Canzon villanesca«

Giovan Tomaso di Maio. Ursprung der Form im neapolitanischen Strambotto. Ursprung der Dreistimmigkeit. Quinten. Neue Motive. – Die anonymen Villanellen von 1537. – Die Arie neapolitanen des zweiten Druckes von 1537. – Giovanni Domenico da Nola. Drucke von 1541 und 1545. Mascherate. Dichtungen. Fontana. Anonyme Sammlungen. Moresca.

C. Die Parodie in der Villanella

Incongruenz von Text und Musik. Spiel mit dem Tempo. Latente parodistische Tendenz. Protest gegen das Madrigal durch Übertreibung. Zitierungen. Parodie des Neuesten.

D. Die Umwandlung der Neapolitanen im Norden Italiens

Alvise Castellino. Willaert's »Canzoni villanesche«. Thomaso Cimello. – Teilung des Stroms der Entwicklung.

Capitel V Die nachklassische Zeit des Madrigals

A. Cipriano de Rore

Vita. Nachruhm. – Fünfstimmigkeit. Seriosität. Biographisches und Politisches. Textwahl. Gleichgültigkeit gegen die Textform. Espressivo. Entdeckung der Transposition. Symbolik. »Chromatik«. – »misura cromatica«. Terzo libro 1548. »Vergini«. Vierstimmiges. »Ancor che col partire«. Cimello's Madrigal-Buch. Ambiguität des Tempos. Tätigkeit für dramatische Aufführungen. Behandlung der Vierstimmigkeit. Dreistimmiges. Rore als Harmoniker. Echte Chromatik. Experimente. Vicentino. Die Ode

»Calami sonum ferentes«. Petrarca's Sestina. Accordische Expression. Das vierte Buch a 5; 1557. Einzel-Stücke. Giovanni de' Bardi's Anerkennung.

B. Die Zeitgenossen Willaert's und Rore's

Verhältnis der Nachfolger zu Rore. Pietro Taglia in Mailand. Hubert Naich in Rom. Die grossen Canzonen-Compositionen. Wechsel der Stimmenzahl. Jachet Berchem. Arcadelt's »Chiare, fresche e dolci acque«. Palestrina's Canzon.

C. Der engere (venezianische) Kreis um Willaert und Rore

Perissone. Parabosco. Baldisserra Donato. Zarlino.

D. Nasco und Ruffo

Nasco: Texte. Canzon di Rospi. Druck von 1557. Maccaronee. Madrigal auf Gaspara Stampa. Villanelle. – Vincenzo Ruffo. Vita. Ähnlichkeit und Rivalität mit Nasco. Cantabilität. Vielseitigkeit. Dramatischer Monolog. Gegensätze. Ruffo und Rore. »Cantata«. Canzon. – Francesco Portinaro. Vita. Tätigkeit für die Paduaner »Elevati«. Intermedien.

Capitel VI Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert

A. Orlando di Lasso

Charakter. Stellung. Vita. Vorbilder. Viola. Werk. Texte. Gelegentliches. Labile Rhythmik. Expression. »Ungeduld«, »Aktivität«, Temperament. Universalität. Zyklen. Canzonen. Verdunkelung der Stimmung. Spätzeit. Villanellen.

B. Filippo di Monte

Vita. Produktivität. Cosmopolit. Die drei Perioden. Erste Periode. »Modernität«. Das »römische« Buch von 1567. Zweite Periode. Berufung an den Kaiserhof und Isolierung. Schwanken. Wandlung.

C. Giaches Wert

Vita. Anfänge. Secondo libro. Vierstimmiges Buch von 1561. Wendung von Mantua zu Ferrara. Wert und Torquato Tasso.

Capitel VII Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen

A. Andrea Gabrieli

Vita. Zentrale Stellung. Repräsentant Venedigs. Gabrieli und der Sieg von Lepanto 1571. Giustiniana. Gabrieli und die Commedia dell'arte. Greghesca. Antonio Molino. Neue Welt des Klanges. Gabrieli als Harmoniker. Farbe und Klang. Leichtere Haltung. Secondo libro a 6. Wendung zur Canzonetta. Dialogisierung. »Tirsi morir volea« Guarini's. Die mehrchörigen Stücke. Die dreistimmigen Zyklen. Tansillo's Canzon. Das Teatro Olimpico. Die venezianischen »feste teatrali«. Der »Edipo tiranno«.

B. Convention und Fortschritt

Opposition der Triebkräfte. Stärke des Neuerungsdranges. Charakter des »Revolutionären«. Loyola's Exercitia. Formelhaftigkeit. Bedeutung von »Nuove musiche«. Giulio Fiesco. Fiesco und Guarini. Gesteigerter Petrarchismo. Neuerungen der Harmonik.

C. Die Entstehung des Pathos

Petrarca's Sestina: Frottola – Arcadelt – Lasso – Rore. Giuseppe Caimo. Ariost und Tasso. Berchem. Corteccia. Die »prä-existente Monodie«. Wert und Tasso. Wert's achttes und neuntes Buch. Das Pastorale.

Capitel VIII Die neue Canzonetta

A. Die Nachzügler

Giovanni Leonardo Primavera und Massimo Troiano. Wegwendung vom Napolitanischen und Volkstümlichen. Neue »Volkstümlichkeit«. Mischung der Volkstümlichkeit mit der Reminiscenz. Nola 1567. Annäherung von Madrigal und Canzonetta. Zappasorgo. Villanellen Marenzio's. »Io son ferito«. – Giovanni Ferretti. Fünf- und Sechsstimmigkeit. Texte. Verwischung der Grenzen zwischen Madrigal und Canzonetta. – Girolamo Conversi. Giuseppe Caimo. – Giovanni Giacomo Gastoldi. Das Balletto. Der Zyklus.

B. Abklärung der Harmonik

Capitel IX Die grossen Virtuosen. Marenzio – Gesualdo – Monteverdi – Marco da Gagliano

A. Luca Marenzio

Vita. Wahl der Texte. Das Pastorale. Primo libro a 5, 1580. Marenzio und Ingegneri. Marenzio und Andrea Gabrieli. Primo libro a 6, 1581. Auflösung der Form. Das »Sinfonische«. Steigerung der Virtuosität. Secondo libro a 5, 1581. Palestrina's Madrigale von 1586. Marenzio und Sannazaro. Terzo libro a 5, 1582. Secondo libro a 6, 1584. Marenzio und Monte. Sacchetti's Caccia. »Madrigali spirituali« 1584. Quarto libro a 5, 1584/85. Beziehung zu Wert. Die »Aria«. Terzo libro a 6, 1585. Das Hedonistische. Das Buch vierstimmiger Madrigale, 1585. Quarto libro a 6, 1586. Künstlichkeit. Das pathetische Werk für Bevilacqua, 1587. Tasso's Dialog »La Cavaletta«. Das Quinto libro a 6, 1591. Der »Trionfo di Dori«. Das Sesto libro a 5, 1594. Der »Pastor fido«. Das Sesto libro a 6, 1595. Äusserste Labilität des Tempos. Die drei letzten Bücher a 5, 1595, 1598, 1599. Heimliche Dramatik. Simone Balsamino. Letzte Stücke: Gipfelung.

B. Carlo Gesualdo da Venosa

Vita. Verhältnis zu Tasso. Charakter als Musiker. Urteile über ihn. Motetten. Früherer Stil. Vorbilder. Giovanni de Macque. Gesualdo nach 1594. Luzzasco Luzzaschi. Conte Alfonso Fontanelli. Das Archicembalo. Das dritte und vierte Buch. Dissoziation des Stiles. Letzte Bücher. Ausdruck des Ozymoron. Manier und Expression.

C. Claudio Monteverdi

Monteverdi und Ingegneri. Primo libro von 1587. Secondo libro, 1590. »Ungeduld«. Terzo libro, 1592. Monteverdi und Guarini. Verlust der Vokalität. Quarto libro 1603. Gewaltsamkeit. Überpointierung. Disparität der Stimmen.

D. Marco da Gagliano

Vita. Florentiner Eigenart. Malvezzi. Vincenzo Galilei. Luca Bati, Gagliano's Madrigal. Epigrammatik. Threnodie auf Corsi. Quarto libro a 5, 1606. Text-Verkürzung. Dialektik. Turco und Bati. Einfluss des Basso continuo. Sesto libro a 5, 1617. Letzte Madrigale.

Capitel X Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen. Alessandro Striggio – Orazio Vecchi – Adriano Banchieri

A. Accademia und Gesellschaftsspiel

Die Villotte des Matthias Fiamengo, 1549. »La bataglia taliana«. Charakter der Villotta. Giordano Passetto, 1552. Die Villotte mantovane, 1583. Rolle des Zitats. Giordano Belli's »Furti«. Filippo Duc. Studentenmusik. Duc's Serenata.

B. Alessandro Striggio

Vita. Seine Madrigale. Die musikalischen Szenen: der »Cicalamento«, der »Gioco di Primera«. Lodovico Agostini. Michele Varrotto. Teodoro Riccio's »Ballata«.

C. Orazio Vecchi

Vita. Der Dichter Vecchi. Canzonetten. Vecchi und Caimo. Sechsstimmige Canzonetten. Dreistimmige Canzonetten. Die »Selva di varia ricreatione«, 1590. Der »Convito« und »Amphiparnaso«, 1597. Die »Veglie di Siena«, 1604. – Giovanni Croce. Seine Marcarate. Gasparo Torelli.

D. Adriano Banchieri

Vita. Die »Pazzia senile«, 1598. Der »Zabaione«, 1603. Die »Barca di Venezia«, 1605. Der »Festino nella sera del Giovedì grasso«, 1608. – Burleske Vokal-Composition. Carlo Grossi, 1681.

Capitel XI Coniento – Concerto

Spannung zwischen den Stimmen. Steigen der Stimmlage. Dokumente aus Novellen-Sammlungen. Concertieren zweier Soprane; »Duette«. Steigerung der Gesangstech-

nik: Virtuosität. Die drei Damen von Ferrara. Tarquinia Molza. Lasso in Ferrara. Paolo Virchi. Monte. Monteverdi. Wert. Pallavicini. Luzzaschi.

Capitel XII Pseudo-Monodie und Monodie

Vortrag zur Laute. Affektive Musik. Zarlino als Fürsprech der Monodie. Absingen von Ottave rime. Arrangements. Druck von 1520. Verdelot–Willaert, 1536. Corteccia 1539. Fogliano. Wahl geeigneter Stücke. Pseudo-Monodie. Donato. Tasso's Schilderung. Wiederum die drei Damen von Ferrara. Luzzasco. Striggio's »Spionage« für die Medici. Florentiner Imitation. Improvisation über Ostinato. Der »Ruggiero«. Der Solist. Echte Monodie.

Capitel XIII Monteverdi und das Madrigale concertato. – Das Ende

Der Basso continuo. Monteverdi's Libro quinto, 1605. Konkurrenz mit Marenzio. Die 6 Nummern mit Basso continuo. Verarmung. Virtuosenkunst. Wirkung auf Rom. Das »Combinatorische«. Giovanni Francesco Anerio. Paolo Quagliati. Zwang der Entscheidung. Nantermi. Priuli. Pace. – Monteverdi's sechstes Buch. »Lamenti«. Sonette als Texte für Cantaten als Zeichen der Text-Not. Verwandlung des Madrigals ins Concerto. Spätere Bücher Monteverdi's. Das achte Buch. Der »Umweg«. Zwiespalt des Stiles. Salomone Rossi. Cifra, Grandi. Rovetta. Giovanni Gabrieli? Domenico Mazzocchi. Archaismus. Das Ende.

Capitel I

Die Vorgeschichte

Einleitung

Abgrenzung

Jemand, der über einen geschichtlichen Abschnitt der Musik zu schreiben unternimmt, hat es kaum in einem andern Fall so leicht, sein Thema abzugrenzen, als der Geschichtsschreiber des Madrigals, der mehrstimmigen Profanmusik Italiens.

Das Geschehen in der Kunst tut der Nachwelt wohl kaum jemals den Gefallen, ihr einen absoluten Anfang zu liefern, wie die politische Geschichte das manchmal zu tun scheint: wenn Cristoforo Colombo aus Genua den Boden West-Indiens betritt, wenn Martin Luther aus Eisenach seine Thesen an eine Kirchentüre anschlägt [!], oder wenn der Pariser Pöbel den Sturm auf die Bastille wagt, der die Revolution entfesselt. Aber auch in solchen Fällen löst das weithin sichtbare Ereignis nur eine im Dunkel und in den Tiefen vorbereitete Entwicklung aus, ist nur die äussere Symbolhandlung für ein inneres Geschehen. In der Kunst vollends sind die Geschehnisse immer im Fluss; die Dinge der Vergangenheit strömen unter denen der Gegenwart weiter, so wie zu jeder Zeit die Generationen neben und miteinander leben und sich gegenseitig beeinflussen. Blätter und Blüten können nur aus Keimen wachsen, und der grösste Genius in der Kunst, auch wenn er gegen seine Zeit zu leben und zu schaffen scheint, kann nur das Tempo der Entwicklung bestimmen, nicht aber ganz die Entwicklung selbst.

In der Geschichte der italienischen Musik scheint es jedoch eine feste Abgrenzung zu geben. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird in den ersten Drucken mehrstimmiger Musik eine neue, autochthone italienische Musik zum mindesten bemerkbar – wenn sie auch schon einige Jahrzehnte vorher sich gebildet hatte und vorhanden war. Innerhalb der Grenzen des folgenden Jahrhunderts spielt sich dann jener denkwürdige Prozess ab, der die Musik Italiens in einer gewaltigen Steigerung zur Weltherrschaft führt. Und mit dem neuen Jahrhundert, fast aufs Jahr genau, 1600, entstehen wieder neue Anfänge, neue Kunstformen: die konzertierende Musik, die begleitete Monodie, der Solo-Gesang, der in der Oper gipfelt, die neue Instrumentalmusik. Auch diese Anfänge haben sich im Dunkel lange vorbereitet, und sie bringen die Kunst des 16. Jahrhunderts nicht mit einem Male zum Abwelken. Aber sie treffen sie dennoch in der Wurzel. Das Jahr 1600 ist ein Jahr mit symbolischer Ziffer, wie das Jahr 1500 eine solche gewesen war.

Abgrenzung

Wer die Geschichte des Madrigals und seiner Nebenformen, der Villanella und der Canzonetta schreibt, darf gewiss sein, im Rahmen des Spiegels kein fragmentarisches Geschehen aufzufangen, sondern vollkommen und rund Geformtes: begrenzten Anfang, dramatische und herrliche Entwicklung zum Höhepunkt, Absinken und Ende.

Die Auseinandersetzung

Diese Entwicklung ist eine Auseinandersetzung – eine Auseinandersetzung von einer inneren Bewegtheit ohne Gleichen. Man hat sich gewöhnt, als besonders dramatische, besonders erregende musikgeschichtliche Ereignisse die Conflite auf dem Gebiet der Oper zu betrachten: den »Kampf« der sogenannten Florentiner Camerata gegen den Contrapunkt, also gegen eine bleibende Errungenschaft, ein ewiges Prinzip der abendländischen Musik, wobei die Florentiner denn auch auf die Dauer keineswegs Sieger geblieben sind: – den Kampf Gluck's um ein neues, weniger formalistisches Ideal der Oper, der in Wahrheit ein Kampf war gegen die Convention der Opernform Metastasio's: – den Kampf Richard Wagner's um das neue romantische Musikdrama, um sein »Gesamtkunstwerk«, der deshalb so heftig wurde, weil es sich um eine so höchst persönliche, tyrannische, demagogische Schöpfung handelte.

Diese Streitigkeiten und Kämpfe in allen Ehren. Aber sie sind nur lauter, lärmender, geräuschvoller gewesen als die wirklichen inneren Geburts-Schmerzen der Entwicklung, die sich ohne Publizistik abgespielt haben, weil es entweder noch keine Publizistik gab oder weil die Zeugen fehlten. Die grössten Revolutionen vollziehen sich in der Stille. Eine solche grosse und stille Revolution war die Wandlung, die gegen 1520 sich vom Lied-Stil der vorangehenden Jahrhunderte zum poetisch gezeugten, »motettischen« Stil des 16. Jahrhunderts vollzieht. Es ist auch die Geburtsstunde des Madrigals.

Geburtshelfer dabei sind die Erben der polyphonen Liedkunst des Quattrocento: Franzosen, Burgunder, Niederländer; kurz: »Oltremontani« im italienischen Sinn. Aber sie sind nur die Geburtshelfer, nicht die Väter. Die Geburt findet auf italienischem Boden statt, und das Kind, das auf die Welt kommt, ist italienisch. Was sich ereignet hat, und im Lauf des folgenden Jahrhunderts noch mehrmals ereignen wird, ist eine Auseinandersetzung zwischen »internationaler« und »nationaler« Stilrichtung, zwischen Polyphonie und Homophonie, zwischen melodischer und accordischer Spannung –: eine Auseinandersetzung, die immer mehr zum Ausgleich wird und mit dem vollen Sieg des nationalen italienischen Stils endigt. Innerhalb zweier Jahrhunderte hat sich auf dem Gebiete der Musik das Verhältnis der europäischen Hegemonie ins Gegenteil gewandelt. Am Anfang des 15. Jahrhunderts, dem Jahrhundert der grossen Geltungslosigkeit Italiens in der Musik, steht gleichsam als Stammvater der Entwicklung der Engländer Dunstable. Es ist englische Kunst, genauer die universale Kunst der Isle de France in englischer Färbung, die über den Canal dringt und durch französische, »burgundische« Vermittlung sich über ganz Europa, bis nach Neapel und Sizilien ausbreitet.

Auseinander-
setzung

Geltungslo-
sigkeit
Italiens im
15. Jahrhun-
dert

Ungefähr 150 Jahre später, um 1580 dringt das italienische Madrigal, die italienische »Canzone da ballo« nach der elisabethanischen Insel, reißt sie im ersten Ansturm bis zu bedingungsloser Hingabe, und ruft – gerade ob dieser Bedenkenlosigkeit, und weil allerdings Zeitgenossen Shakespeare's sich sie gestatteten – eine Kunstblüte hervor, wie England auf dem Gebiete der Musik sie weder vorher noch nachher erlebt hat. Noch am Anfang des 16. Jahrhunderts ist Adrian Willaert aus Roulers, Capellmeister an San Marco in Venedig, der anerkannte und gepriesene Meister einer ganzen italienischen Componisten-Generation. Noch nach der Mitte, gegen 1555, rekrutiert der Herzog von Ferrara, wie der bayrische Agent am Brüsseler Hof, der kaiserliche Vice-Kanzler Dr. Seld meldet, seine Capelle aus den Niederlanden (Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, vol. 1, Leipzig 1894, p. 54). Am Ende des Jahrhunderts aber geht Jan Pieterszon Sweelinck, der grösste niederländische Musiker, nach Venedig zu Gioseffo Zarlino in die Lehre, und Andrea und Giovanni Gabrieli, Oheim und Neffe, werden die Lehrmeister zweier Generationen nördlicher Musiker.

Triumph
Italiens

Durch keine andre Tatsache kann mehr sichtbar werden, welche Umwälzung sich vollzogen hat. Die Hegemonie Italiens ist unbestreitbar geworden; sie wird um 1580 gleichermaßen in Wien und München, Königsberg und Krakau, in Antwerpen und Amsterdam, in London und Paris anerkannt. Es bedurfte eines Jahrhunderts, sie zu erringen; es bedurfte mehr als eines weiteren Jahrhunderts, um sie wieder zu erschüttern.

Beginn

Der Ausdruck: musikalische »Geltungslosigkeit« Italiens bedarf der Erklärung und Begründung. Er ist nicht geringschätzig gemeint, und kann keinerlei Art nationaler Empfindlichkeit verletzen. Ein Land, das in den Tagen des heiligen Francesco d'Assisi einen Garten reiner Liederblüten hatte emporschiessen sehen – der Lauda –: das im Zeitalter Dante's der Musik eine hohe Stellung eingeräumt hatte und in dem des Petrarca, Boccaccio, Sacchetti einen denkwürdigen Höhenpunkt mehrstimmiger Profanmusik erlebt, eine Reihe von höchst liebenswerten Kleinmeistern hervorgebracht hatte – es sollte fast ein ganzes Jahrhundert lang mit dem Brandmal der Sterilität, der Bedeutungslosigkeit befleckt sein? In einer Zeit, da es in Baukunst, Plastik, Malerei, in der Wissenschaft die Führung, ja die Weltgeltung an sich riss?

Provinzialität
Italiens im
15. Jahrhun-
dert

Die Erscheinung scheint unerklärlich, aber in bestimmtem Sinn ist sie dennoch Tatsache. Italien erscheint im Quattrocento auf dem Gebiete der Musik nach aussen als eine französisch-burgundische Provinz. Es wäre kindlich zu behaupten, dass es im Quattrocento keine italienischen Musiker gegeben habe, oder dass dem italienischen Ingenium sich ein Jahrhundert lang die Musik verschlossen habe. In den Codices aus der ersten Hälfte des Quattrocento erscheinen neben Vlāmen, Franzosen, Engländern auch einige Italiener: Antonius de Civitato ordinis predicatorum; presbiter P. de Zocholo da

Burgunder u.
Vlämen in
Italien

portunaonis (Pordenone); Bartolomeo Bruolo (Brollo, Bruolis) aus Venedig, Matthaeus de Brixia. Und man braucht ferner zum Gegenbeweis nicht auf Leonardo Giustiniani, den herrlichen venezianischen Dichter (auf den wir später zurückkommen werden), oder auf Vittorino da Feltre, der um 1425 in Mantua eine Musikschule begründete, oder auf Antonio Squarcialupi, den Organisten des Lorenzo de' Medici hinzuweisen. Aber Giustiniani war im besten Fall ein Erfinder volkstümlicher Melodien; der edle und wackere Vittorino war ein Humanist, kein schöpferischer Musiker, und Squarcialupi hat wohl, wie auf seiner Gedenktafel in Santa Maria del Fiore zu lesen ist, »arti gratiam coniunxit« »die Kunst mit Anmut vereinigt«, aber er war sicherlich kein Meister europäischer Geltung, wie Dunstable, Binchois, Dufay, Busnois, Ockeghem, seine englischen und burgundischen Vorgänger und Zeitgenossen. Sie sind es im 15. Jahrhundert gewesen, denen »multum profecto debet Musica«, denen in Wahrheit die Musik viel zu verdanken hat. Es gibt ein amüsantes Dokument für Squarcialupi's Unfähigkeit oder Trägheit als Componist, die im Gegensatz steht zu seiner gepriesenen Virtuosität als Orgelspieler und Lautenschläger. Giovanni de' Medici, der jüngere Sohn von Cosimo Pater Patriae, und Onkel des grossen Lorenzo, hatte eine Ballata gedichtet, die zu componieren ein Freund Giovanni's, Antonio Rossello, unserm Squarcialupi in Auftrag gab. Aber Squarcialupi hat es nicht eilig, und man muss ihm erst ein »Libro di canti« zur Verfügung stellen, ehe ihm, im April 1445, die Composition gelingt. (Cf. Curt S. Gutkind, Cosimo de' Medici. Pater Patriae, 1389–1464, Oxford 1938, p. 213.) 1455 schickt Guillaume Dufay aus Genua an Giovanni de' Medici einige eigene Compositionen, und verspricht vier Klage-Gesänge auf den Fall von Constantinopel, davon drei vierstimmig, nachfolgen zu lassen – die Texte dafür habe er aus Neapel erhalten (ibid., Anm. 2). Nicht Squarcialupi oder ein anderer italienischer Musiker, sondern Dufay ist der fruchtbare Meister der Zeit; der Meister, der über Erfindung und Kunst verfügt. Die gepriesenen italienischen Musiker des Quattrocento sind meist Musikanten, im besten Fall Virtuosen, wie der Lautensänger Pierobono, von dem Antonio Cornazano in seinem »Libro dell'arte del danzare« sagt: »chi vole passare da un mondo all'altro odi sonare Pierobono ...« »wer von der Erde in den Himmel versetzt zu werden wünscht, höre Pierobono ...«. Der junge Lorenzo de' Medici war sich des Sachverhaltes wohl bewusst, als er nicht Squarcialupi mit der Composition einer seiner Canzonen betraute, sondern durch Squarcialupi selber den »ehrwürdigen Pater Guglielmo Dufay, Canonicus in Cambrai« darum bitten liess, in einem berühmt gewordenen Brief vom 1. Mai 1467, und als er als Squarcialupi's Nachfolger nicht einen Italiener an seine Hofhaltung berief, sondern Heinrich Ysaac, einen Niederländer. Schon zu Beginn des Jahrhunderts, nicht lange nach dem Tod Francesco Landini's, des liebenswürdigsten aller Musiker aus dem Florentiner Kreis des Trecento, steht als Componist venezianischer Staatsmusiken Johannes de Limburgia oder Johannes Ciconia aus Lüttich neben dem Antonius Romanus, der für San Marco die Festmusik zur Dogenwahl des Tommaso Mocenigo (1413) componiert hat, oder neben Christoforus de Monte aus Feltre, der die halb feierliche,

Dufay

halb weltliche vierstimmige Fest-Motette auf die Wahl des Francesco Foscari zum Dogen von Venedig (1423) komponiert (Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jahrhunderts. Sechste Auswahl, ed. Rudolf von Ficker [DTÖ, 76], p. 6–8). Und nicht Italiener, sondern Hugo de Lantins und Guillaume Dufay komponieren die Fest-Stücke zur Vermählung der Cleophe Malatesta in Pesaro, 1419. Dufay setzt den poetischen Erguss auf den Frieden in Musik, der am 8. April 1433 zu Viterbo zwischen Papst Eugen IV. und Kaiser Sigismund geschlossen wurde (ibid., p. 24s); und als derselbe Papst am 24. März 1436 den Florentiner Dom einweihte, soll zwar Squarcialupi die feierliche Messe komponiert haben, aber von Dufay stammte die Begrüssungs-Motette an die Stadt Florenz. Das Werk eines Italieners, wie das noch sehr trecentistische dreistimmige Preislied auf Italien des Ludbicus de Arimino (Rimini) »Salve cara deo tellus, sacratissima salve« (ibid., p. 14s), das ebenfalls nur bei einer feierlichen Gelegenheit erklingen sein kann, ist eine grosse Seltenheit. Und nicht ein Italiener setzt Leonardo Giustiniani's »O rosa bella« in Musik, sondern eben Johannes Ciconia aus Lüttich; und man mag hundertmal behaupten, dass er das in italienischem Geiste getan habe, so hat er in der Composition des berühmten Gedichtes keinen italienischen Nachfolger gefunden, sondern nur wieder einen Burgunder – Guillaume Dufay. Und überblickt man die verhältnismässig geringe Anzahl von mehrstimmigen Compositionen mit italienischem Text aus dem Quattrocento, so findet man als Autoren neben Dunstable und Dufay fast nur die Robertus de Anglia, Galfridus de Anglia, Vincenet und Johannes Hothby.

Am Anfang des Jahrhunderts schreibt der Paduaner Professor der Astrologie, Prodocimo de Beldemandis, einen Tractat »practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum«, in dem er die italienische Notation und damit die italienische Kunst des Trecento gegen den Ansturm der neuen französischen Musik verteidigt. Aber seine Abwehr hat nichts gefruchtet. Der italienische Musiker des Quattrocento ist geltungslos in seiner eigenen Heimat. Mit der Rückkehr aus Avignon nach Rom wird die päpstliche Capelle nichts weniger als »national«, ihre Zusammensetzung bleibt noch weitere 150 Jahre vorwiegend burgundisch, französisch, niederländisch – »oltremontan«. Nur selten befindet sich in der Sängerschar ein Italiener. Dies Herkommen wird von keinem Inhaber des Stuhles Petri angetastet, auch nicht von Nicolaus V. (1447–1455), dem Mäzen aller humanistischen Bestrebungen, der doch als der erste Renaissance-Papst gilt. Unter Sixtus IV. (1471–1484) sind 24 Sänger vereinigt, darunter Gaspar van Werbecke und Guillaume Dufay; aber kein Italiener. (Mit diesen 24 Sängern vergleiche man den Prunk der Antwerpener Cathedrale: als Philipp der Gute 1431 die Stadt besuchte, zählte die Capelle 40 Sänger, die zwölf Jahre später die Zahl von 70 erreichten (Léon de Burbure, *La musique a Anvers aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, in: *Annales de l'Academie Royale d'Archéologie de Belgique* 58 [1906], p. 159–256). Unter Innocenz VIII. (Cibò) tritt der grosse Josquin in die päpstliche Capelle ein. Weder der spanische Borgia ändert etwas an ihrem internationalen Charakter noch der Medici Leo X.: er

Dominieren
der
Burgunder u.
Vlämen

Dominieren
der
Burgunder u.
Vlämen

Dominieren
der
Burgunder u.
Vlämen

liebt seine Landsleute nicht einmal im Kreise seiner Kammermusik. Und wenn die im sogenannten Codex Perner zu Regensburg erhaltene Composition des »Jo. L. C. de Medici leo pape (!) decimus« – es ist eine fünfstimmige Bearbeitung der Chanson »Cela sans plus« –, deren Tenor vorher von Colinet de Lannoy in einer dreistimmigen Bearbeitung figuriert hatte, wirklich von dem Cardinal Giovanni de' Medici und späteren Papst Leo X. stammt, was sehr wahrscheinlich ist, so hat der geistliche Herrscher der Christenheit selber durchaus im Stil seiner Capellmitglieder componiert (cf. das durch Franz Xaver Haberl mitgeteilte, halb dilettantische, halb künstlerisch empfundene Stück im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888 [Eine Composition des Cardinals Jo. de Medicis (Leo papa X.) in einem Manuscript des 16. Jahrhunderts, p. 39–49]; cf. auch den schönen Aufsatz von André Pirro, Leo X and Music, in: Musical Quarterly 21 [1935], No. 1, p. 1–16). Und in den italienischen Stadtrepubliken, an den italienischen Fürstenhöfen, von Neapel bis Mailand und Venedig, hält man es darin durchaus mit den päpstlichen Gepflogenheiten. In Neapel wirken in der zweiten Hälfte des Quattrocento drei Musiker wenig napolitanischen Namens, die Niederländer Ycaert, Guarnier und Joannes Tinctoris aus Poperinge – der letzte ein Musiker europäischer Geltung vor allem auf dem Gebiet der Musiktheorie. Rafaele Brandolini, in seinem dem Papst Leo X. gewidmeten »Tractat de musica et poetica opusculum«, spricht (cf. Adrien de la Fage, Essais de diphthéographie musicale, Paris 1864, p. 62s) von der Musikliebe des Ferdinand von Aragon in Neapel: »Habebat enim ... florentissimam cantorum frequentiam divinis tantum abeundis caerimoniis ac laudibus assignatam et eam e Gallia, Britannia, Hispania, Germaniaque lectissimam ...« – aber nicht *ex Italia*! In Bologna amtiert seit 1474 (bis 1522!) als Spieler der Orgel der Hauptkirche, in San Petronio, Maestro Rogier Saignand aus der burgundischen Herzogsstadt Dijon, als Sängerkapellmeister der Engländer Don Roberto; lehrt und schafft der Spanier Bartolomeo Ramis. In Lucca lebt der Engländer Hothby, von dem aus einem verschollenen Codex des Carmeliter-Klosters San Paolo zu Ferrara Padre Martini durch Abschrift uns drei dreistimmige italienische Compositionen gerettet hat (»Diva Panthera«, »Tard'il mio cor«, »Non so se la mia colpa«; Bologna, Biblioteca della musica, A.32), neben weiteren Profan-Stücken des Joannes de Erfordia. In Treviso ist erst Cantor, dann Capellmeister der in der Geschichte der Incunablen wohlbekannte Gerardo de Gandago de Flandria, auch Gerardo de Lisa (* von der Lys) genannt, der 1492 das »Terminorum musicae difinitorium« seines Landsmannes Joannes Tinctoris druckte. Ferrara ist voll von oltremontanen Musikern; Borso's d'Este Lieblingsmusiker ist wohl der erwähnte Pierobono oder Pietro Bono, gestorben ca. 1505, dessen Lob Antonio da Cornazano (1429–1484) an einer Stelle seiner »Sforziade« gesungen hatte, mit einer Aufzählung seines Repertoires; aber Pierobono war kein schöpferischer Musiker, sondern ein reisender Improvisator und Lautensänger. Ercole I. dagegen hat fast nur Ausländer in seinem Dienst: »fra Zoanne Biribis, Don Mathie da Parixe, Don Zoane de Troia, Michael di Prij, Rodolfo da Frixia, Jacheto de Maravilla«, und ein Giovanni Con ist Musiklehrer seiner Kinder. Der grösste Ruhm

»Oltremontani«

»Oltremontani«

der estensischen Capelle ist wiederum der Name Josquin's: der Geschäfts-Träger des Herzogs in Frankreich, Bartolomeo dei Cavalieri, schreibt 1501 aus Blois, er habe da Josquin getroffen, auf dem Wege nach Flandern, um dort neue Sänger für den Herzog zu rekrutieren (cf. Giulio Bertoni, L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara, Modena 1919, p. 242s). Und zu Josquin's Namen in Ferrara fügt sich der Jacob Obrecht's und Anton Brumel's. In Venedig ruft man am 31. August 1491 das Capellmeister-Amt an San Marco ins Leben, als höchste musikalische Würde Venedigs; aber man beruft keineswegs einen Italiener, sondern den französischen Cantore Pietro de Fossis, obwohl sich an den 120 Kirchen der Stadt sicherlich eine grosse Reihe einheimischer Musiker befanden. Und in Mailand, in der Stadt der Visconti und der Sforza, ist der einzige ruhmvolle Vertreter Italiens unter 20 grossen niederländischen, französischen, burgundischen Musikern: Franchinus Gafori aus Lodi. In der Hof-Capelle des Charles le Bon zu Turin gibt es, wie eine Liste der Capellmitglieder lehrt, noch 1525 keinen einzigen Italiener, sondern nur Franzosen und Vlāmen. Und noch 1529 erkennt ein Italiener, Biagio Rossetti aus Verona, die Überlegenheit der Oltremontani wenigstens im improvisierten contrapunktischen Orgelspiel offen an, nicht ohne ein Gefühl nationaler Demütigung: »... sese exercitantes in pulsando contrapunto ... sub canto plano ... ut multum pollent ultramontani, non sine Italarum rubore. Hi itaque veri & Ecclesiastici censendi sunt organistae ...« (Blasii Rossetti Veronensis Libellus de rudimentis Musices; zitiert nach Ernest T. Ferand, Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung, Zürich 1938, p. 319).

Milan

Mailand

Der Hof der Sforza in Mailand ist, trotz Gafori und gerade wegen Gafori, das überwältigendste Beispiel des französisch-niederländischen Übergewichtes. Kulturell war es schon unter den Visconti vorhanden. Das Haus der Visconti, dank der Gunst König Wenzel's seit 1395 begabt mit dem Herzogstitel, war schon durch verwandtschaftliche Beziehung, nicht bloss durch geographische Lage, eng verbunden mit Frankreich. Gian Galeazzo, der erste Herzog († 1402) war verheiratet mit Isabella von Valois, Schwester von Charles V. von Frankreich, und ihre Tochter Valentine wurde die Stamm-Mutter des Hauses Orléans. Und zwischen dem Herzogtum Mailand und dem Königreich Frankreich lag Burgund. Man hat sich oft gewundert über den Stil der Hofhaltung des letzten Visconti, die dem italienischen, vor allem dem bürgerlichen Stil der Medici so sehr widerspricht: Filippo Maria († 1447) lässt sich »Majestät« nennen, verschliesst sich in sein Castell und betritt niemals den Boden seiner guten Stadt Mailand, umgibt sich mit einem höfischen Zeremoniell, schafft Kleidermoden, kurz stilisiert sein ganzes Herrscherleben – eine Imitation und Carricatur burgundischer Höflichkeit. Der soldatische Francesco Sforza († 1466), der Begründer der neuen Dynastie, nachdem dieser sein Schwiegervater, der grausig entartete und völlig amusische letzte Visconti

Milan

das Zeitliche gesegnet, war nichts weniger als ein Liebhaber der Musik, er hielt nur, wie jeder Fürst jener Tage, seine Kirchenmusiker, und vor allem seine Trompeter und Pfeifer. Das ändert sich mit Galeazzo Maria (* 1444, † 1476), seinem Sohn. Schon in seiner Erziehung spielt die Musik eine Rolle, und Scaramuccia Balbo, in einem Bericht vom 28. März 1452 über die Fortschritte des jungen Fürsten, meldet unter anderm: »ancora atende benissimo ad imparare cantare et à imparato octo canti francesi e oni di ni impara de li altri ...« »auch stellt er sich vortrefflich an beim Singenlernen, kann schon acht Chansons und lernt jeden Tag weitere ...« – Chansons, nicht etwa italienische Ballate oder andre heimische Weisen! Denn die waren nicht hoffähig. Fast wären wir imstande anzugeben, was für Chansons das waren: es waren welche von Dufay oder Binchois oder Busnois. Sein Enthusiasmus ist gross, wenn er im Frühjahr 1459, also 16-jährig, nach Florenz kommt, und von Cosimo Pater Patriae in Villa Careggi bewirtet wird, wobei Giovanni, der schöngeistige jüngere Sohn Cosimo's, die Ordnung der Tafel überwacht. Am 23. April schreibt er dem Vater: »... After dinner we all retired to another room to hear maestro Antonio (Squarcialupi) sing to the lute. Your Grace will doubtless have heard of him. He sang a few things in my honour, too, and everybody was amazed and full of praise for him. I do not know whether Lucan or Dante ever produced anything more beautiful – there were so many references to stories of ancient times, countless mentions of Romans, myths, poets, and the Muses ...« (Zitiert nach Gutkind, Cosimo de' Medici, p. 215 und 219.) Squarcialupi's Gesang von italienischen Ballaten und – vermutlich – Terzinen war offenbar eine Neuheit für Galeazzo – eine Neuheit, die ihm wohl nur der bürgerlich-humanistische Haushalt der Medici damals bieten konnte. Später wird Galeazzo Gefallen finden an spanischen Gesängen: am 3. Juli 1473 schreibt der Sänger Rayner aus Pavia: er schicke »tre canti spagnoli ... boni e dolci ...; faciateli cantare dolcemente et sotto voce, et ben pianamente, che son certo ve piacerano ...« »drei spanische Gesänge, die vortrefflich und süß sind; und wenn Ihr sie mit Anmut und Gedämpftheit singen lasst, nicht zu laut, bin ich sicher, sie werden Euch gefallen ...« (Emilio Motta, Musici alla corte degli sforza, in: Archivio storico lombardo 14 [1887], No. 4, p. 514–557, hier p. 530). Den spanischen Liedern folgen drei spanische Sänger und ein spanischer Organist nach. 1474 verfügt er über 40 Musiker, geteilt in zwei Capellen, eine von 18 Köpfen unter Werbecke für die Kammer, und eine aus 22 unter Guinati »de cappella«, für den Kirchendienst – die grössten Namen der Zeit darunter: Josquin, Alexander Agricola, Giovanni Martini, Compère, Jacotin, Cordier.

Er selbst hegt weit prunkvollere Neigungen. 1471 entschliesst er sich, eine Capelle einzurichten, die alle ähnlichen an den andern italienischen Höfen in den Schatten stellen soll: »Havendo nuy d alcuni tempi in quà pigliato delectatione de musica e de canto più che de veruno altro piacere, havemo dato opera de havere cantori per fare una capella, et fin da mò havemo conducto bon numero de cantori ultramontani et da diversi paesi et cominzata una celebre et digna capella ...« schreibt er 1472 an den Papst:

»Seit einiger Zeit haben wir Gefallen an Musik und an Gesang gefunden, mehr als an jeder andern Vergnügung, und so haben wir uns daran gemacht, Sänger anzuwerben zur Bildung einer Capelle, und haben bereits eine gute Anzahl von Musikern aus dem Norden und aus verschiedenen (andern) Ländern gewonnen, und eine namhafte und würdige Capelle ins Leben gerufen ...« Im September 1471 schickt er seinen Cantore Raynerio mit einem Begleiter über die Alpen und nach England, und sie bringen den oben bereits erwähnten Gaspar van Werbecke mit, der nunmehr zum eigentlichen Organisator der Capelle wird. Denn er muss sich bald darauf selber auf Werbereisen begeben, besonders (1473) nach Burgund. Aber Galeazzo ist heftig besorgt, die besten oltremontanen Musiker auch von den italienischen Höfen durch jede Art der Verlockung an sich zu ziehen, wobei er auch auf die Medici keine Rücksicht nimmt.

Galeazzo kann sich seiner Capelle nicht lange erfreuen; am Stefanstag 1476 erliegt er einem Dolchstoß. Die Regentin für den minderjährigen Herzog, Bona di Savoia, schränkt den Luxus ein wenig ein; aber de Moro, der sich rasch die Vormundschaft und die Gewalt im Staate sichert, steigert ihn noch weit über alle Absichten Galeazzo's hinaus. Werbecke, in den Jahren 1481–1488 in Rom beim Papst, steht darnach wieder der Mailänder Capelle vor, holt unermüdlich Sopranisten und Tenoristen von jenseits der Alpen, bis der Sturz des Moro (1499) der ganzen kulturellen und musikalischen Herrlichkeit Mailands auf immer ein Ende macht. Aber es bleibt ein denkwürdiges Factum, dass auch die Mission des grössten Künstlers der Zeit, Leonardo da Vinci, an den Mailänder Hof mit Musik zusammenhängt. »Haveva 30 anni [...], che dal detto Magnifico Lorenzo (de' Medici), fu mandato al duca di Milano a presentarli insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento ...« »Leonardo war 30 Jahre alt, als er von Lorenzo de' Medici dem Herzog von Mailand geschickt wurde, um ihm ein Streichinstrument zu überreichen, gemeinsam mit Atalante Migliorotti, der einzig war im Spiel eines solchen Instrumentes ...« (Anonimo gaddiano, zitiert nach Adolfo Venturi, *La pittura del Cinquecento*, Parte I [Storia dell'arte italiana, 9.1], Mailand 1925, p. 12). Das war um 1482, und dem Improvisator Atalante werden wir noch begegnen.

Gafori

Gafori

Den vielen Niederländern und Oltremontani in der Capelle steht nur ein Meister gegenüber, der die Ehre der heimischen Kunst rettet: prete Franchino Gafori oder Gaffurius (1442–1522) aus Lodi. Bevor er – am 27. April 1484 – nach Mailand kommt und dort Capellmeister an der Metropolitan-Kirche wird (er war also nicht Mitglied der herzoglichen Capelle!), war er Capellmeister an Santa Maria Maggiore in Bergamo gewesen; seine musikalische Bildung hatte er ebenfalls einem Niederländer verdankt, dem Johannes Tinctoris in Neapel. Sein Ruhm bei der Nachwelt gründete sich bisher auf seine theoretischen Schriften, vor allem auf seine »Practica musice« von 1496; viel befehdet

Gafori

von seinen Bologneser Zunftgenossen, Giovanni Spataro an der Spitze, ist er der erste, dem ein intuitiver Schimmer der harmonischen Gesetze der Musik aufleuchtet und der die mittelalterliche, im besten Fall humanistische Geheim-Wissenschaft der Musiktheorie durch Lehrbücher im »volgare«, in italienischer Sprache, der Allgemeinheit der Musiker und Laien zugänglich macht. Aber es geht, seit Gaetano Cesàri's Forschungen, nicht mehr an, Gafori nur als Theoretiker gelten zu lassen. Er hat nicht nur eine grosse Menge von Kirchenwerken geschrieben – erhalten sind im Archiv des Doms von Mailand 13 Messen, 28 Motetten, acht Magnificat, fünf Antiphonen, zwei Litaneien, ein Stabat Mater –, sondern auch lateinische Festmusiken zum Preis des Moro, und sogar ein dreistimmiges Stück zu Ehren des Marchese Guglielmo del Monferrato in Vulgärsprache: Werke, in denen die Herkunft von den Oltremontani, besonders von Dufay, ebenso unverkennbar ist wie die Wendung zu grösserer Einfachheit, die Neigung, sich von der schlichteren und leichteren Haltung der profanen »kammermusikalischen« Formen befruchten zu lassen. Aber es scheint doch, dass der Presbyter Joannes Gafurius sich auf dem Feld der profanen Musik nicht häufig tummelt hat und in der Geschichte der Entwicklung der weltlichen Musik eine geringe Rolle spielt. Ottaviano Petrucci, der grosse Verleger-Drucker, hätte ihn sonst in seinen Drucken sicherlich berücksichtigt, und wenn von Gafori schon keine Strambotti oder Frottole zu erwarten waren, wenigstens einige Chansons von ihm gebracht. Aber auch solche waren offenbar nicht vorhanden. Beatrice d'Este, die Gattin des Lodovico Moro, in der Liebe zur Musik erzogen wie ihre ältere und bedeutendere Schwester Isabella d'Este-Gonzaga, erhält ihr italienisches Musik-Repertoire (mit dem französisch-burgundischen und spanischen versorgten sie die eigenen Musiker) aus Mantua geliefert. Mailand bringt solche Blüten nicht hervor. Und mit ihrem vorzeitigen Tode, 1497, dem Vorboten grösseren Unheils, ist es mit fröhlicher Musik am Hof zu Mailand ja überhaupt zu Ende. Die Profanmusik sucht sich für ihre Entwicklung andere Stätten.

Das Trecento

Die Geltungslosigkeit des italienischen Musikers im Quattrocento scheint doppelt unerklärlich, wenn man sich der Blüte erinnert, die die italienische Profanmusik im 14. Jahrhundert erlebt hatte – Florenz im Mittelpunkt, die Stadt Dante's, des Aretiners Petrarca, des Certaldese's Boccaccio; Francesco Landini der Hauptmeister, lorbeergekrönt wie Petrarca, wenn auch nicht auf dem Capitol; – eine Blüte, die in der Rahmen-Erzählung des »Decamerone«, in den Schilderungen des »Paradiso degli Alberti« ihre poetische Verklärung gefunden hat. Man hat sie »ars nova« getauft, man hat ihr den Namen Proto-Renaissance gegeben, Renaissance vor der Renaissance. Nichts ist falscher als diese Bezeichnung – sie wäre falsch, auch wenn dies Buch geneigt wäre, sich mit so zweideutigen und vieldeutigen Begriffen wie dem der »Renaissance« tiefer einzulassen. Es mag uns vorläufig genügen, dass auch die Musik teilgenommen hat an der tiefen Erregung der Gemüter, die am Beginn des Ducento in Toscana und Umbrien zur religiösen

Erneuerung des heiligen Franz geführt hat; an der Erregung der Geister, die sich nicht mehr mit der mittelalterlichen Hinnahme der Dinge des Glaubens, der Anschauung der Natur und Welt begnügte. Diese angebliche Proto-Renaissance der Musik war kein Anfang, sondern ein Ende. Die Bezeichnung »ars nova« besteht zu Recht; aber sie gilt nicht der italienischen Musik allein, sondern ist der französischen und italienischen des Trecento gemeinsam, und weist weniger auf einen geschichtlichen oder ästhetischen Inhalt hin, als auf eine technische Neuerung. Denn um 1325 schreibt Philippe de Vitry einen Tractat dieses Titels, der die um 1309 von Marchettus von Padua in seinem »Pomerium artis musicae mensurabilis« formulierte, auch die Zweiteiligkeit des Taktes berücksichtigende Taktlehre weiter und feiner entwickelte. Der erste und grösste Meister dieser Kunst der Ars nova ist kein Italiener, sondern der Dichter-Musiker Guillaume de Machaut, der in seinem Schaffen den Übergang von der starren, rhythmisch gebundenen, vorwiegend kirchlichen Kunst des 13. Jahrhunderts zur freieren, beweglicheren, vorwiegend weltlichen des 14. repräsentiert: – den Übergang von der Motette zur Ballade. Die Anfänge der italienischen Ars nova entwickeln sich auf dem Boden der französischen Musik, sowie die Anfänge der italienischen Lyrik auf dem Boden der provençalischen und französischen Dichtkunst: – erst um 1340 beginnen die ältesten italienischen Meister, Jacopo da Bologna und Giovanni da Cascia in Florenz mit ihrem Schaffen.

Trecento

Die Musik allerdings, die da entsteht, mit Florenz als Centrum und Schauplatz des Höhepunkts, mit Verona oder Padua als Stätten einer verwandten, aber einfacheren und melodiöseren Kunstübung, ist etwas anderes und mehr als eine provinzielle Kunst, als ein Ableger französischer Musik. Gemeinsam mit dieser ist ihr die Freiheit der Erfindung. Sie ist nicht mehr gebunden an einen noch vorhandenen Tenor, wenn auch in den zweistimmigen Madrigalen und Ballaten der Tenor noch der Träger des Textes ist; sie ist nicht mehr Combination vorhandener Melodien; diese Melodien selber sind nicht mehr bloss Auszierungen, Ausrenkungen, »Colorierungen« gegebener Weisen; die Mehrstimmigkeit ist nicht mehr allein contrapunktisch, sondern schon auch harmonisch bestimmt. Was die Kunst der Florentiner von der französischen unterscheidet, diese Madrigale, Cacce und Ballate, das ist ihre von feinerem Formensinn geleitete Gestaltung, ihre sinnlichere Klanglichkeit, ihre verhältnismässig grössere Einfachheit – lauter Eigenschaften italienischen und besonders florentinischen Geistes. Die Musik stellt sich, vielleicht zum ersten Male, als gleichberechtigt neben die Dichtung – neben die Dichtung etwa eines Petrarca, wobei man freilich nicht vergessen darf, dass Petrarca selber seine Sonette, Canzonen, Sestinen und Madrigale auf die lebende und tote Laura im Gegensatz zu seinen lateinischen Dichtungen nicht als Poesie hohen Ranges, sondern trotz aller Liebe und trotz allen heimlichen Stolzes als untergeordnete Gattung betrachtet hat. Zur Zeit Dante's hatte die Musik der Dichtung noch gedient – Einheit von Dichtung und Musik bestand schon in diesen Zeiten nicht mehr: jetzt, um 1350, wird die Musik zum ebenbürtigen Schmuck der Dichtung, zu ihrer kostbaren Fassung,

Trecento –
FlorentinerUnterord-
nung der
Dichtung

ebenso wertvoll wie der gefasste Edelstein selbst. Zum Teil ist die Dichtung bereits die Dienerin der Musik, etwa in den sogenannten *Cacce*, in denen die Beschreibung einer Jagd, eines belebten Naturvorgangs, einer Jahrmarkt-Szene dazu erfunden scheint, um die – uns heute bescheiden erscheinenden – Künste der Musik spielen zu lassen: zweier canonisch in mehr oder minder weitem Abstand sich folgender Stimmen über einem stützenden instrumentalen »Bass« oder Tenor. Im letzten Viertel des Jahrhunderts, mit dem bürgerlichen Lyriker Franco Sacchetti, dem wir so zahlreiche Novellen alla Boccaccio verdanken, ist die Unterordnung der Dichtung offenkundig: er ist nicht mehr ein Dichter, der eigene Gefühle in das dauernde Wort fasst, die Motive seiner Verse werden niedlicher, lebhafter, aber nicht lebendiger; er ist für die Florentiner Musiker der Lieferant von Versen, besonders der leichteren Ballata, des Tanzliedes, zu dessen Gunsten das ernstere Madrigal und die *Caccia* immer mehr zurücktreten. Man kennt aus Wesselofsky's Ausgabe von Giovanni da Prato's »Paradiso degli Alberti« (ed. Alessandro Wesselofsky [Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, 86.1], Bologna 1867, p. 321s) das Sonett, in dem Sacchetti den blinden Musiker Francesco Landini bittet, eine seiner Dichtungen mit Musik zu versehen:

... Dunque col dolce suon che da te piove,
Anzi che quell'orribil giunga in terra,
Priego ch'adorni le parole nove!

Landini

– worauf Landini, der auch der Dichtkunst mächtig war, erwidert:

... Vestita la canzon, che'l cor commove,
Rimando a te, sì ch'omai per la terra
Cantando potrà gire qui e altrove.

Die Musik ist das Vehikel der Dichtung, sie führt sie über die Welt.

Der Hauptvertreter dieser Kunst ist Francesco Landini, dessen Grabplatte jetzt am Pfeiler einer Capelle von San Lorenzo in Florenz aufrecht steht: die Tritte vieler Menschen haben sein sanftes Gesicht, in dem die Höhlungen der blinden Augen unverkennbar sind, nicht ganz zerstören können. Seine rechte Hand berührt noch die Tasten der Orgel, die er mit der Linken trägt oder mit Wind versorgt; und zu seinen Häupten, in den Zwickeln über dem gotischen Tabernaculum, machen zwei Engel auf Fiedel und Laute ewige, himmlische Musik. Er war im Jahre 1325, vier Jahre nach Dante's Tod, elf Jahre nach Petrarca, in Fiesole als Sohn des Malers Jacopo da Casentino geboren. Die Blattern raubten ihm das Gesicht; die Natur verlieh ihm dafür die Gabe der Musik: »... cominciando a intendere la miseria della cecità, per potere con qualche sollazzo alleggerire l'orrore della perpetua notte, cominciò fanciullescamente a cantare. Dipoi essendo cresciuto, e già intendendò la dolcezza della melodia, prima con viva voce, dipoi con strumenti di corde e d'organo, cominciò a cantare secondo l'arte: nella quale mirabilmente acquistando, prontissimamente trattava gli strumenti musici (i quali mai non

avea veduti) come se corporalmente gli vedesse. Della qual cosa ognuno si maravigliava: e con tanta arte e dolcezza cominciò a sonare gli organi, che senza alcuna comparazione tutti gli organisti trapassò. Compose per l'industria della mente sua strumenti musici, da lui mai non veduti: e nè fia senza utile a sapere, che mai nessuno con organo sonò più eccellentemente; donde seguitò, che per comune consentimento di tutti i musici, concedenti la palma di quell'arte, a Vinegia pubblicamente dell'illustrissimo re di Cipri, come solevano i Cesari fare i poeti, fu coronato d'alloro ...» »als er das Elend der Blindheit zu begreifen anfang, um das Entsetzen über die ewige Nacht durch einigen Trost zu erleichtern, begann er in kindlicher Weise zu singen. Dann, als er erwachsen war und die Süßigkeiten der Melodien empfand, fing er an, erst mit der Stimme, dann auf Saiten-Instrumenten und der Orgel kunstvoll zu singen, worin er es bald so wunderbar weit brachte, dass es schien, als müsste er jene Instrumente sehen können. Nicht genug erstaunen darüber konnte jedermann; und bald spielte er mit solcher Kunst und so viel Seele die Orgel, dass er ohne Vergleich alle andern Spieler weit überflügelte. Er ersann neue Instrumente, wie er sie nie gesehen hatte; und noch einmal sei es gesagt, – dass niemand so wie er die Orgel gespielt hat. Daher kam es, dass alle Musiker ihm einstimmig die Palme in ihrer Kunst zuerkannten, worauf er (1364) in Venedig vom König von Cypern feierlich mit dem Lorbeer gekrönt wurde, wie es die Kaiser einst mit Dichtern zu tun pflegten« (Filippo Villani, *Le Vite d'uomini illustri fiorentini* [Cronica di Matteo Villani, 6], Florenz 1826, p. 46s). Giovanni da Prato, in seinem »Paradiso degli Alberti« (ed. Scelta di curiosità letterarie, 86–88, Bologna 1867) hat uns den Kreis anschaulich geschildert, in dem Landini um 1389 seine Madrigale und Ballaten vortrug: der Kanzler der Republik, Coluccio Salutati; der Humanist Luigi Marsili, der Dichter Guido di Tommaso del Palagio, Handelsherren, Priester und Adelige aus den Burgen und Villen der Toscana, und ihre Frauen und Töchter. Die Frauen und Mädchen, die Mädchen mit den Jünglingen waren die Sänger der »Duette«, die Landini auf seinem Organetto begleitete; oder Landini selbst sang eine »Monodie« zu seiner Orgel. Die Überlieferung dieser Musik des Trecento ist überaus reich: ihre berühmteste Quelle ist der monumentale, unter dem Namen seines späteren Besitzers Antonio Squarcialupi bekannte und um 1420 im Serviten-Kloster zu Florenz entstandene Codex 87 der Laurenziana, mit 352 weltlichen Werken, denen andre Handschriften noch etwa 180 weitere hinzufügen. Landini figurirt an der Spitze. Unter den Motiven dieser Musik steht natürlich die Liebe obenan: die höfische Liebe; die zarte Werbung unter der Führung des heidnischen Gottes Amor; der Lobpreis der Züchtigkeit und Tugend und des Taktes der Geliebten; aber auch Moralisches, Aggressives, Weltklugheit; Klagen über den Verfall der herrlichen und exklusiven Wissenschaft der Musik, infolge der Verrohung des Publikums und des eindringenden Stümpertums.

In der Tat: diese Kunst war eine exklusive Kunst, die Wissen um ihre Gesetze, Reize, Feinheiten erforderte. Sie ist fern jeder Inspiration, Leidenschaft, Unmittelbarkeit; sie ist Ornament der Dichtung, voll von Künstlichkeit und Convention. Die Melodik wechselt

Landini

Motive

Exklusivität

zwischen ausschweifendsten, fast orientalischen Melismen auf Angangs- [!] und End-Silben des Textes und rapider Deklamation; sie ist allerdings auch schon voll einer seltsamen und uns kaum mehr enträtselbaren Ausdrucks-Symbolik. Diese Kunst ist und bleibt mittelalterliche Kunst. Aber überall findet man doch auch Spuren eines neuen Sinnes für Klangwerte im Zusammentreten der krausen melodischen Linien, für Ebenmaß oder Symmetrie der Form, für Lebendigkeit des Rhythmus. Dies ist der Beitrag, den der italienische Genius zum Ideal der Profankunst des ausgehenden Mittelalters geleistet hat.

Es bedurfte nicht der furchtbaren Pest, die im Jahre 1400 in Florenz wütete und 30 000 Menschen dahin raffte, um dieser Kunst ein Ende zu machen. Als Landini, 1397, starb, war es mit ihr auch aus inneren Gründen vorbei. Sie war die Kunst eines kleinen, feingebildeten Kreises gewesen: bei den festlichen Zusammenkünften der Gross-Kaufherren von Florenz, des Adels in den Centren der Gewalt-Herrschaften, vielleicht der Patrizier in Venedig. Sie erfuhr keine Weiterbildung, und ihre Codifizierung nach ihrem Absterben im Codex Squarcialupi, dessen Schreiber sie zweifellos kaum mehr besser zu lesen verstand wie sein späterer Besitzer, nach dem die Handschrift benannt ist, ist ein rätselhafter Vorgang. Als dieser Codex entstand, war die Überwältigung der italienischen Musik durch englische, französische, burgundische Musiker bereits im vollen Gang.

Doch – diese Überwältigung blieb nicht Überwältigung. In einer Form, die uns heute nicht mehr erkennbar ist, muss der Geist der italienischen Musik des Trecento lebendig geblieben sein. Die Kräfte der Musik gehen in einer so einheitlichen Entwicklung, wie es die Geschichte der europäischen Musik ist, in keiner Nation verloren. Wellen, die einst an der Oberfläche das Schifflein trugen, werden überspült von andern, sie sinken in die Tiefe, aber sie tragen weiter. Die burgundischen Musiker, die nach Italien kamen, sind alle dieser geheimnisvollen Wirkung unterlegen. Sie nehmen in Italien den Sinn für Maß und Form, für sinnlichen Klang in sich auf. An der Spitze Guillaume Dufay, den man für einen südlichen Meister halten würde, wenn wir über seinen Geburtsort nicht zu genau Bescheid wüssten. Allerdings, in den für die absterbende italienische Musik, und für ihn selber entscheidenden Jahren, war Dufay in Italien, nicht weniger als ein Vierteljahrhundert lang (1419–1444): anfangs am Hof der Malatesta in Pesaro und Rimini, vermutlich gemeinsam mit einem andern Burgunder, Hugo de Lantins; dann in der päpstlichen Capelle, endlich, seit 1437, beim Duca di Savoia (wenn man, anachronistisch, das französische Savoyen schon zu Italien rechnen will). Er hat die Reste der italienischen Musik des Trecento gleichsam aufgesaugt und in eine andre Form übergeführt: die italienische Ballata der Sacchetti-Landini vergeht, die französisch-burgundische Chanson entsteht. Dieser Prozess vollzieht sich um so leichter, als jene florentinische Ballata selber schon dem französischen Einfluss nur allzu sehr zugänglich gewesen war.

Einfluß
Italiens auf
die »Oltre-
montani«

Mangel an
nationalem
Ehrgeiz

Die französisch-burgundischen Musiker usurpierten allerdings auch das ganze Gebiet der Kunstmusik auf der italienischen Halbinsel, von Norden nach Süden. Wie das möglich war, lässt sich kaum begründen. Wir wollen uns nicht jener Oswald Spengler'schen Theorie bedienen, nach der die Blüte einer Kunst für die intermittierende, welkende einer andern eintritt, nach der etwa der italienische Genius zu sehr mit der Neuschöpfung einer nationalen Architektur, Plastik, Malerei beschäftigt gewesen wäre, um noch einen kräftigen Trieb für die Musik aufzubringen. Man kann nicht sagen, dass die Malerei der Van Eyck oder Hugo van der Goes der Musik der Burgunder nicht ebenbürtig gewesen sei; man kann nicht sagen, dass zu Zeiten Tizian's und Michelangelo's nicht alle Künste in Italien geblüht hätten. Die Erklärung liegt vielleicht in geschichtlichen Zufälligkeiten zu Beginn des 15. Jahrhunderts; oder in jenem uns heute so unbegreiflichen Mangel jener Zeiten, jedenfalls einem Mangel Italiens, an nationalem Ehrgeiz in der Kunst. Man braucht nur die Ausdrücke zu lesen und zu wägen, mit denen Antonio Squarcialupi, der Organist des Lorenzo de' Medici, in jenem Brief vom 1. Mai 1467 den Burgunder Dufay ersucht, eine Canzone Lorenzo's («Amore ch'ai visto ciascum mio pensiero») in Musik zu setzen. Er lobt die niederländisch-burgundischen Sänger: »sunt ... et suavitate vocum et doctrina artificioque canendi profecto eccellentes ...« Lorenzo ziehe die fremde, feinere Kunst bei weitem vor: »ista vestra politiore musica vehementer delectatur« »cupit quoque aliquid habere de vestra excellentissima virtute proprium. Itaque erit cum his litteris cantilena, quam cupit a vobis intonari et ornari cantu ...« Die Oltremontani befriedigten jedes Bedürfnis auf dem Gebiete der kirchlichen und profanen Kunstmusik. Es lag kein Grund vor, mit ihnen zu wetteifern, und da die heimische Schule fehlte, die damals unerlässliche Vererbung des Wissens und der Technik vom Meister auf den Jünger, erstand auch kein Genius. Man kann dieses Interregnum einer fremden (und doch nicht ganz fremden) Kunstmusik in Italien auch nicht mit den Lücken der Überlieferung erklären und etwa der Vernichtung so vieler Quellen bei dem Autodafé im Florenz Savonarola's die Schuld geben. Das Erlebnis »Savonarola« hat – wir werden es später sehen – wie auf die bildende Kunst, so auch auf die Musik tiefen Einfluss geübt, und Florenz fast für drei Jahrzehnte in der Geschichte der italienischen Profanmusik in den Hintergrund gerückt; zum Vorteil Mantua's und Venedig's. Aber kirchliche Kunst ist bei jenem Brande sicherlich nicht zerstört worden, Savonarola war kein Feind der Kunst an sich, sondern nur ein Feind der weltlich-allzuweltlichen – wie hätte er sonst auf seine Seite so viele Künstler ziehen können, die er nicht zum Aufgeben ihrer Kunst bewog, sondern nur zum Wechsel des Gegenstandes! Die Zerstörungswut von 1494 richtete sich nicht gegen Messen- und Motetten-Handschriften, nicht gegen die mehrstimmige Musik, wie dereinst der Erlass jenes Papstes Johann XXII., sondern nur gegen die profanen Liederbücher. Aber wo sind sie? die grossen Kirchenwerke der italienischen Meister des Quattrocento? (Wir sprechen nicht von der bescheidenen Musik der Laien, die gerade in Florenz üppiger geblüht hat als an irgend einem andern Ort.) Wenn sie vorhanden gewesen wären, so müsste wenigstens ein Teil von ihnen überliefert

Interregnum

Interregnum

sein – oder zum mindesten die erlauchten Namen ihrer Schöpfer. Aber solche Schöpfer waren weder Squarcialupi noch jener Francesco Giamberti (1405–1480), Lorenzo de' Medici's Tischlermeister, Intarsiator und »Baumeister«, dessen Porträt, offenbar erst 15 oder 18 Jahre nach seinem Tod entstanden, von Piero di Cosimo gemalt worden ist, und auf einem Papierstreifen eine musikalische Devise enthält. Wenn Giamberti wirklich neben kunstvollen Tischen und Schränken auch Musik gezimmert hat, so ist sein Musikername noch bescheidener als der Squarcialupi's. Die grossen Namen im Quattrocento sind vertreten durch Dufay, Busnois, Tinctoris, Ockeghem, Obrecht, Josquin. Denn auch Ockeghem, der grosse Meister der Messe, der sein ganzes Leben in Frankreich verbracht hat, wird zum Burgunder, wenn er Chansons komponiert.

Improvisation

Irgendwo, irgendwie muss die autochthone italienische Musik, die am Ende des Jahrhunderts zu Tage tritt, im Stillen gewachsen sein. Wir werden sehen: es ist eine spontane Kunst, nicht volkstümlich, aber frisch und volkstümelnd, von Künstlern geschaffen; nach ihrer Form eine Vereinfachung der Ballata, des Tanzliedes des Trecento, vereinfacht in langer Übung der Improvisation. Muratori, im Leben des Leon Battista Alberti (*Opere volgari*, ed. Anicio Bonucci, vol. 1, Florenz 1843), gibt uns einen Fingerzeig; ich weiss nicht auf Grund welcher alten Quelle. Glaubt man wirklich, dass ein Übermensch wie Leon Battista Alberti, der Vorläufer Leonardo's, der Baumeister der Kirche San Francesco in Rimini, der erste moderne Kunst-Schriftsteller, Erzähler, Dichter, Moralphilosoph, Historiker – kurz ein universaler, vollkommener Mensch, der Musik und ihrer Ausübung entraten hat? »In allem, was Lob bringt, war Leon Battista von Kindheit an der Erste. Von seinen allseitigen Leibesübungen und Turnkünsten wird Unglaubliches berichtet ... Unter dem Drucke der Dürftigkeit studierte er beide Rechte, viele Jahre hindurch, bis zu schwerer Krankheit durch Erschöpfung; und als er im 24. Jahre sein Wort-Gedächtnis geschwächt, seinen Sachensinn aber unversehrt fand, legte er sich auf Physik und Mathematik und lernte daneben alle Fertigkeiten der Welt [...].« »Die Musik lernte er ohne Meister, und doch wurden seine Compositionen von Leuten des Faches bewundert«. (Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Achte Auflage, Leipzig 1901, p. 150.) Darauf kam es im Italien des Quattrocento an: die Musik ohne Meister zu lernen. Es muss eine Musik spontaner Melodie-Erfindung gewesen sein, mit einfacher »harmonischer« Begleitung; eine Kunst der Improvisation; die Fähigkeit, ein Sonett, eine Ballata, ein Capitolo, einen Strambotto wirksam vorzutragen. Noch hatte niemand es für der Mühe wert gefunden, solche Musik aufzuzeichnen. Aber sie wurde geübt.

Ysaac

Heinrich Ysaac

Keine Tatsache beleuchtet jene »Geltungslosigkeit« des italienischen Musikers gegen das Ende des Quattrocento heller als die Stellung Heinrich Ysaac's, alias Ugonis de Flandria, am Hofhalt des Lorenzo de' Medici. Keine andre allerdings auch heller die

Anpassungsfähigkeit dieser niederländischen Meister, ihr Verständnis und ihre Liebe für die scheinbar bescheidene italienische Improvisations-Übung, die wenn irgendwo in Italien in einer Stadt wie Florenz zuhause gewesen sein muss.

Squarcialupi war 1475 gestorben. Als seinen Nachfolger beruft Lorenzo Magnifico Ysaac, der schon vor Squarcialupi's Tod sich in Florenz aufhielt, bestellt ihn – neben Angelo Poliziano – zum Lehrer seiner Söhne: Piero, Giovanni (später Papst Leo X.) und Giuliano, und zum Organisten an San Giovanni, an Santa Maria del Fiore, an Santa Maria de Servi, die höchsten Posten in der Musik, die Florenz damals und immer zu vergeben hatte. Ysaac schreibt Musik zu einem *Dramma Sacro* Lorenzo's, »San Giovanni e San Paolo«, das im Palazzo an der Via Larga zur Aufführung kommt; Lorenzo und Ysaac vereinigen sich – wir werden darauf zurückkommen – zur Schöpfung oder Erneuerung des Florentiner Carnevalsliedes, des *Canto carnascialesco*. Ysaac ist es, der auf Poliziano's lateinische Verse, in einer dreiteiligen Threnodie, einem Stück Musik von unvergänglicher Empfindung, Lorenzo die Totenklage singt:

Quis dabit capiti meo
 Aquam? quis oculis meis
 Fontem lacrimarum dabit?
 Ut nocte fleam,
 Ut luce fleam?
 Sic turtur viduus solet,
 Sic cygnus moriens solet,
 Sic luscinia conqueri ...

Ysaac –
 Leben

– Mischung aus psalmodischen und antikischen Anklängen, auch die Musik von ergreifender, halb kirchlicher halb persönlich gefärbter Feierlichkeit. In den »*Carmina illustrium poetarum Italorum*« (Florenz 1720, vol. 7, p. 401) ist der Text als »*Monodia in Laurentium Medicem, intonata per Arrighum Isac*« bezeichnet, ich weiss nicht nach welcher Quelle. Aber es ist wirklich eine »*Monodie*« in dem Sinne, dass Poliziano die Form der da Capo-Arie vorausgeahnt hat, in einer edelsten und feinsten Fassung.

Die Verjagung seines Schülers und neuen Herren Piero, die Kunst-Feindlichkeit der Gottes-Republik Savonarola's vertreibt auch Ysaac aus Florenz; aber er hat eine Florentinerin, Bartolomea Bello, zum Weib genommen, und wie wechselvoll seine späteren Lebens-Schicksale auch sein mögen, es zieht ihn von Pisa (1496), Innsbruck, Wien immer wieder zurück nach Florenz, ähnlich wie seinen Schicksalsgenossen Poliziano, der es auch niemals lange fern der Kuppel von Santa Maria del Fiore aushält. Die Staatsführung des Gonfaloniere Piero Soderini erweckt ihm neue Hoffnungen (1502), und er zögert, eine hochbezahlte Stellung bei Ercole d'Este in Ferrara anzunehmen. Die Restauration der Medici findet ihn sogleich in der geliebten Stadt wieder; und obwohl sie ihn nicht mehr in ihren Dienst nehmen, verweigert er die Rückkehr nach Wien, bis der Kaiser ihm gestattet in Florenz zu bleiben, mit der humanen Begründung, Ysaac sei

Ysaac

ihm, Maximilian, dort nützlicher als am Wiener Hof. Am 4. Mai 1516 macht er sein Testament; man nimmt an, dass er im folgenden Jahr gestorben sei.

Ysaac steht noch ganz im 15. Jahrhundert, aber auch an der Schwelle des 16., für das seine Stellung zu Italien beispielhaft ist. Er wird aus dem Norden berufen, weil er als ein oltremontaner Meister jene »Kunst« oder Kunstfertigkeit beherrscht, die damals auch im Rahmen der italienischen Kultur einzig Geltung hat, und über die die heimischen Musiker nicht verfügen. Aber der Niederländer erlebt im Süden eine Wandlung seines Geschmacks und Naturells. Er schreibt italienische Musik; er wird der Schöpfer einer der volkstümlichsten Gattungen italienischer Profanmusik – einer der Gattungen, die sich am längsten in ihrer ursprünglichen Form erhalten haben, des Carneval-Gesangs. Seine geistigen Nachfolger: Josquin, Agricola, Maistre Ihan, Arcadelt, Verdelot, Nasco, Willaert, Giaches, Rore, Lasso, Monte, Wert, Macque, (der Namen ist kein Ende) werden sich zu ihrer Wahlheimat nicht anders stellen. Nationalismus in der Kunst war damals unbekannt. Und der heutige oder gestrige Nationalismus, falls er sich mit all diesem Gestalten nicht abzufinden vermag, mag sich über die Prominenz dieser Meister trösten mit dem alten Baini, dem wortreichen Biographen Palestrina's, der die »gotischen Künste« der Niederländer so abschätzig beurteilt – jene mensuraltechnischen Künstlichkeiten, die im Sinn der ganzen Zeit liegen, aber die Kehrseite der Meisterschaft sind, und im Gesamtschaffen der Meister nur eine geringe Rolle gespielt haben.

Bewußtsein
der Abhän-
gigkeit

Bewusstsein der Abhängigkeit

Das 16. Jahrhundert selbst, frei von aller nationalen Selbstliebe in Dingen des Geistes, war sich der Tatsache wohl bewusst, dass zwischen dem Trecento und dem Cinquecento eine Lücke seiner musikalischen Entwicklung klaffte, und dass es Oltremontani gewesen seien, die den Anstoß zur Erneuerung gegeben hätten. Es ist kein Wunder, wenn einem französischen Dichter sich die Musik-Geschichte seines Jahrhunderts ganz »niederländisch« darstellt. Eins der Huldigungs-Gedichte auf Orlando di Lasso in dessen »Melanges« von 1576, ein Sonett Jean Megnier's, lautet:

Le bon père Josquin de la Musique informe (!)
Ebaucha le premier le dur et rude corps:
Le grave et doux Willaert secondant ses efforts
Cet oeuvre commencé plus doctement reforme:

L'inventif Cyprian, pour se rendre conforme
Au travail de ces deux qui seuls estoient alors (!!),
L'enrichit d'ornemens par ces nouveaux accords,
Donnant à cette pièce une notable forme:

Orlande à ce labeur avec eux s'estant joint,
A poli puis après l'ouvrage de tout point,

De sorte qu'après luy, n'y faut plus la main mettre.

Josquin aura la palme, ayant esté premier;
Willaert le myrthe aura; Cyprian le laurier;
Orlande emportera les trois comme le maistre.

Bartoli's Ra-
 gionamenti

Aber nicht bloss Franzosen hegten diese Anschauung. Ein Florentiner Literat, Cosimo Bartoli, widmet den Beginn des dritten seiner »Ragionamenti accademici ... sopra alcuni luoghi difficili di Dante« (Venedig 1567) ganz der Musik, und einer der Interlocutores – es ist Lorenzo Antinori, und das fiktive Gespräch findet um 1543 statt – sagt wörtlich: »... io so bene che Ocghem fu quasi il primo che in questi tempi, ritrovasse la Musica quasi che spenta del tutto: non altrimenti che Donatello ne suoi ritrovò la Scultura; & che Josquino discepolo di Ocghem si può dire che quello alla Musica fusse un monstro della natura, si come è stato nella Architettura Pittura & Scultura il nostro Michelagnolo Buonarroti; per che si come Josquino non hà però ancora havuto alcuno che lo arrivi nelle composizioni, così Michelagnolo ancora infrattuti coloro che in queste sue arti sono escercitati, è solo & senza compagno; Et l'uno & l'altro di loro ha aperto gli occhi a tutti coloro che di questi arti si diletmano, o si diletteranno per lo avvenire. Ne crediate che io non sappia che doppo Josquino ci sono stati molti valenti huomini in questo escercitio, come fù un Giovan Monton, Brumel, Isac, Andrea de Silva, Giovanni Agricola; Marchetto da Mantova, & molti altri, che seguendo dietro alle pedate di Josquino, hanno insegnato al Mondo, come si hà a comporre di Musica«. »... ich weiss wohl, dass Ockeghem sozusagen der erste gewesen ist, der in jenen Zeiten die so gut wie erloschene Musik wieder entdeckt habe: nicht anders, wie Donatello in den seinigen die Bildhauerei wieder entdeckte; und dass Josquin, der Schüler Ockeghem's, für die Musik ein ungeheures Wunder der Natur genannt werden kann, so wie es für die Baukunst, Malerei und Bildnerei unser Michelangelo Buonarroti gewesen ist; denn wie Josquin noch keinen Nachfolger gefunden hat, der ihn in der Composition erreicht hätte, so ist Michelangelo unter allen, die jene Künste geübt haben, einsam und ohne Gesellen geblieben; und der eine wie der andre haben die Augen geöffnet allen jenen, die diese Künste betreiben oder in Zukunft betreiben werden. Glaubt nicht, ich wüsste nicht, dass auch nach Josquin viele tüchtige Leute in dieser Kunst gewirkt haben, wie Jean Mouton, Brumel, Ysaac, Andrea de Sylva, Joannes Agricola, Marchetto (Cara) aus Mantua, und viele andre, die, in Josquin's Spuren wandelnd, die Welt gelehrt haben, wie man zu componieren habe!«

Bartoli

Ockeghem und Josquin als Gegenbilder Donatello's und Michelangelo's! Unter ihren Nachfolgern Marchetto Cara der einzige Italiener! Musik als eine universale Kunst, die keine Unterschiede der Nationen kennt! Der alte florentinische Gelehrte, dessen historisches Gewissen so exact funktioniert wie eine Goldwage [!], hat unbewusst dem Genius der italienischen Musik die grösste Huldigung dargebracht. Es ist ihr grösster Ruhm, die Weltherrschaft der »Niederländer« gebrochen, die unbestrittenen Lehrmeis-

ter der Zeit dem eigenen Geist dienstbar gemacht zu haben. Es ist nur ein weiterer Beweis für die Redlichkeit der Zeit, wenn ein venezianischer Gesandter, Vincenzo Quirini, im Jahre 1506 – als in den Frottole-Drucken Petrucci's sich schon ein neuer Keim nationaler Kunst regte – über die Niederlande nachhause schreibt (Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, raccolte, annotate, ed edite da Eugenio Albèri, Serie 1, vol. 1, Florenz 1839, p. 11s): »in detto paese tre cose sono di somma eccellenza. Tele sottilissime e belle in copia in Olanda; tapezzerie bellissime in figure in Brabante; la terza è la musica, la quale certamente si può dire che sia perfetta ...« »Linnen ... Gobelins ... drittens die Musik, die man sicherlich vollkommen heissen kann ...« Oder wenn Lodovico Guicciardini, in seiner »Descrizione de'Paesi bassi«, Antwerpen 1567 – also im gleichen Jahr wie Bartoli – fo. 28 von den Niederländern schreibt: »Questi sono i veri maestri della musica e quelli che l'hanno restaurata e ridotta a perfezione, per chè l'hanno tanto propria e naturale che uomini e donne cantan naturalmente a misura con grandissima grazia e melodia; onde, avendo poi congiunta l'arte alla natura, fanno e di voce e di tutti gli strumenti quella pruova e armonie che si vede e ode, talchè se ne trova sempre per tutte le corti de' principi cristiani« »Das sind die wahren Meister der Musik, und diejenigen, die sie wiederhergestellt und zur Vollkommenheit gebracht haben; denn sie haben sie so zu eigen, und natürlich, dass Männer und Frauen von Natur mit grösster Anmut und Melodiosität mehrstimmig singen. So gehen sie denn, nachdem sie zur Anlage die Kunst gefügt haben, mit der Stimme und auf allen Instrumenten den Beweis und Zusammenklang für Aug' und Ohr; dermaßen, dass sich ihrer immer an allen Höfen der Christenheit finden«. Und er nennt als Meister dann Tintoris, Josquin, Obrecht, Ockeghem, Richafort, Willaert, Mouton, Verdelot, Gombert, Lupi, Courtois, Crequillon, Clemens non Papa und Canis.

Das Erbe des 15. Jahrhunderts

Die Anfänge einer nationalen italienischen Musik, die Entstehung der Frottola und des Madrigals, fallen zusammen mit einem der bewegtesten Augenblicke der Geschichte. Schon die äusseren Geschehnisse sind mächtig genug. In dem Zwischenland zwischen Frankreich und Deutschland bricht ein herrliches Reich zusammen, dessen Fürsten und Adelige, dessen Maler und Musiker, dessen Sitten und Eigenheiten für ganz Europa den Ton angegeben hatten: Burgund; und auf seinen Trümmern stärkt sich ein neuer Nationalstaat, Frankreich, zu künftiger Herrschaft. Der spanische König verjagt die letzten ritterlichen Mauren vom europäischen Festland übers Meer und vermehrt dadurch die politische Macht zugleich des Catholizismus wie jener Gewalt, die im 16. Jahrhundert zur Auseinandersetzung mit Frankreich führt. Und fast zur gleichen Zeit entdeckt, mit Hilfe spanischen Geldes und auf spanischen Caravellen, ein genuesischer Abenteurer einen neuen Erdteil. All dies ist nicht Ergebnis öder Politik, wissenschaftlichen Forschungs-Dranges, sondern noch ein letztes Aufleuchten lebendiger Helden-Epik,

Erfüllung von Traum und Märchen: – Mittelalter, das heisst, Jugend der Menschheit, an der Schwelle der Neuzeit. Im religiösen Bewusstsein der Zeit bereitet sich der Gegensatz vor zwischen den Formen des Glaubens, der altgewordenen Kirche, und diesem Glauben selbst, der jeden ringenden, leidenden Menschen mit neuer Gewalt erfasst, jener Gegensatz, der aus sich im neuen Jahrhundert den Schicksalsmann Luther gebiert und Europa zwei Jahrhunderte lang zerfleischt – zugleich Gegensatz zwischen dem religiösen Gefühl des Nordens und Südens.

Die Gegensätze gehen tiefer. Auch im Mittelalter hatte die Kirche ihre Gegner gehabt; aber das waren Ketzer, die sie verbrannte; Juden, deren Doctrin sie stets siegreich überwand oder die sie bekehrte. Jetzt war ihr ein Gegner erstanden, dem sie nicht an den Leib konnte, weil er ihre Macht gar nicht bestritt, und weil er das auch von der Kirche tolerierte und verehrte Altertum als schützenden Schild vor sich hertrug: der Humanismus. Der Humanismus, in seinen tiefsten Wurzeln ebenfalls ein Trieb jener religiösen Erregung, deren sichtbarste Gestalt der heilige Franciscus ist, wird schliesslich zum Paganismus, der die äusseren Formalitäten des Glaubens gar nicht antastet, sie sogar befolgt, weil sie ihm völlig gleichgültig sind. Und weil er, dank der Sprache, deren er sich bedient, der lateinischen, ebenso übernational und universell ist, wie sie, die Kirche selber. Der Gegner war unvermerkt erstanden und gewachsen: im Mittelalter, noch bei Dante, vertragen sich die Autoritäten der Kirche und der Antike ganz naiv miteinander. Vergil ist keine minder verehrungswürdige Gestalt als der heilige Augustinus, und diese Harmonie der Autoritäten wirkt nach bis tief ins 16. Jahrhundert, wobei man sich nur immer zu fragen hat, welche der beiden Wahrheiten die Autoren ernst nehmen, die biblische oder die antikische, etwa für die Erfindung der Musik den alttestamentarischen Tubalkain oder den heidnischen Orpheus. Wirklichkeit und Legende sind nicht geschieden; sie vereinigen sich unter dem Zeichen der Rhetorik, oder der Unverbindlichkeit je nach der einen oder andern Seite. Aber auch in solcher scheinbaren Einheit war ein Gärungsstoff vorhanden, der einmal seine Wirkungen äussern musste.

Bis zum Überdruß oft ist gesagt worden, dass Francesco Petrarca aus Arezzo zugleich mittelalterlicher Zeitgenosse und der erste Humanist, der erste moderne Mensch gewesen ist: Realist und sentimentalischer Dichter; Priester, Angehöriger der Curie zu Avignon, aber auch Genosse einer Concubine und Vater einer natürlichen Tochter aus solcher Verbindung; Diplomat und politischer Phantast; zerrissen zwischen Sinnlichkeit und Weltflucht; Bewunderer aller hohen Tugenden des Altertums und Verfasser beissender Invectiven gegen Leute, die ihn selbst nicht ohne Rückhalt bewunderten; Verfasser einer lateinischen Scipiade, der »Africa«, von der er ewigen Weltruhm erhofft, und der erste moderne Lyriker, dessen Canzonen und Sonette noch heute vom italienischen Volk verstanden und geliebt werden. Der Kampf zwischen Christengott und Amor, der in ihm und in andern Seelen seiner Generation noch Gestalt findet, wird wesenlos im Verlauf des Jahrhunderts nach seinem Tode. Am Beginn des 16. Jahrhunderts steht

Kirche u. Humanismus

Petrarca u. Erasmus

Erasmus von Rotterdam, Petrarca gleich an universaler geistiger Geltung, ein Mann nicht bloss des Humanismus, sondern auch der Humanität; der an den Kirchenformen festhält, weil er hinter ihnen seinen tiefen Skeptizismus, seine Müdigkeit, seine Gleichgültigkeit gegen alle Glaubens-Streitigkeiten seiner Zeit verbergen konnte. Ewig denkwürdig sein Gegensatz zu Luther, der ihm diesen Vorzug, nicht Stellung nehmen zu müssen, nicht gönnen will.

Savonarola

Denn neben diesem humanistischen Paganismus erhebt im 15. Jahrhundert wieder der Glaube das Haupt; neben der Weltlust die Reue; neben der Freude an den Sinnen die Askese. Jene religiöse Erneuerung der Seelen, die seit dem 12. Jahrhundert erst Frankreich, dann Italien, zuletzt Deutschland bewegt, erregt, aufgewühlt hatte, die in tieferen Schichten immer wieder aufflammte, wird wieder brennende Tatsache. Wo der Paganismus am unbefangenen geherrscht hatte, ist auch die Reaktion am heftigsten. Nirgendwo sind die Gegensätze greller und schreiender aufeinandergestossen als im Florenz des Lorenzo de' Medici und des Dominicaner-Priors Girolamo Savonarola aus Ferrara. Der Vorgang ist so oft erzählt worden; aber seine Schilderung gehört auch an diese Stelle, da er auch musikgeschichtliche Folgen gehabt hat: die Vernichtung so vieler Quellen weltlicher Musik. Am 6. Februar 1497 bewegt sich ein sonderbarer Zug durch Florenz. »Nach dieser Zeit« – ich gebe das Wort dem Schilderer der »istorie della Città di Firenze« (ed. Agenore Gelli, Florenz 1858, vol. 1, p. 91–93; oder ed. Lelio Arbib, Florenz 1842, vol. 1, p. 111–113) dem Jacopo Nardi, der damals 21-jährig, Augenzeuge war, »Dopo questo tempo avendo lasciato fra Girolamo il predicare per non far isdegnare tanto i suoi avversari e persecutori, successe a lui (come altre volte solea) il suo compagno fra Domenico da Pescia, predicando ne' giorni festivi insino alla quaresima con tanto spirito e divozione, benchè in apparenza non fusse tenuto di molta dottrina (che non so come ciò credere si possa) che nel detto spazio di tempo così breve persuase al popolo di cavarli di casa tutti i libri, così latini come volgari, lascivi e disonesti, e tutte le figure e dipinture d'ogni sorte che potessero incitare le persone a cattive e disoneste cogitazioni. Ed a questo effetto commise a'fanciulli con ordine di lor custodi o messeri o signori e ufficiali fatti e deputati tra lor medesimi fanciulli, che ciascuno andasse per le case de'cittadini de' loro quartieri, e chiedessero mansuetamente e con ogni umiltà a ciascuna l'anatema (chè così chiamavano simili cose lascive e disoneste), come scomunicare e maladette da Dio e da'canoni di santa Chiesa. Andavano adunque per tutto ricercando e chiedendo, e facevano a ciascuna casa, dalla quale qualche cosa simile ricevevano, una certa benedizione, o latina o volgare, ordinata loro dal detto frate molto divota e breve; sì che dal principio della quaresima dello avvento insino al carnevale fu lor dato e raccolsero eglino una moltitudine meravigliosa di così fatte figure e dipinture disoneste, e parimente capelli morti, e ornamenti di capo delle donne, pezzette di levante, belletti, acque lanfe, moscadi, odori di più sorte, e simili vanità, e appresso tavolieri e scacchieri begli e di pregio, carte da giuocare e dadi, arpe e liuti e

Savonarola

cetere, e simili strumenti da sonare, l'opere del Boccaccio e Morganti, e libri di sorte, e libri magici e superstiziosi una quantità mirabile.

Le quai tutte cose il giorno di carnovale furon portate e allagate ordinatamente sopra un grande e rilevato suggesto fatto in piazza il giorno precedente; il qual edificio, essendo da basso molto largo di giro, sorgeva a poco a poco in alto in forma d'una rotonda piramide, ed era circondato intorno di gradi a guisa di sederi, sopra i quali gradi o sederi erano disposte per ordine tutte le dette cose, e scope e stipe ed altre materie da ardere. A così fatto spettacolo concorse il giorno del carnovale tutto il popolo a vedere, lasciando l'efferrato e bestinal giuoco de'sassi, come s'era fatto l'anno passato, e, in luogo delle mascherate e simili feste carnescalesche, le compagnie de'fanciulli, avendo la mattina del carnevale udita una solenne messa degli angeli divotamente cantata nella chiesa cattedrale per ordine del detto fra Domenico, e dopo desinare essendo ragunati tutti i detti fanciulli co'loro custodi ciascuno nel suo quartiere, andarono alla chiesa di san Marco tutti vestiti di bianco, e con ghirlande d'ulivo in capo, e crocette rosse in mano; e quindi poi, essendo ritornati alla chiesa cattedrale, offerseero alla compagnia de'poveri vergognosi quella cotanta elemosina che in quei giorni avevano accattata. E, ciò avendo fatto, andando su la piazza, si condussero su la ringhiera e loggia de' signori cantando continuamente salmi e inni ecclesiastici e laude volgari; dal qual luogo discendendo finalmente, li quattro custodi e capi di quartieri colle torce accese misero fuoco nel sopra detto edificio, o capannuccio che dire ci vogliamo, e così arsero a suono di trombe tutte le predette cose. Sì che per la puerizia quella volta fu fatta una assai magnifica e devota festa di carnevale ...» »Da Fra Girolamo aufs Predigen verzichtet hatte ..., vertrat ihn sein Mitbruder Fra Domenico da Pescia, der an den Feiertagen bis zu den Fasten mit solchem Feuer und solcher Andacht predigte, obwohl er dem Anschein nach nicht für einen Mann grosser Gelehrsamkeit gehalten wurde (obwohl ich nicht weiss, wie man dergleichen glauben kann), dass er in benanntem kurzen Zeitraum das Volk beredete, die Häuser zu säubern von allen unanständigen und unehrbaren Büchern, lateinischen wie italienischen, und von jederart Bildwerken und Gemälden, die den Beschauer zu schlechten und unzüchtigen Gedanken verlocken könnten. Und zu diesem Zweck trug er den Kindern auf, selber nach ihrer eigenen Ordnung Wächter oder Obmänner oder Anführer und Beamte und Beauftragte aufzustellen, deren jeder in seinem Viertel durch die Häuser der Bürger ginge, und überall artig und mit aller Bescheidenheit das Teufelszeug (denn so nannten sie dergleichen unzüchtige und unehrbare Dinge) verlangen sollten, als mit dem Banne belegt und verflucht von Gott und den Vorschriften der heiligen Kirche. Also giengen sie überall hin suchend und heischend, und machten an jedes Haus, wo sie dergleichen erhielten, ein gewisses Segenszeichen, lateinisch oder italienisch, ihnen von besagtem Frater aufgetragen, sehr fromm und kurz; derart dass sie vom Beginn der Fasten bis zum Carneval eine erstaunliche Menge dergleichen unzüchtiger Bildwerke und Gemälde erhielten und zusammenbrachten, und ferner weiblichen Haarputz, levantinische Schleier, Schmink-Dosen, Melissenwasser, Moschus

Savonarola

Savonarola

und andere Parfüms, und ähnliche Mittel der Weltlust; ausserdem schöne und wertvolle Schach-Tische und -Bretter, Spielkarten und Würfel, Harfen und Lauten und Cythern, und andre Musik-Instrumente, die Werke des Boccaccio und Bücher alla Morgante (›Morganti‹ – Ritter-Romane wie der ›Morgante‹), und andre derartige Bücher, und magische und Traum-Bücher in verwunderlicher Menge.

Savonarola

All diese Dinge wurden am Fastnachts-Dienstag säuberlich zusammengetragen und auf einem grossen und hohen Gerüst untergebracht, das man auf der Piazza (Signoria) tags vorher erstellt hatte; welches Bauwerk, unten sehr weit im Umfang, in Form einer gerundeten Pyramide allmählich in die Höhe stieg, und ringsum mit Stufen in Form von Sitzen umgeben war, auf welchen Stufen oder Sitzen nach der Ordnung all jene Dinge verteilt waren, mit Buschwerk und Reisig und anderm Brennstoff. Zu diesem Schauspiel lief am Fastnachtstag alles Volk zusammen, unter Verzicht auf das wilde und bestialische Spiel der Steinschlacht, das (noch) im vorhergehenden Jahr stattgefunden hatte, und an Stelle der Mascaraden und anderer Carnevals-Belustigungen, hörten die Kinderscharen am Morgen des Carnevals eine heilige Engelsmesse, die auf Anordnung besagten Fra Domenico's in der Cathedrale andächtig gesungen wurde, und nach dem Frühstück versammelten sie sich jede unter ihren Obmännern in ihren Vierteln, giengen zur Kirche San Marco, alle weiss gekleidet, mit Oliven-Kränzen auf dem Haupt und roten Kreuzlein in der Hand; und dann, zur Cathedrale zurückgekehrt, brachten sie der Compagnia der stillen Armen das ziemlich bedeutende Almosen dar, das sie in jenen Tagen zusammengebettelt hatten. Und, das getan, giengen sie auf die Piazza, stellten sich auf der Tribüne (vor dem Palazzo Vecchio) und der Loggia de' Signori (heute Loggia dei Lanzi) auf, und unter unaufhörlichem Gesang von kirchlichen Psalmen und Hymnen und Lauden in Vulgärsprache, stiegen endlich von dieser Erhöhung die vier Wächter und Obmänner der Viertel herunter und legten mit brennenden Fackeln Feuer an besagtes Bauwerk oder besagten Schober (wenn man es so nennen darf), und so verbrannten sie unter Trompetenschall alle jene Dinge. So dass diesmal durch die Kinderschaft (per la puerizia) ein höchst prächtiger und erbaulicher Carneval gefeiert wurde ...«

Gegensätze

Auf diese Weise sind neben andern unersetzlichen Kunstwerken zweifellos auch viele Denkmäler der lebensvollsten Musik zu Grunde gegangen. Ein Jahr später zerfällt an der gleichen Stelle Savonarola selber zu Staub und Asche, mit Fra Domenico und Fra Silvestro, nachdem man sie alle drei gefoltert und gehenkt hatte. –

Das Territorium, das Italien heisst, ist am Ende des 15. Jahrhunderts ein Land der tiefsten Zerrissenheit, der scheinbar unvereinbarsten Gegensätze. Seine politische Zerklüftung ist fast noch grösser als diejenige Deutschlands. In Rom sitzt der Vater der Christenheit, der Papst; in Wirklichkeit ist der jeweilige Träger der Tiara und Inhaber des Stuhles Petri viel mehr der Landesherr des Kirchenstaats, und versucht als solcher nepotistische Ziele zu erreichen, die bei dem raschen Wechsel der Päpste Italien niemals zur Ruhe kommen lassen; zwischen Neapel und Florenz, Mailand und Venedig immer

neue Constellationen herbeiführen, und den Schwächeren immer wieder zwingen, Hilfe im Ausland, beim Kaiser oder bei Frankreich zu suchen. Der Einfall der Türken zeitigt manchmal, wie im Spätsommer 1481, eine seltene und nie ganz vollständige nationale Einheit, die beim Verschwinden der Gefahr sofort wieder zerfällt. Nur Erschöpfung diktiert ab und zu vorübergehenden Frieden.

In Neapel herrscht die Dynastie der Aragonesen, die trotz äusseren Glanzes und Kriegs-Glückes durch die Verschwörungen der Barone bedroht ist. In Venedig sitzt ein kluges Handelsvolk, das – mit Recht, denn der Begriff Italien war nur ein poetischer, kein politischer Begriff – immer eine venezianische, nie eine italienische Politik betreibt, und sich dem Festland nur zuwendet, wenn es Verluste im Mittelmeer durch Land-Eroberung bei den Nachbarn auszugleichen gedenkt. In Genua, unter einer Adels-Herrschaft, blickt man eifersüchtig auf Venedig. Die kleineren Innhaber von Herrschaften befehlen sich untereinander und verdingen sich in den Kämpfen der grösseren als Condottieri. Stadtstaat kämpft gegen Stadtstaat, Florenz gegen Pistoia, Pisa, Siena; innerhalb der Städte befehlen sich die Parteien, bis es einer gelingt, die andre bis zur nächsten Gelegenheit zu entmachten. Der schönste Platz in einer der schönsten Städte Italiens, wir wissen es aus des Matarazzo Chronik von Perugia, ist die Stätte der blutigsten Metzelei zwischen den Familien des Adels. Aus dem Kriege aller gegen alle entsteht die Tirannis eines Einzelnen, der ein von ewiger Gefahr bedrohtes Haus begründet. Die Unsicherheit der Verhältnisse ist so gross, dass der grössten Macht und Pracht von heute das grösste Elend von morgen folgen kann. Es erscheint wie Selbst-Verspottung und Verblendung, dass Italien, wie im Mittelalter, noch immer voll Inbrunst jenen Versen aus der vierten Eclogie des Vergil lauscht, in der die Erneuerung der Zeiten verkündigt wird:

magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto ...

Zerrissenheit
Italiens

Innere
Zerrissenheit

– oder jenen Prophezeiungen [!] in Ovid's Metamorphosen über die Rückkehr des goldenen Zeitalters, über die ewig sich wiederholende Grösse Roms, über die Einheit Italiens.

Die Wirklichkeit sieht anders aus. Im Jahr 1494 steigt, gerufen von dem Usurpator der Mailänder Herrschaft, Lodovico il Moro, ein hässlicher, verwachsener, tölpelhafter Mensch, aber mit einer Krone auf dem unförmigen Kopf, an der Spitze eines grossen bewaffneten Haufens über die Alpen: König Karl VIII. von Frankreich. Er durchquert die Toscana und den Kirchenstaat, zieht fast ohne Widerstand ein in Neapel, und dem Heere hinterdrein ein ungeheurer Tross von Weibern und Kindern. Italien lernt, statt des messianischen Zeitalters der Schuldlosigkeit und des bukolischen Glückes, die Lustseuche kennen, das »mal francese«. Im folgenden Jahr muss Karl das Land wieder

ziemlich ruhmlos verlassen; aber sein Einfall bezeichnet den Beginn des endgültigen Untergangs der italienischen Freiheit.

Die Gegensätze der Zeit spiegeln sich in den Persönlichkeiten. Hier die zarteste Frömmigkeit, dort der bestialischste Cynismus; hier die feinste Bildung und Humanität, dort eine mehr als barbarische Grausamkeit und Rohheit, und oft alles zusammen vereinigt in einem einzelnen Menschen. Man kennt die Lebens-Beschreibung des Benvenuto Cellini, des »uomo terribile«, der heute zur Behandlung der Wunde eines Mädchens die feinsten Instrumente feilt und morgen scrupellos einen Menschen umbringt. Auch die Musiker machen keine Ausnahme: wir werden es an Bartolomeo Tromboncino und Massimo Troiano und dem Principe di Venosa erleben, und selbst der Canonicus Orazio Vecchi führt den Degen.

Wir stehen an einer Schneide, auf dem Wendepunkt zweier geistiger Welten, und die alte wirkt noch lange nach im Werden einer neuen. Und nirgends ist der Mensch so weit voran als in Italien: nirgends ist der Ausgleich von Alt und Neu lebhafter, dramatischer, historisch bedeutsamer. Das ganze 16. Jahrhundert wird ein Jahrhundert des Kampfes sein, und der Schauplatz dieses Kampfes ist vor allem Italien.

Das Jahrhundert der Nationalisierung

Es ist ein Jahrhundert des Kampfes auch auf dem Gebiete der Musik, und vielleicht mehr auf diesem Gebiet als auf irgend einem andern. In der Musik beginnt Italien erst am Anfang des Jahrhunderts sich auf sein Selbst zu besinnen. Es hat aus dem Quattrocento ein kleines, unscheinbares Erbe herübergerettet, das es nach zwei oder drei Jahrzehnten scheinbar bedenkenlos wieder preisgibt: an eine übermächtige, fremde, internationale Kunst, die die seinige zu verschlingen droht. Scheinbar, nicht wirklich. Denn in demselben Augenblick, da Italien seine nationale Selbständigkeit verliert und zum Schauplatz und Opfer des Kampfes fremder Mächte wird, Spaniens und Frankreich, – beginnt es in der Musik die Weltherrschaft zu gewinnen. Mit dem Augenblick, da diese Musik ihre bescheidene Eigenart wieder abzulegen scheint, beginnt sie in Wahrheit ihren nationalen Aufstieg.

Das 16. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Nationalisierung der italienischen Musik und ihres Siegeszugs nach Frankreich, Deutschland, England. Am Ende des Saeculums steht ihre Weltherrschaft fest. Das, im Grossen und Ganzen, ist der Vorgang, der am Beispiel der profanen Vokalkunst Italiens auf den folgenden Blättern im Einzelnen dargestellt werden soll. Der profanen Vokalkunst. Er liesse sich auch in der Kirchenmusik (oder Instrumentalmusik) darstellen, aber nicht so rein und vollständig. Die italienische weltliche Musik ist das Versuchsfeld für alle Neuerungen, und die Kirchenmusik folgt nur zögernd und manchmal mit erheblicher Verspätung nach. Es hat im Madrigal längst eine Ausdruckskunst gegeben, ehe auch für die Motette (und Messe) die Bezeichnung der »musica reservata« geprägt und die Forderung nach ihr gestellt wurde, das heisst

Wendepunkt
der Zeiten

Vorrang der
profanen
Musik als
Darstellungs-
Objekt

nach einer nicht mehr musikalisch autonomen, »rein architektonischen« Vokalkunst, sondern einer, in der »der Sinn Herr und Meister der Harmonie sei« – »che l'oratione sia padrona, e signora dell'armonia« (Angelo Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna 1689, p. 39). Die Kirchenmusik ist durch ihre ewig gleichbleibenden Zwecke traditionsreicher, gebundener als die profane Kunst, so wenig auch sie sich auf die Dauer deren Einfluss entziehen kann. Palestrina schreibt noch »niederländische« Messen, als er längst nur noch »italienische« Madrigale geschrieben hat. Die Musiker scheiden sich nach ihren profanen und kirchlichen Neigungen. Es gibt ganz grosse und universelle, wie Willaert oder Lasso oder die beiden Gabrieli; aber es gibt auch schon Spezialisten wie Palestrina und Marenzio, der eine ein entschieden kirchlicher, der andre ein entschieden weltlicher Componist, obwohl der eine auch echte Madrigale und der andre auch echte kirchliche Werke geschrieben hat. Es gibt Musiker, die auf dem Gebiet des Profanen altertümlich, herb und streng bleiben, und solche, die das Kirchliche leicht, profan, »fortschrittlich« behandeln. Aber im allgemeinen sind die Kirchlichen die traditionelleren, die Profanen die fortschrittlicheren Musiker.

Die Umformung des Erbes

Das musikalische Erbe des ausgehenden 15. Jahrhunderts in der italienischen Profanmusik war in der Hauptsache die Ballata – eine Form von einer oder mehrerer Strophen als Kern, der von einem Refrain eingeleitet oder abgeschlossen ist. Waren mehrere Strophen vorhanden, so wurde dieser Refrain immer wiederholt; der letzte Reim der – im übrigen nicht immer gleichgebauten – Strophe correspondiert stets mit dem Reim der ersten Zeile des Refrains. Es handelt sich hier nicht um eine besonders italienische Dichtform, sondern um eine europäische; sie entspricht sehr genau dem französischen Rondeau des 14. und 15. Jahrhunderts, wie es schon Guillaume de Machaut für seine musikalische Lyrik verwandt hatte. Neben das Rondeau tritt später nur noch die sogenannte Bergerette oder der Virelay, der sich nur dadurch vom Rondeau unterscheidet, dass den etwaigen Zwischen-Strophen der Refrain fehlt, der erst zum Schluss des Ganzen wiederkehrt. Man sieht, Rondeau und Ballata sind nichts weiter als in eine höhere Form der Lyrik transportierte Tanzlieder; ursprünglich wohl immer auf den Wechsel von Solo und Chor berechnet, später aber mehr der seelische oder höfisch-modische Erguss eines Einzelnen. Am burgundischen Hofe war diese Lyrik bereits sehr entartet. »Es ist in der Dichtkunst die Zeit der ›zweiten Rhetorik‹ – eine mehr quantitativ als inhaltlich fruchtbare Periode, in welcher selbst die berühmtesten Poeten wie Arnoul Greban, Henri Baude und Jean Molinet nur Mittelmässiges leisten, und in der eine fast unendliche Reihe von Dilettanten, mit Hilfe der in dieser Zeit so verbreiteten Reim-Lexica, die Kunst eines François Villon und Charles d'Orléans verwässern« (Knud Jeppesen, in der Einleitung zur Ausgabe des Kopenhagener Chansonnier, Kopenhagen und Leipzig 1927, p. XIX–XXIII). »Man dichtete mit der gleichen Selbstverständlichkeit,

Die Ballata

Entartung
der burgun-
dischen Lyrik

mit der man einen Brief schrieb oder ein Compliment machte, und die Qualität ist ... darnach geworden. Es zeigt sich in dem stereotypen und armseligen Wortvorrat (worin gewisse Glossen wie zum Beispiel *beauté*, *liesse*, *souvenance*, *accointance*, *douceur* und dergleichen immer wiederkehren); in den steifen und conventionellen Formtypen (fast immer *Rondeaux* oder *Bergerettes*); in der engen Beschränktheit der Motive (fast immer Liebesklagen) und in den öden und geistesleeren Wort-Tändeleien. Auch in den affectierten Superlativen und geschraubten Antithesen spürt man die höfische Isolierung und Unnatürlichkeit ...» (ibid., p. XX).

Wir haben es gesehen: die Formen und Formeln des burgundischen Hofes waren maßgebend auch in ganz Italien. Aber sie trafen hier auf ein Patrimonium einer teils unvergänglichen und minder geschraubten – wenn auch ebenfalls künstlichen – Poesie, und riefen in der Dichtung und selbst in der Musik eine Reaktion nach zwei Richtungen hervor. (Auch in der Musik, obwohl die Chansonkunst der Dufay, Busnois, Ockeghem, Mouton als eine jugendliche Kunst hoch über ihren Texten steht.) Auf den italienischen Volksgeist, der in ähnlichen Fällen immer zitiert zu werden pflegt, wollen wir uns nicht berufen. Das Publikum, das höhere, mehrstimmige Musik versteht und genießt, ändert sich nicht; es bleibt nach wie vor ein aristokratisches Publikum. Man darf nie vergessen, wie ausserordentlich beschränkt im Mittelalter und noch im italienischen Trecento und Quattrocento der Kreis derer war, die kunstvolle Musik zu würdigen verstanden. Im »Decamerone« von 1348 sind es einige edle Jünglinge und Jungfrauen von Florenz; etwa 50 Jahre später, im »Paradiso degli Alberti«, ist die Gesellschaft eher noch kleiner und ausschliesslicher geworden: Gross-Kaufleute, Staatsmänner, Gelehrte; und im Verlauf des 15. Jahrhunderts wird sie ganz höfisch: der Musiker wird zum Mitglied eines Hofstaates, oder er steht, wie in Venedig, im Dienst der Patrizier.

Die Reaktion regt sich in Florenz und Mantua. Die Mantuaner ist die spätere, merkwürdigere, folgenreichere, radikalere und deshalb der Korrektur mehr unterworfen. Die Florentiner geht aus von Lorenzo de' Medici und seinem Kreise: Poliziano, Heinrich Ysaac. Lorenzo muss es gewesen sein, der Poliziano und Ysaac veranlasst hat, die burgundische Chanson zu italianisieren und zugleich zu »humanisieren«. Lorenzo selber, als Dichter, ist es gewesen, der die erneuerte Gattung des Carnevalsliedes geschaffen und damit wieder eine Brücke zum Volk geschlagen hat, in Dichtung und Musik.

Wir besitzen von Ysaac verhältnismässig, im Vergleich zu seiner umfassenden, internationalen Produktion auf allen Gebieten der damaligen Musik, nur wenige italienische Ballaten und Canti, aber sie sind die Blüte der italienischen Lyrik des 15. Jahrhunderts, ähnlich wie ein deutsches Lied Ysaac's, »Innsbruck, ich muss dich lassen«, hunderte von handwerksmässigen Liedern unbezweifelhaft (!) echt deutscher Zeitgenossen aufwiegt. Aber sie sind viel mehr ein Ausklang als ein Beginn, zweifellos weil für eine Weiterentwicklung in Florenz die äusseren Bedingungen nach 1498 nicht mehr gegeben waren, und weil die andern Musiker Lorenzo's an das Feingefühl Ysaac's nicht heranreichten. Unter den Quellen, in denen uns Musik aus der Umgebung Lorenzo's erhalten ist, ist

Reaktion in
Florenz

Ysaac's
profane
Lyrik

die wichtigste neben dem Codex 95 und 96 der Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca in Cortona (96 enthält die oben erwähnte Nanie Poliziano–Ysaac's auf den Tod Lorenzo's) der Codex Basevi 2440 des Istituto musicale in Florenz. Er enthält 55 zweibis vierstimmige Stücke von Francesco Ajolla, Alessandro und Bartolomeo organisti fiorentini, Bernardo Pisano, Prete Michele, Alessandro Agricola, Heinrich Ysaac und eine Reihe Anonyma; Riccardo Gandolfi hat eine Anzahl dieser Stücke in der *Rivista Musicale Italiana* 18 (1911), p. 537–545, in vortrefflichem, weil sehr getreuem Neudruck herausgegeben.

Was Ysaac für die Medici musiziert hat, ist vermutlich nur zu einem Bruchteil erhalten; dies wenige liegt im Neudruck vor in Johannes Wolf's Ausgabe in den DTÖ, 28 (Wien 1907) und 32 (Wien 1909). Ein vierstimmiges Stück, das im Tenor die Devise trägt »Palle palle« – die »palle« sind die angeblichen Apotheker-Pillen, die roten Kugeln im goldenen Wappenschild der Medici –, ist eine instrumentale Festmusik für feierliche Anlässe. Die Devise ertönt mächtig durchgehend im Tenor, den die drei andern Stimmen motivisch umspielen; man muss sich das Stück im Glanz des Klanges von Zinken, Trompeten und Posaunen vorstellen, um ein höchstes Beispiel mediceischer Staats- oder Tafelmusik zu gewinnen. Auf ein Quodlibet, das mit einer Liebesweise ein paar italienische Volkslieder vereinigt,

Ysaac

Donna, di dentro dalla tua casa,
son rose, gigli e fiori ...

soll nicht weiter eingegangen werden: es ist wohl charakteristisch für die Beachtung, die man in Lorenzo's Kreis dem Volkslied zu schenken beginnt, aber mehr ein Stück witziger oder »kunstreicher« Unterhaltung. Um so bezeichnender für die Absicht Lorenzo's sind ein paar Ballaten, »Questo mostrarsi adirata« und »Un dì lieto giamai«, der Text des einen von Poliziano, der des zweiten von Lorenzo selbst. (Lorenzo hat die eine auch von Bartolomeo Fiorentino, die andre auch von Pintello in Musik setzen lassen – Beispiel der Konkurrenz-Arbeit auf dem Gebiet der Musik, die auch in der Florentiner Bildkunst des Quattrocento eine so grosse Rolle spielt.) Vergleicht man dies Stück mit gleichzeitigen burgundischen Chansons, so bemerkt man, wie verwandt es mit ihnen ist, aber auch wie wesentlich verschieden von ihnen. Der Ton ist einfacher, dem Anschein nach kunstloser, »humaner«. Noch ist es ein höfisches Lied, der Form nach ein Musterbeispiel der Bergerette, aber es ist unter der Maske der Ehrerbietung vor der »donna« voll von Schalkhaftigkeit: »pietà è quella, ond'amor nasce e more« – »Erhörung wirkt, dass Amor wird und stirbt«; und ähnlich ist die Musik ein kleines Wunderwerk an Feinsinn und Formgefühl.¹ Nur die Oberstimme ist zu singen; die beiden unteren Stimmen sind zur instrumentalen Ausführung freigegeben, auf einer Laute, oder zwei Violon – das Quattrocento gibt auch solche Begleitung nicht in accordischer, sondern »linearer« Form, um die Freiheit der Ausführung nicht zu beschränken.

Ysaac

¹ Beispiel-Band Nr. 3.

Yssac scheint die drei Stimmen noch in successiver Arbeit zusammengefügt zu haben, und die Oberstimme und der Bass, sowie die beiden Begleitstimmen ergeben für sich allein einen vollkommenen Satz. Aber eine Stelle ist bereits »harmonisch« conzipt: Takt 14–16, in denen Ober- und Mittelstimme sich in Quartan ergeben und des Basses als eines »Faburden« bedürfen. Wie fein und zart ist die Wiederholung der Stelle in der Oktav mit neuer Begleitung, und mit veränderter Cadenz! Der Text muss richtig unterlegt werden; das Ganze wird durchgesungen, dann folgen die zweite und dritte Strophe zur Musik von Takt 12–21, wobei die zwei ersten Reimpaare die gleiche Musik erhalten; schliesslich wird der Beginn (Refrain) bis zur ersten Fermate wiederholt. Es ist eine einfache und doch nicht karge Rondoform, volkstümlich und doch adelig, reines Spiegelbild dessen, was man im Haus der Medici erstrebte: eine Kunst ohne Künstlichkeit, eine Heiterkeit mit Anmut. Es ist ein Ton, den, wir werden es sehen, andre Höfe nicht mehr aufnehmen.

Wenn Lorenzo im Verein mit Ysaac die höfische Ballata zu »humanisieren«, zu italianisieren versucht hat, so sucht er mit ihm das florentinische Carnevalslied im Ton zu heben. Nicht so sehr den Ton der Texte. Hier war nicht viel zu wollen, der Übermut, die Ausgelassenheit verlangten ihr Recht, die Maskierung entfesselte und erlaubte jede Art von Zweideutigkeit und Eindeutigkeit. Die uralte, immer gleichbleibende Gewohnheit war folgende: eine Schar Jünglinge zieht verkleidet, als Pilger, Forestieri, Handwerker mit ihrem Handwerkszeug, gern auch wohl in Weiberkleidung, durch die Gassen unter die Fenster der Frauen, und lässt in Strophenliedern mit Refrain ihre Anzüglichkeiten los – Anzüglichkeiten, die an Drastik nichts zu wünschen übrig lassen. Wer sich dafür interessiert, findet sie in leidlicher Vollständigkeit beisammen in Lasca's Ausgabe von 1559, die 1750 mit dem fingierten Erscheinungsort Cosmopoli (Lucca) vermehrt und verbessert durch den Abt Rinaldo Bracci wieder aufgelegt wurde; ein schlechter moderner Neudruck, eingeleitet von Olindo Guerrini, erschien 1883 bei Sonzogno in Mailand. Alle diese Ausgaben sind jetzt überholt durch die Canti carnascaleschi del Rinascimento, ed. Charles S. Singleton, Bari 1936, eine vortreffliche Ausgabe, die auch die musikalische Seite dieser Literatur berührt und darin aufs glücklichste ergänzt wird durch Federico Ghisi's Studie »I canti carnascaleschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo« (Florenz 1937).

Der derben Zote entsprach anfangs ganz sicherlich auch die derbe Melodie. Lorenzo fügt der Gattung das erste Beispiel etwas feinerer Art hinzu, den Gesang der Zuckerbäcker

Bericuocoli, donne, e confortini,
Se ne volete, i nostri son de fini –

und Ysaac setzt es in Musik. Erhalten scheint es leider nicht zu sein; nur in einem Quodlibet (»Donna tu pur invecchi«) des Codex Magl. XIX.164–167, No. 41 (Florenz, Biblioteca nazionale) ist ein nichts-sagender Melodiefetzen zu entdecken. Aber wir

Canto car-
nascialesco

Ysaac's
»Carro«

besitzen noch Ysaac's Fest-Gesang für die Feier des ersten Mai, des Calendimaggio, eine kunstreiche Arbeit, über die Volksweise, reine vokale Kammermusik, und wir besitzen vor allem noch einen »Carro« oder »Trionfo« Ysaac's, ein Loblied auf Florenz, die »Canzona delle Dee«:

Ne più bella di queste, ne più degna
 Si trova alcuna (i)dea:
 Giunon vedete che nel ciel su regna;
 Vedete Citherea,
 Madre dolce d'Amore;
 Vedete qui Minerva
 Che gli ingegni conserva,
 E'l martial furore
 Doma coll'Arte et colla Sapienza:
 Venute insieme ad abitar Fiorenza ...

(folgen vier Strophen)

Das ist einer jener mythologischen Carri, wie sie im Carneval die Stadt durchzogen, und an deren Ausschmückung die Künstler Lorenzo's ebensoviel Ernst, Erfindung, Fleiss wandten wie an ein kirchliches oder profanes Fresco oder Bildwerk. Vasari hat uns ein paar besonders anschauliche Beschreibungen solcher Carri geliefert, die berühmtesten im Leben des Francesco Granacci (zum Einzug Papst Leo's in Florenz 1515) oder im Leben des Piero di Cosimo (der »Trionfo della Morte«), oder in dem des Jacopo da Pontormo (1513).

Ysaac's Musik ist typisch geworden für den Florentiner Canto carnascialesco um 1500: vierstimmig, nicht drei- oder zweistimmig wie die Ballata; die Vollstimmigkeit des Beginns, die sich im Tumult des Volks Gehör verschafft; die zwei- und dreistimmigen Episoden; der wieder vollstimmige Abschluss – die vorletzte Zeile im Tripel-Takt, die letzte im geraden. Dieser Art ist die Mehrzahl der Carri (die man von den eigentlichen Carnevalsliedern, den Ständchen, Serenaden, Aufzugsliedern unterscheiden muss), die Paul-Marie Masson 1913 in einer Auswahl veröffentlicht hat (*Chants de carnaval florentins [Canti carnascialeschi] de l'époque de Laurent le Magnifique*, Paris 1913), die Musik einiger von Alessandro Coppinus, der zur Zeit des republikanischen Interregnums zwischen Savonarola und der Wiederkehr der Medici ein »offizieller« Musiker in Florenz gewesen sein muss.

Frottola

Die Frottola

Mantua

Es liegt an den bewegten politischen Ereignissen auf der italienischen Halbinsel, dass die Geburts-Stätte der nationalen Musik am Ende des 15. Jahrhunderts weder Florenz noch Rom, weder Neapel noch Venedig, weder Genua noch Mailand wird, sondern das kleine Mantua. Die Höfe, die dabei bis zu einem bestimmten Grade als Geburtshelferinnen gewirkt haben, scheinen Ferrara und Urbino zu sein. Nur an diesen kleineren Höfen war die verhältnismässige politische Ruhe gegeben und waren die Persönlichkeiten vorhanden, die das Pflänzchen der nationalen Musik hegten und wachsen liessen – sicherlich nicht aus Nationalismus, sondern eher aus dem Grunde, dass sie internationale Grössen der Musik nicht immer bezahlen konnten. Das grösste Musik-Ereignis in Ferrara, die Festmotette »Hercules omni memorandum aevo« zur Thronbesteigung des Ercole III. d'Este (1470) stammt von Fra Giovanni Brebis (Biribis), sicherlich einem Franzosen, von dem wohl auch die Motette »Perfunde coeli rore« zu Ercole's Hochzeit (1473) herrührt (cf. DTÖ, 7, p. XX). Auch in dem bescheidenen Musikleben Mantuas dominieren im Quattrocento zunächst die Oltremontani: der Pfeifer Enrico de Alemania; der Organist Maestro Rodolfo de Alemania, beide um 1435. 1460 wünscht der Marchese einen Gesangslehrer für einen seiner Pagen oder Burschen, und Niccolo Tedesco in Ferrara empfiehlt Giovanni Brith, offenbar einen Engländer »abilissimo in cantar arie veneziane« (!!). 1472 – oder vielleicht sogar schon 1471 – wird Mantua allerdings zum Schauplatz eines Theater-Ereignisses, das in jeder Geschichte des Dramas oder der Oper an hervorragender Stelle figuriert: der »Festa di Orfeo« des Agnolo Poliziano, geschrieben für die Feste beim Einzug des Cardinals Francesco Gonzaga, mit der Musik eines gewissen Germi – einer rätselhaften Persönlichkeit. Das Ganze war eine Mischung von gestochener Deklamation und von Gesang. Gesungen wurde die »Canzone« des Aristeo (des Liebhabers der Euridice), der Chor der Dryaden, ebenfalls eine Canzon, die Ottaven-Stanzen der Anrufung des Orfeo, der von Messer Baccio Ugolino dargestellt wurde, und der Chor der Bacchantinnen, eine Frottola. Dieser »Orfeo« des Poliziano ist als Dichtung nichts anderes als eine dramatische Ecloge, oder als eine verweltlichte rappresentazione sacra, ein verweltlichtes Geistliches Schauspiel. Und so bestand sicherlich auch die Musik in den Chören in nichts anderem als in Frottole oder Ballatine, in den Soli in nichts anderem als in den üblichen schematischen Canzonnen-, Terzinen- und Ottaven-Melodien. Wir werden rückschauend von der Untersuchung der Frottola uns einen ungefähren Begriff machen können, wie sie ausgesehen hat – sie war sicherlich so einfach als möglich. Der Glanz dieses Ereignisses scheint jedoch nicht lange vorgehalten zu haben. Marchese Federico will 1483 eine bessere Capelle einrichten und wendet sich an Jacchetto di Lorena in Ferrara, der schon die estensische Capelle organisiert hatte. Und 1486, zu einer »Rappresentazione di Febo e Pitone« oder »Dafne«,

Orfeo
1471/72

Urbino

liefert die Musik, vermutlich wiederum eine höchst primitive, ein Florentiner, Giam-pietro della Viola, also ein Improvisator. Bis zum letzten Zehnt des Jahrhunderts deutet sonst aber noch nichts auf einen Umschwung in den Mantuaner Musik-Verhältnissen.

Auch in Urbino, über dessen Musikbetrieb nur die spärlichsten Nachrichten vorliegen, scheint es nicht anders gewesen zu sein. Wir wissen, dass 1474 zum Besuch des Federico d'Aragona eine allegorische Aufführung stattfand: »Amore al tribunale della Pudicizia«, »Amor vor dem Richterstuhl der Keuschheit«, wobei Pudicizia eine Lauda mit dem Textanfang »Je pris amor« vortrug, mit zwei Putten zur Seite, die den Sopran und Tenor zur Begleitung sangen; ferner eine Canzone »Gens cors«. (Cf. Alfredo Saviotti, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, Arezzo 1920.) Also burgundische oder französische Kunst!

Bei einer andern denkwürdigen Aufführung hat sich das Bild bereits geändert, und erklingt als Schluss-Gesang eine italienische Barzelletta – meiner Meinung nach bereits Mantuaner Herkunft. Als anfangs 1492 die Nachricht von der Eroberung Granadas durch Ferdinand den Katholischen in Rom eintraf, wurde zur Feier des Ereignisses ein darauf bezügliches, von dem Archidiaconus Carlo Verardi aus Cesena verfasstes Gelegenheits-Drama im Palast des Cardinals Raffael Riario dargestellt, »unter andächtigster Stille und Aufmerksamkeit der Väter und des Volkes«. (Julius Leopold Klein, *Geschichte des Drama's*, vol. 4. *Das italienische Drama*, vol. 1, Leipzig 1866, p. 249.) Die erste Ausgabe dieses Werks (Caroli Verardi Caesenatis Cubicularii Pontificis in historia Baeticam ad R. P. Raphaelem Riarium, Rom 1493) enthält auf fo. 45 und 46 im Druck die erwähnte vierstimmige Barzelletta. Sie verdient, als das erste gedruckte Stück unserer Gattung, die Wiedergabe, obwohl sie einen Neudruck bereits durch Anselm Schubiger (*Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelau und Orgelspiel, das ausserliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters* [Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 4.2], Berlin 1876, p. 131–134) erfahren hat:

Urbino

C. 3/4 $\text{B}\flat$ Vi - va_{el} gran Re Don Fer - nan - do Con la Rey - na Don -
 A. 3/4 $\text{B}\flat$ Vi - va (la) Spa - gna_e
 T. 3/4 $\text{B}\flat$
 B. 3/4 $\text{B}\flat$

fine

- n'I - sa - bel - la Pien de glo - ria tri - um - phan - do.
la Ca - stel - la

Po - ten - tis - si - ma Gra - na - - - ta Per vir -
E di - sciol - ta e li - be - ra - - - ta

La Ci - ta Ma - ho - me - ta - na
Da la fal - sa fe pa - ga - na

- tu - te e ma - nu ar - ma - ta Del Fer - nan - do e l'I - sa - bel - la. Vi - va *(Da capo al fine)*

Barzelletta
von 1492

Gran auspizio e gran impresa
Gran consiglio e gran virtute
Gran honore a sancta chiesa
A ignorant gran salute
Gran provincia in servitute
Al Fernando & l'Isabella

Viva Spagna etc.

Nostra fede ciaschum senti
 Quanto a questi e obbligata
 Perche Mori non contenti
 D'Asia & Africa occupata
 In Europa debacchata
 Già facevan sforzo & vela.
 Viva Spagna etc.

Hora ognum fa festa e canti
 El signor regratiando
 Per tal palma tucti quanti
 Dirren ben forte gridando
 Viva el gran Re Don Fernando
 Colla Reina Donn'Isabella
 Viva Spagna e la Castella
 Pien de gloria triumphando!

Meiner Meinung nach ist dieser Gesang nur nicht in Rom gesungen worden, sondern in Neapel, und von Verardi oder dem römischen Drucker lediglich in seinen Druck aufgenommen worden. Denn Verardi's »Drama« besteht, mit Ausnahme des Argomento (Zusammenfassung der Handlung) und des Prologs, aus lateinischer Prosa, zu der das Finale in »Vulgare« schlecht gepasst hätte. Nun gibt es ein dem Jacopo Sannazaro zugeschriebenes Festspiel (»farsa«), das am 4. März 1492 von Alfonso, dem Herzog von Calabrien, aufgeführt wurde »in Sala di Castel Capuano, per la vittoria delli Signori Re, e Regine di Castiglia, avuta del Regno di Granata a 2 di Gennaro del medemo anno« (gedruckt 1719, dann in den Opere volgari di M. Jacopo Sannazaro, Padua 1723, p. 422), das mit einem Lamento Mahomed's beginnt, einem grossen Monolog der Fede (!) in die Mitte stellt, und mit einem Gesang der Letitia und dreier Begleiterinnen schliesst:

»... Dapoi venne la Letitia vestita ornatamente, con tre Compagne, che sonavano la viola, cornamusa, flauto, ed una ribeca. La Letizia cantava, e portava la viola, accordando ogni cosa insieme soavemente ...« »Dann kam die Freude in festlichem Gewand, mit drei Begleiterinnen, die spielten die Viola, Cornamusa, Flöte, und die Ribeca. Die Freude sang zur Viola, und stimmte jegliches Ding anmutig zusammen ...« Man wird zugeben, wie gut unsre Barzelletta zu dieser Beschreibung passt. Letizia, die den Alt singt, tritt auf mit ihren drei Gespielinnen; alle vier singen ihr Tutti (die Oberstimme!), Letizia hat ihr kleines Solo im geraden Takt zu imitatorischer Begleitung, und im Tutti wird beschlossen; die ganze Barzelletta wird dann nach dem Monolog Letizia's wiederholt: »... e cantando poi, come di prima, se ne tornò d'onde uscì, e di là subito uscirono li Trombetti sonando ...«, hierauf folgt Ball. (Francesco Torraca [Studi di storia letteraria napoletana, Livorno 1884, p. 265] erwähnt einen Trionfo della Fama Sannazaro's,

Barzelletta
 von 1492

aufgeführt zwei Tage später am 6. März 1492 in den Gemächern des Principe Federico, wobei Apollo zur Viola Verse zum Preise des Sieges bei Granada singt – ein »Carro«, der vermutlich auch mit Musik abgeschlossen wurde. Man vergleiche auch Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Nuova edizione, Bari 1916, p. 8ss, und die dort verzeichnete Literatur.)

So bescheiden sind die Anfänge der italienischen Festmusik, die sich bis zu dem nächsten grossen Ereignis ähnlicher Art, 80 Jahre später, dem Sieg von Lepanto, zu so grossartigen Dimensionen gesteigert haben sollte. Aber es sind Anfänge italienischer Musik. Denn es ist nicht anzunehmen, dass ein Niederländer solche Primitivitäten gemacht hat; und es ist ferner nicht anzunehmen, dass sie ein anderer gemacht hat als ein Angehöriger des Mantuaner Musiker-Kreises. Denn an den grossen Musik-Zentren war der Geschmack noch ganz niederländisch: man erinnert sich jener Notiz des Mantuaner Geschäfts-Trägers in Venedig über eine Motette »Gabrielem« (wahrscheinlich der zweite Teil eines »Gaude Virgo«) von Busnois, »che tutta Venezia non voleva udir altro« (Pietro Canal, *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga*, in: *Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 21 [1879], p. 655–774, hier p. 668). Und zum »niederländischen Geschmack« rechne ich auch die Freude an Quodlibets aus Volksliedern und Gassenhauern, an der imitatorischen Behandlung von bekannten Weisen – ein Geschmack, der auch in Florenz nicht ganz gefehlt hat, aber besonders in Venedig geherrscht zu haben scheint.

Isabella d'Este

An der Spitze jener fürstlichen Personen, die der nationalen Musik zur Entstehung verholfen haben, steht eine Frau – allerdings die Frau, die als das Vorbild und Muster aller fürstlichen Weiblichkeit jener Zeit gilt: Isabella d'Este, Gattin des Markgrafen Francesco Gonzaga in Mantua.

1474 geboren, Tochter des Herzogs Ercole von Ferrara und einer vortrefflichen, literarisch gebildeten Mutter, Eleonora d'Aragona, erhielt sie eine ausgezeichnete Erziehung, in der die Musik nicht vernachlässigt war. Ihre Neigung zu den Künsten, die nie zur Pedanterie wurde, verpflanzte sie an den Mantuaner Hof, als sie, kaum 16-jährig, sich mit dem Marchese Francesco vermählte. Es gibt kaum einen grossen oder kleinen Dichter, Literaten, Gelehrten, Künstler der Zeit, der ihr nicht gehuldigt hätte, von Leonardo bis Tizian, von Castiglione bis zu Ariosto. Ungleich der jüngeren, mehr äusserlichen, der Kunst mehr als einem Schmuck fürstlichen Lebens zugetanen Schwester, Beatrice d'Este, die dem Moro in Mailand vermählt war und dessen trauriges Los nicht mehr erlebte, hatte sie ein tieferes Verhältnis zur Kunst, ein persönlicheres zu ihren Musikern. Sie hat ihren ziemlich unwürdigen und hässlichen Gatten, der 1519 am »mal francese« zu Grunde ging, ein Kriegsmann und Condottiere im Dienst der grösseren Mächte war und stets eine schwankende und halbe Politik treiben musste, achtungsvoll ertragen

Bescheidene
Anfänge

Isabella
d'Este

und nie die Formen gegen ihn verletzt. Die eigentliche Politik des Landes hat zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode, als Beraterin des Sohnes Federico, sie gemacht. Mit ihren gefährlichsten Gegnern, dem Cesare Borgia, dem »papa terribile« Julius, der Republik des heiligen Marcus, hat sie ein Verständnis herzustellen gewusst. Selber unangreifbar als Frau, hat sie ihren ziemlich lockeren Hoffräulein lächelnd durch die Finger gesehen; gute Catholikin oder Christin, die Juden ihrer Stadt nicht nur toleriert, sondern sogar geschützt – was auch musikgeschichtliche Folgen gehabt hat. Von Jugend auf übt sie selber Musik; der Orgelbauer Lorenzo Gusnasco in Pavia muss für sie und ihre Schwester Beatrice Clavichorde bauen, und Isabella verlangt (12. März 1496), die Instrumente müssten sein »facile da sonare perchè nuy havemo la mano tanto legere, che non potemo sonar bene, quando bisogna per durezza de tasti sforzarla ...« »leicht im Anschlag, denn wir haben so zarte Hände, dass es mit unserer Kunst nicht weit her sein würde, wenn die Härte des Anschlags zur Gewaltbarkeit zwänge ...« (Emilio Motta, *Musici alla corte degli sforza*, in: *Archivio storico lombardo* 14 [1887], No. 2, p. 278–340, hier p. 295). Sie war tätig und energisch wie ein Mann, klug, anmutig und heiter wie eine Frau. Den Charakter der Kunst, auch der Musik an dem kleinen Hofhalt hat sie bestimmt – und dieser Charakter konnte nicht üppig, grossartig, gewaltig sein. Aber die italienische Musik hat sich dieser Patronin nicht zu schämen. Ihr Name hat seinen Platz in jeder Geschichte der italienischen Musik, als der ersten und grössten Beförderin einer nationalen Kunstübung. (Dieser Ruhmestitel hat allerdings auch sie nicht gehindert, zum Musiklehrer ihrer Kinder noch einen Nicht-Italiener zu bestellen, einen »Masino francese«, für den sie 1513 einen Empfehlungsbrief nach Ferrara schreibt – cf. Bertoni, *L'Orlando furioso*, p. 172.) Da Isabella lange lebte –, sie starb erst im Februar 1539 – hat sie die Blüten der von ihr gesäten Kunst noch aufgehen sehen.

Isabella
d'Este

Noch am 5. Dezember 1531 schickt ihr Bernardo Tasso, der berühmte Vater eines berühmteren Sohnes, seine Verse, die kurz vorher unter dem Titel »Primo Libro degli Amori« in Venedig erschienen waren, und auch der Gattung des neuen Madrigals einigen Tribut darbringen.

Frottolisti

Mantua ist der Mittelpunkt der neuen Kunst, aber nicht ihre alleinige Stätte. Sie erstreckt ihre Wirkung bis nach Venedig im Osten, nach Mailand im Westen, schlägt einige Wurzeln in Florenz, Pisa, Siena, greift bis nach Rom und Neapel. Es ist offenbar eine einzige Generation von Musikern, fast alle in den 70er oder 80er Jahren des Quattrocento geboren, die da plötzlich zu Wort kommt, und nach 1530, mit wenigen Ausnahmen, wieder verstummt. Zum ersten Mal sind es überwiegend Italiener, wenn auch noch immer eine Reihe von Niederländern und Franzosen sich an dem neuen Aufschwung entscheidend beteiligen. An der Spitze der grosse Josquin des Près, der unter dem Namen Josquin d'Ascanio, das heisst als er im Dienst des Cardinals Ascanio Sforza in Rom lebte, einige berühmt gewordene, in Druck und Handschrift erhaltene Frottole beisteuerte; vielleicht stammt von ihm auch die in den »Fioretti di frottole« von 1519 gedruckte, sehr lebendige Frottola »Poiche in tanti affanni e guai«! – wenigstens wüsste

ich die Initialen J. P. nicht anders zu deuten als Josquinus Pratensis; und vermutlich stammen von ihm auch einige anonyme Strambotti im sechsten Buch, als deren Dichter sein Genosse im Dienst des Cardinals Ascanio, Serafino Aquilano, nachweisbar ist. Neben ihm stehen Alexander Agricola, Joannes Japart, Loyset Compère, Eneas Dupré, Eleazar Genet, genannt Carpentras, dieser beteiligt mit ein paar besonders bedeutsamen Stücken; auch einige sonst ganz unbekannte Musiker, wie Jean Hesdimois. Erst 1514 gesellt sich dazu ein Eustachius D. M. Regali Gallus.

Frottolisti

Im Allgemeinen aber geben italienische Musiker den Ton der »Mantuaner« Kunst an; die meisten sind Oberitaliener, aus Verona, Brescia, Padua, Venedig, Mailand, Vicenza und aus Mantua selber. Diese italienischen Musiker spielen auf dem Gebiet ihrer Kunst ungefähr dieselbe Rolle, wie in der bildenden Kunst Giotto und Duccio, als sie um 1300 die italienische Malerei von der international gewordenen byzantinischen Kunst emanzipierten. Über die wenigsten wissen wir mehr, als ihre Namen in den ersten Drucken oder in den handschriftlichen Quellen – die im übrigen die Componistennamen viel häufiger verschweigen als die Drucke. Ein volles Bild der Persönlichkeit gewinnen wir nur bei den beiden Hauptmeistern, Bartolomeo Tromboncino und Marchetto Cara. Von einem feinsinnigen Musiker, Michele Pesenti, der mit Tromboncino und Cara sich fast ganz in die Ehren des ersten Frottolen-Druckes teilt, ist nicht mehr bekannt, als dass er aus Verona stammte und Priester war. Joannes Brocus (Giovanni Brocco) ist ebenfalls Veronese, und Nicolo Brocus vermutlich sein Bruder, – das ist alles. Antonio Capreoli stammt aus Brescia; von Filippo de Luprano, einem fruchtbaren Musiker, steht nichts weiter fest, als der Name; wenn »de Luprano« bedeutet: »da Lovrana«, wäre er Istrianer gewesen. Aber ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, er könne identisch sein mit dem Filippo Lapaccino (oder Lupaccino), »cantore, organista e autore di frottole« (cf. Alessandro d'Ancona, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 5 [1885], p. 1–79, hier p. 11), Schüler eines frate Francesco. Dieser Filippo spielt eine Rolle in der Frühgeschichte der scenischen Hof-Festlichkeiten in Mantua; 1482 wird er genannt als »prete fiorentino«, und wäre also ein Träger der musikalischen Verbindung zwischen Florenz und Mantua gewesen. – Etwas mehr wissen wir über Francesco d'Ana oder d'Anna. Francesco d'Ana, erst Organist an San Leonardo, wurde am 20. August 1490 zweiter Organist an San Marco; und starb Ende Dezember 1502 oder Anfang 1503; er ist der einzige venezianische Musiker, der in der Produktion eine grössere Rolle spielt, wenn man nicht auch Tromboncino als Venezianer gelten lassen will. Andre dem venezianischen Kreis Angehörige, wie aus den Namen zu schliessen ist, Giovanni Battista Zesso, der aus Padua stammte, oder Piero Zanin Bisan aus Treviso sind nur mit einigen Stücken vertreten. Erst 1514 taucht ein Joannes Lulinus Venetus mit reicherer Produktion auf. Bisan, um 1473 geboren, hat noch bis 1554 gelebt; er war Kleriker, vermutlich Schüler des »fiammingo« Gerard de Lisa aus Gent, und seine Frottola oder Canzonetta im siebenten Buch Petrucci's, textlich ein Dialog zwischen dem ungeduldigen und zur Unzeit dringlichen Liebhaber und seiner ihn vertrösten-

Frottolisti

den Schönen, ist sicherlich nur ein jugendlicher Zeitvertreib von ihm gewesen. (Cf. Giovanni d'Alessi, Zanin Bisan [1473?–1554], in: *Note d'archivio per la storia musicale* 8 [1931], No. 1, p. 21–33.) Dazu gesellt sich noch ein Heer anderer Musiker: Giorgio Luppatus, Georgius de la Porta, D. Antonio Rigum, Pellegrino Cesena aus Verona, Rosino aus Mantua, Rossetto aus Verona, Nicolo Pifaro, (Pietro) Aron, vermutlich der Theoretiker, Alexander Demophon, der dem Bologneser Kreis angehörte, wie aus einer Ottave des Giovanni Philoteo Achillino Bolognese hervorgeht (Bologna 1513), Piero da Lodi, Paolo Scotti, Lodovico aus Mailand (Organist an San Michele zu Lucca und 1514–1537 dort Canonicus und Organist der Cathedrale), Antonio Stringari aus Padua, Diomedes, Rasmus, Timoteo, Onofrio Padoano, Eustachius M. Romanus, Don Michele Vicentino, Girolamo a Lauro, S. B. de Ferro. Eine besondere Gruppe deutet auf Siena: Ansanus, Lodovicus, Nicolo Pic. Prete Senese (wenn er nicht identisch ist mit Nicolo Pifaro). Namen tauchen auf und verschwinden; zu den später auftauchenden gehören Giovan Tomaso di Maio (der uns noch sehr beschäftigen wird), Ranieri, Alessandro Mantovano, Bernardo Pisano. Mit diesem Bernardo und noch zwien [!] andern hat es eine besondere Bewandnis: nämlich mit Andrea Antico da Montona, und Giacomo Fogliano aus Modena (neben dem sein Bruder, der Theoretiker Lodovico Fogliano steht) – der eine nicht bloss Componist, sondern auch Drucker und Verleger, dessen Leben einigermaßen erhellt erscheint; der andre einer der wenigen, die ihre Generation überlebt und eine neue Wandlung erfahren haben. Dass neben Laien und Priestern auch die Hof-Gesellschaft selber sich an der Frottole-Composition beteiligte, beweist ein Strambotto des Dichters Cariteo (s. p. 88), oder ein Domi. bezeichnetes Sonett in 1515¹ (Nr. 35). Wer war dieser Dominus? Der Inhalt des Sonetts ist unzweideutig: es ist die Versicherung eines hohen Prälaten, er werde trotz der Einreihung in die Herde des Heiligen, der einst Netz und Fischerbot verliess, der Geliebten treu bleiben:

Se per seguire el gregie di quel sancto
 Che abbandonando la rete et la nave
 Del sommo regno meritò le chiave
 Perder credeste quel che ho amato tanto

Recuserei di Pietro el primo amanto
 Che quel che a te non piacque, a me fu grave
 Et quel che a te dilecta a me è suave
 Quel che a te da mestitia, a me da pianto.

Honor, fama, ricchezza, sdegno, o guerra
 Non torra mai questa amorosa voglia
 Ne quel fermo disio che l pecto serra

Perderà Daphne ogni suo verde foglia
 El ciel fie raro, et le sue stelle in terra

Frottolisti –
 Sienesische
 Gruppe

Anonyme
 Frottole

Fixe seran pria chechi da te mi spoglia.

Es fehlt nicht an Cardinals-Figuren, denen man ein solches Sonett in den Mund legen möchte – etwa jenem Cardinal Cesare Borgia, aus dem dann später der Duca di Valentino wurde, oder jenem Cardinal Ippolito d'Este, der sonderbare Gönner Ariosto's, 1493 im Alter von 15 Jahren zu solcher kirchlichen Würde berufen, und ausgezeichnet mehr durch athletische Körperkraft, durch Fertigkeit im Schwimmen und Fechten als durch Heiligkeit; oder jenem Cardinal Ippolito de' Medici, der die schöne Giulia Gonzaga liebte. Für die vielen anonymen Stücke in den Drucken Petrucci's steht eine grosse Reihe von Namen zur Verfügung. Manche stammen von Tromboncino oder Cara, ohne dass Petrucci es wusste, wie zum Beispiel »Lassa donna i dolci sguardi« (VI, Nr. 25), eine Frottola, von der uns bezeugt ist, dass sie 1497 von Galeotto del Carretto gedichtet und von Tromboncino in Musik gesetzt wurde. Für andre verantwortlich gewesen sein mag der oben erwähnte Giampietro della Viola, Dichter-Musiker, der 1481 in Frankreich gewesen war (!), seit 1484 wieder im Dienst der Sforza und Gonzaga; oder der Liraspieler Manetto Migliorotti, genannt Atalante, Schüler des Leonardo da Vinci, und vielleicht Modell für jenen berühmten »Violinspieler« des Raffaele Sanzio aus Urbino.

Tromboncino

Tromboncino und Cara

Über den Namen all dieser Musiker stehen die des Bartolomeo Tromboncino und Marchetto Cara, sowohl nach der Bedeutung wie nach der Fülle ihrer Produktion. Sie sind mit dem Namen Isabella's aufs engste verbunden. So sehr verwandt beider Compositionen scheinen, so sehr verschieden sind ihre Charaktere und Lebens-Schicksale.

Bartolomeo Tromboncino ist insofern ein früher Vorläufer des Principe Gesualdo da Venosa, dem wir gegen das Ende unserer Darstellung begegnen werden, als auch er seine ehebrecherische Frau auf der Tat ertappte und samt ihrem Liebhaber ermordete – nur dass bei ihm der Mord offenbar ein Akt echter Leidenschaft war, und nicht wie bei dem entarteten napolitanischen Fürsten einer der feigen Grausamkeit. Strafflos blieben beide, Tromboncino war der Sohn des venezianischen Pfeifers Bernardino (Bernardino Piffero) aus Verona, der schon vor 1487 in mantuanischen Diensten stand, aber in den 90er Jahren nach Venedig zurückkehrte. (Compositionen von Bernardino Piffero sind nicht erhalten, es müsste denn Emil Vogel recht haben, der eine Frottola mit spanischem Text »Dius del cielo para che diste« in den »Fioretti di Frottole« von 1519¹ ihm zuschreibt. Das Stück ist sehr altertümlich und primitiv; aber es ist doch anzunehmen, dass es eher von einem napolitanischen Bernardino stammt. Im übrigen war Piffero oder Piffaro der Zuname eines jeden berühmten Pfeifers oder Flötenbläusers; so war ein Michele Piffaro um 1499 im Dienst des Ercole I. von Ferrara – cf. Bertoni, L'»Orlando furioso«, p. 172.) Das Temperament des jungen Musikers zeigt, ausser der Tötung seiner Frau, sich auch darin, dass er im Sommer 1495 aus Mantua durchbrennt, das heisst ohne

Tromboncino

weiteres den Dienst verlässt und nach Venedig zu seinem Vater flieht, der ihn eilig wieder zurückschickt. Um diese Zeit scheint sein Ruhm schon hoch gestiegen zu sein; zu Gunsten der heimischen, italienischen Musik. Noch 1491 (am 27. Juli) hatte Isabella den grossen niederländischen Meister Jean Verbonnet in Ferrara beauftragt, ihr aus Frankreich zwei junge Sänger mitzubringen, vermutlich als Ersatz für den entflohenen Sopranisten Carlo di Launay, dem wir in anderm Zusammenhang noch begegnen werden. Mit Tromboncino's und Cara's Auftreten aber macht der Mantuaner Hof den Versuch, sich von fremder weltlicher Kunst fast völlig zu befreien. Man pflegt nicht mehr die Chanson, das Rondeau, die Bergerette, sondern den heimischen Strambotto, das ist die volkstümelige Ottaven-Stanze, die Oda, die Frottola und Barzelletta, das Sonett und die Terzine. Ein Kreis von Dichtern versorgt Isabella und ihre Musiker mit Versen, und rechnet auf deren musikalische Einkleidung.

Der älteste und zu seiner Zeit berühmteste dieser Lieferanten war wohl Serafino dell'Aquila, † 1500; der fruchtbarste und ausdauerndste aber Galeotto del Carretto, geb. um 1470, † 1531: Marchese, Geschichts-Schreiber und Poet, der am Hof von Monferrato lebte, aber mit Beatrice d'Este in Mailand und mit Isabella d'Este in dauernder Verbindung stand. Nach dem Tod Beatrice's (2. Januar 1497) widmete er seine Huldigungen fast ausschliesslich der Marchesa, der er seine dramatische Ecloga »Beatrice«, der Verstorbenen gewidmet, am 24. November 1498 überschickt: – das Werk wird 1499 in Casale mit lyrischen Intermezzi aufgeführt, die von Tromboncino komponiert waren. Auch andre dramatische Werke Galeotto's waren nicht denkbar ohne Musik, so seine »Nozze di Psiche e Cupidine« nach Apuleius (vermutlich 1502), und die Musik Tromboncino's zu einer Einlage, der Frottola »Crudel fuggi se sai«, dem Pan in den Mund gelegt, ist sogar erhalten (Andrea Antico 1517, Nr. 30; in meiner Neu-Ausgabe dieses Druckes habe ich leider versäumt, das anzugeben). Wenn Galeotto der Marchesa schreibt, versäumt er nie, Verse beizulegen, so am 23. März 1496 »tri capituli, una ode vulgare, duy strambotti et due frottole«; wenn er eine dramatische Composition schickt, legt er Verse zur Composition bei, so 1498 seinem »Timone« (nach Lukian) »due balzerette et uno strambotto«. Am 21. November 1499 dankt Isabella ihm: »Havessimo li di passati una vostra ... cum alcune balzerette et adesso ne havemo un altra de'undee instanti (= stanze), pur cum balzerette ... et subito le dessimo al Tromboncino per farli el canto ...«. Der Belege sind unzählige (cf. Rodolfo Renier, Saggio di rime inedite di Galeotto del Carretto, in: Giornale storico della letteratura italiana 6 [1885], p. 231–252). Man darf annehmen, dass ein guter Teil der von Tromboncino komponierten Texte von Galeotto stammt. Andre Lieferanten waren Niccolo da Correggio, Vincenzo Calmeta, Benedetto da Cingoli, Tebaldeo – und ausser ihnen vermutlich sämtliche Gentiluomini, die an den Höfen von Urbino, Mantua, Ferrara, Monferrato den Damen ihre Huldigung darbringen wollten.

Diese Dichter sind in der italienischen Literatur-Geschichte übel beleumundet, und sie nahmen in der Tat keinen hohen Rang in ihr ein. Aber sie machen in ihren »bel-

Galeotto del
Carretto

Dichter von
Frottole

zerette« auch keinen Anspruch auf literarische Würdigung. Sie haben einen Teil dieser Verse lediglich geschrieben, damit er in Musik gesetzt werde. Isabella selber hat für Tromboncino und Cara Verse gedichtet – und wir können eine dieser kleinen Dichtungen identifizieren: »Ho visto il strambotto (? wohl verschrieben für Frottola) quale ha composta la Signoria Vostra parlando ad le piante che hanno perso le foglie, mi è piaciuta assai ...« schreibt einer dieser Dichter, Antonio Tebaldeo, am 9. Dezember 1494 an die Markgräfin (»Ich habe den Strambotto [?] gesehen, den Eure Herrlichkeit über die entlaubten Pflanzen gedichtet haben, und er gefällt mir sehr ...«):

Son quel tronco senza foglie,
Steril frutto per tempesta
Nulla cosa più mi resta,
Perso ho'l tempo e poi la spoglia
Son quel tronco

Venti e piogge in un momento
In tal stato m'han converso,
Se fui già felice or stento,
Che i bei fiori e frutti ho perso.
Così vuol il ciel perverso,
Così piace all'empio fato
Così sempre è destinato,
Ch'ogni ben presto si soglia

Son quel tronco

(folgen noch zwei Strophen. Petrucci II, Nr. 4)

Am 28. Februar 1493 hatte Niccolo da Correggio Verse des Mailänder Edelmanns Gasparo Visconti übersandt; am 30. März schickt er eine »Silva, cantata nel passato carnevale«, das heisst eine dramatische Ecloga in Terzinen; am 8. Juli wieder ein solches Capitolo in Dialogform: »il capitolo è una egloga pastorale, dove Mopso e Dafni se ne gloria. El senso alegorico lo dirò a bocha alla Ex. V. come li parlo ...« »das Capitolo ist eine Ecloga, in der die Hirten Mopsus und Daphni Hin- und Widerrede führen: der eine beklagt sich über das Schicksal, der andre preist es. Den allegorischen Geheimsinn werd' ich Euer Gnaden mündlich enthüllen, sobald ich Sie spreche ...« (cf. über diese Ecloga »La Semidea«: Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Mailand [1909], p. 219s). So früh tritt in der Musik der Gegensatz der Temperamente auf, der in Carissimi's berühmtem Duett »I filosofi« (»Heraclit und Demokrit«) dereinst die Glorie des Dur- und Moll-Systems beweisen und in Milton-Händel's »Allegro e Penseroso« seinen schönsten künstlerischen Triumph feiern sollte. Was den Geheimsinn betrifft, so ist es unmöglich, sich dabei nicht der geheimnisvoll-»musikalischen« Bilder des Giorgione und seines Kreises zu erinnern, die alle ihren esoterischen Sinn und Hintersinn haben – es ist

anzunehmen, dass auch die Musik solcher Geheimnisse nicht entbehrte. Niccolò da Coreggio nennt sein Hirten-Stück ein »capitolo da cantarli dentro« – also einen Dialog, in dem ein Teil zum Singen besonders bestimmt war. Dies waren die Verse, für die die Musiker der Zeit ihre »Arie per cantar capitoli« – »Melodien zum Absingen von Terzinen« bereit stellten.

Tromboncino war der von den Dichtern begehrteste unter allen diesen Musikern. Am 14. Januar 1497 schreibt Galeotto del Carretto an Isabella: »La S. V. sa che a la partita mia da Mantua mi promesse de mandarmi alchuni canti de le mie belzerette fatti per lo Tromboncino, et mai non li ho havuti, per il che la prego che se degni de mandarmeli per lo presente cavallaro del Sr. nostro. Li canti de le balzerete ch'io vorrei sono questi:

Lasso o Donna i dolci sguardi,
pace hormai o miei sospiri, etc.

Se gran festa mi mostrasti, etc.
Donna sai come tuo sono
e ch'indarno per te stento,
ma se teco mi lamento,
tu mi dici che son bono etc.

e vorrei uno aiere novo de capitulo, se fia possibile. L'affezionata e divota mia servitu verso S. V. è quella che mi fa presumere de richiederli questi canti, a ben ch'al Tromboncino parirà forse stranio ad darmeli ...« »E. G. erinnern sich, mir bei meiner Abreise aus Mantua versprochen zu haben, mir einige Compositionen zu schicken, die Tromboncino über einige meiner Frottole (Barzellette) gemacht hat. Da ich sie nie erhalten habe, bitte ich Sie, sie mir durch den Überbringer, den Courier unseres Herrn (von Monferrato) schicken zu wollen. Es sind die folgenden ... Auch hätt' ich gerne eine neue Weise für Terzinen, wenn es geht! Meine herzliche und ehrfurchtsvolle Ergebenheit für E. G. lässt mich mich vermessen diese Gesänge zu erbitten, auch wenn Tromboncino Ausflüchte machen sollte, sie mir zu geben ...« Tromboncino war offenbar ein schwieriger oder launischer Mann. Von den vier benannten Frottole sind die drei ersten, wenn auch in veränderter Form, anonym erhalten (Petrucci VI, Nr. 26; V, Nr. 14; V, Nr. 42), und Galeotto's Brief erlaubt uns die Identifizierung des Componisten. Am 26. August 1497 schickt er neue »belzerette« und einen »nicht sehr geglückten« Strambotto (»di poca valuta«); im Frühjahr 1499 weilt Antonio Tebaldeo in Casale Monferrato und verspricht, eine »belzeretta in dialogo« Galeotto's nach Mantua heimzubringen: »supplico che si degni fargli fare uno canto dal Tromboncino, et mandarmela cum qualche altro canto novo«. Am 13. November 1500 vertraut Galeotto einem Edelmann, Messere Benedetto, einige seiner »insulse rime« an, damit Tromboncino in Mantua sie componiere und vor Isabella rezitiere, um sie weniger nackt zu präsentieren: »perche el Tromboncino ha più caro ad comporre et recitarle poi in canto a la Ex. V., che quelle le veda così ignude ...« Am 27. Januar 1497 schickt Francesco de Donato aus Ferrara die Barzeletta »Desperata

me ne moro« – obwohl derselbe Text schon von Tromboncino komponiert worden sei (identisch mit Petrucci V, Nr. 47: »Disperato fin a morte«?).

Man sieht, welcher Geltung Tromboncino sich bei den Dichtern und Musikern seiner Zeit erfreute. Und nicht bloss im engeren Kreis von Mantua. Wie Marin Sanuto in seinen Tagebüchern (*I diarii*, vol. 4, ed. Nicolò Barozzi, Venedig 1880, col. 229) berichtet, hat Tromboncino für die Hochzeits-Festlichkeiten der Lucrezia Borgia in Ferrara eins der *Intermezzi* komponiert, die zur Aufführung der »Asinaria« des Plautus am 7. Februar 1502 gesungen wurden: »... una musicha mantuana (!) dil tromboncino Paula Poccino e compagni ...« Am folgenden, dem Carnevalstag, machte man zur »Casina« des Plautus als erstes Intermedium »Una musica del Trombonzino, ne la qual si cantò una barzeleta in laude de li sposi; e questo fu inanti principiata la comedia ...« »... eine (andre) Musik des Tromboncino, in der eine Barzelletta zum Lob des Brautpaares gesungen wurde; und zwar vor Beginn der Comödie ...« Wir dürfen annehmen, dass Tromboncino auch der Componist der »frotola di speranza« war, die nach einer allegorischen Liebes-Szene von einer »musica di barbari mantuani« gesungen wurde. Die Hochzeit des Erbprinzen von Ferrara mit der Tochter des Papstes gehörte zu den glänzendsten Festen dieser festfreudigen Zeit – der Musiker, den man zu ihrer Ausschmückung berief, musste grossen Ruf haben. Und dank solchem Ruf auch verlorne Gunst nicht schwer wiedergewonnen haben, denn Tromboncino war kurze Zeit vorher, 1501, in Mantua in Ungnade gefallen, vermutlich ob eines neuen Streiches.

1513 muss Tromboncino nochmals in Ferrara gewesen, und später soll er, wenn nicht eine Verwechslung vorliegt, zu den Medici nach Florenz gegangen sein. Ich glaube viel eher, dass er sein Schaffen und seinen Aufenthalt zwischen Venedig, Mantua und andern oberitalienischen Höfen geteilt hat. 1520 verschwindet er aus den Drucken, obwohl er damals wenig mehr als 50 Jahre alt gewesen sein kann; erst 1531 folgt wieder als Nachzügler ein einzelnes Stück von ihm. Der Beiname Tromboncino wird um diese Zeit vieldeutig und unsicher. Hieronimo Casio veröffentlicht 1521 in seinem »Libro intitulado Cronica« Epitaphien auf Bologneser Musiker, darunter auf einen Tromboncino, der aber unser Bartolomeo nicht gewesen sein kann. Jene Annahme, er sei nach Florenz gegangen, gründet sich darauf, dass in den Besoldungs-Registern der Depositaria Medicea von 1551 und 1561 ein Bartolomeo di Luigi Trombone genannt wird, beerdigt am 23. März 1563. Eine zweite Frau, Lucia, ein Bruder Francesco werden genannt; zwei Söhne, Luigi und Zaccaria, sterben vor ihm, was darauf schliessen lässt, dass dieser Bartolomeo ein sehr hohes Alter erreicht hat. Anton Francesco Doni erwähnt ihn 1544 in einem Zusammenhang, der ihn und die andern Florentiner Musiker als gegen die venezianischen ein wenig zurückgeblieben erscheinen lässt, und Cosimo Bartoli spendet ihm als Posaunisten hohes Lob. (Cf. Leto Puliti in: Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. 2, Florenz 1876, p. 93s.) Aber auch das kann unser Tromboncino unmöglich gewesen sein. Ein so lebhafter schöpferischer Geist sucht im Alter seinen Ruhm nicht als simpler Posaunist; und der Versuch der Identifizierung

scheitert an der Tatsache, dass unser Bartolomeo Tromboncino eben der Sohn eines Bernardino war, und nicht eines Luigi. Für eine Anwesenheit Tromboncino's in Florenz spricht freilich, dass er vor 1519 ein Madrigal Michelangelo's komponiert hat (»Com'arò dunque ardire«) (s. p. 110), dessen Text er nur durch den gewaltigen Meister selbst oder durch einen von dessen Freunden erhalten haben konnte, denn Michelangelo's Verse wurden zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt. Eine mehr oder minder nahe Verbindung zwischen Tromboncino und dem grossen Florentiner muss bestanden haben.

Sichere Nachricht liefert uns erst wieder Sanuto (I diarii, vol. 52, Venedig 1898, col. 601). Er erzählt uns, dass Tromboncino im Februar 1530 für den Carneval in Venedig einen »Dialogo« (vermutlich in Form eines Capitolo) komponiert hat:

»... la sera, in palazzo del Serenisimo, venne una mumaria de virtuosi, che balavano ben con alcuni martelli; poi una musica del trombonsin, di tre che disputavano qual era mior innamorati in una donzela, maridata o vedoa, dicendo cadaun le raxon loro; et concluseno il meglio era l'amor de la vedoa ...« »... am Abend, im Dogenpalast, kamen maskierte Tänzer, die, mit einigen Hämmern versehen, vortrefflich tanzten; dann eine Musik des Tromboncino, mit drei (Jünglingen), die sich stritten, in wen man sich am besten verliebe: in ein Mädchen, in eine verheiratete Frau oder in eine Witwe, jeder mit seinen Gründen; und sie kamen überein: das beste sei die Liebschaft mit einer Witwe ...« Und am 2. April 1535 schreibt ein Tromboncino aus Vicenza einen Brief an den venezianischen Musik-Theoretiker Giovanni del Lago (Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vat. lat. 5318, fo. 188^r) folgenden Inhalts (ich verdanke die Abschrift, der Freundlichkeit Professor Fernando Liuzzi's [†] in Rom):

»Non potrei haver riceputo il maggior piacer di quel che io hebbi giovedì sera in havervi sentito in una vostra a me stata molto cara, et certo mi allegro di ogni vostro benessere, honorendissimo M. pre Joanne. V. S. mi richiede la minuta de »Se la mia morte brami« et cosi molto voluntier ve la mando, cioè senza contralto. Per che chi cantar la volesse il contralto da lei seria affiso (?). Ma si pressa non havisti havuto, gli n'harei fatta una che se cantaria a 4 senza impedir l'un l'altro; et alla ritornata mia a Vinetia, che serà a principio di Maggio, se accadrà gli ne farò una che sarà al modo supra detto, farendovi interdìr (! = intender) ch'io fui et sempre serò minor vostro; facendomi però questo piacere: racomandarmi al magnifico et gentilissimo gentilhuomo amator de i virtuosi M. Hyeronimo Molino, che Dio cent'è cent'anni in sua gratia lo conservi. Item a M. pre Bastiano mi racomandiate et a madonna Paula che tutti 4 vi ho scolpiti in core. Adonque altro non dirò se non sempre a tutti racomandandomi

In Vicenza a 2 aprile 1535
quello c'ho ditto di supra Tromboncino.

A lo ex^{ti} M. pr. Joanne da Lago
honorandissimo mio in la cale apresso de Santa Sufia
In Vinitia.«

Tromboncino

Tromboncino

»Verehrungswürdigster Pre Joannes, ich hätte kein grösseres Vergnügen erfahren können, als das ich empfand, als ich Donnerstag Abend Euren mir so teuren Brief erhielt, und sicherlich erfreut mich jedes Wohlergehen von Euch. Ihr wünscht von mir die Niederschrift von »Se la mia morte brami«, und so schicke ich sie Euch mit grossem Vergnügen, mache Euch (aber) aufmerksam, dass ich sie nur zur Lauten-Begleitung geschrieben habe, das heisst (dreistimmig) ohne Alt. Daher müsste, wer sie »a cappella« singen wollte, den Alt hinzufügen. Aber wenn es nicht so geeilt hätte, hätte ich eine zum Singen für vier Stimmen gemacht, ohne dass eine die andre gestört hätte; und bei meiner Rückkehr nach Venedig, Anfang Mai, werde ich, wenn sich die Gelegenheit bietet, eine in dieser Art machen, zum Beweis, dass ich immer Euer Diener war und sein werde. Erweist mir jedoch diesen Gefallen: empfiehlt mich dem erlauchten und artigen Herrn Girolamo Molino, dem Liebhaber der Künstler, den Gott hundert und aberhundert Jahre in seiner Gnade erhalten möge. Desgleichen, dem hochwürdigen Pre Bastiano und der Madonna Paola, denn alle vier seid Ihr mir ins Herz gegraben. Nunmehr will ich nichts weiter sagen als meine Empfehlungen an alle ...

der oben bezeichnete Tromboncino«.

Alle Anzeichen sprechen dafür, dass der Schreiber des Briefes wirklich Bartolomeo Tromboncino ist, und nicht jener Ippolito Tromboncino, »... el più sasonao musico, che se possa catar in ste aque salse ...« (Andrea Calmo, *Le Lettere*, ed. Vittorio Rossi, Turin 1888, p. 125), der um 1550 ein bekannter Lautenist in Venedig war. Die Art, wie dieser Tromboncino das Madrigal oder die Canzonen-Stanze »Se la mia morte brami« zum Doppelgebrauch komponiert, nämlich für Gesang und Lauten-Begleitung oder in A cappella-Fassung für vier Stimmen, »die sich nicht stören«, entspricht genau dem Zustand compositorischer Technik, in dem der Frottolist Bartolomeo Tromboncino um 1535 sich befinden musste. Wie sehr konservativ Tromboncino war, geht aus seiner Bemerkung hervor, er habe sein Stück für Gesang zur Lauten-Begleitung geschrieben, »cioè senza contralto«. Das ist ganz das Verfahren, das Francesco Bossinensis 1509 bei seiner Übertragung vierstimmiger Frottole für Gesang und Laute angewendet hatte: nämlich ganz mechanisch den Alto wegzulassen, und für die Begleitung lediglich den Tenor und Bass zu intavolieren. (Cf. ein schlagendes Beispiel, und zwar gerade von Tromboncino, bei Ferand, *Improvisation*, p. 382ss.) Der Brief bestätigt durchaus unsere Annahme, dass Tromboncino sein Leben als »Gelegenheits-Componist« oder »freier Künstler« beschloss, mit dem Sitz in Venedig, und auch das übrige Oberitalien mit seinen Dedikations-Stücken, Mascheraten, Festliedern versorgte. Kurz nach 1535 ist er wohl gestorben, als Vertreter einer Gattung, der das Todesurteil bereits gesprochen war. Tromboncino wäre, ebenso wie Cara, selbst in Mantua als Haus- und Lieblings-Componist nicht mehr zu halten gewesen. Auch am Mincio war die »italienische Welle« wieder vorüber, und waren die Niederländer wieder zurückgekehrt. An San Pietro in Mantua wirkt als Cantor um 1527 bereits Jacques Collebaudi aus Vitre in der Diözese von Rennes, der am 20. April 1534 das Mantuaner Bürgerrecht erhält und als Jachet da

Tromboncino

Tromboncino

Mantua hohe Berühmtheit in ganz Italien erlangt. Er ist ein Meister der neuen Motette und einer der ersten Meister auch des neuen Madrigals. Tromboncino's Rolle war ausgespielt. Aber noch dem Pietro Aretino gilt er als Inbegriff des Mode-Componisten verliebter Texte: Beweis dafür die etwas spöttische Erwähnung Tromboncino's im »Marescalco«, der ersten Comödie Aretino's, die um 1530 geschrieben war. Da erörtert (editio princeps, Venedig 1533, Bernardino de Vitali) der »Prologo« (»Histrione«), was er tun würde, wenn er liebes-besessen wäre: er würde um die Mauern der Geliebten schleichen und ein Sonett Petrarca's flüstern, und er würde Madrigale zu ihrem Lob dichten und sie von Tromboncino in Musik setzen lassen: »con voce sommessa aggirandomi intorno alle sua mura biscanterei ›Ogni loco mi attrista ove io non veggio‹. Farei fare Madrigali in sua laude, & dal Tromboncino componervi suso i canti ...«

Tromboncino

Tromboncino treibt berufsmässig weiter, was leidenschaftliche Dilettanten aus Neigung trieben, etwa Lionardo in Mailand, oder Giorgione (ca. 1478 bis Ende Oktober 1510) in Venedig: »Der Klang der Laute gefiel ihm in so wunderbarer Weise, dass er in seiner Zeit für sein göttliches Spielen und Singen bekannt war, so dass er deshalb oftmals bei verschiedenen Concerten und Vergnügungen des Adels mitwirkte ...« (»a diverse musiche e onoranze e ragunate di persone nobili ...« Giorgio Vasari, Giorgione da Castelfranco, pittor viniziano, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. 4, ed. Gaetano Milanese, Florenz 1879, p. 91–100, hier p. 92). Wir wissen jetzt, was ungefähr Giorgione zur Laute gesungen hat. Den letzten Nachklang von Tromboncino's Wirken finden wir in der »Vita della Signora Irene«, dem Bericht über den Lebenslauf der tugendhaften Irene di Spilimbergo, der den »Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo«, gesammelt von dem Literaten Dionigi Atanagi (Venedig: Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1561) vorangeht. Da heisst es auf p. (5): »Quello poi, che la S. Irene apparò nel suono, e nel canto di liuto, d'arpicordo, & di viola; & come in ciascun di questi stormenti, oltre al costume, & l'ingegno delle donne, s'appressasse a più eccellenti di quelle arti; mi tacerò: che troppo lunga istoria bisognarebbe. Solo dirò, ch'ella in breve tempo sotto l'ammaestramento del Gazza Musico in Venetia di non picciola stima, imparò infiniti madrigali in liuto, & ode, & altri versi Latini: & gli cantava con disposition così pronta, delicata, e piena di melodia, che i più intendenti se ne meravigliavano. Ultimamente avendo conosciuto per lo canto d'alcuno scolare del Tromboncino Musico perfettissimo della nostra città, che quella maniera di cantare era più armoniosa, e soave delle altre; senz'altro indirizzo, che quello del suo naturale istinto, & del proprio giudizio; apprese, & cantò molte delle cose sue: non meno gentilmente, & dolcemente, che si facessero gli scolari del predetto Maestro«. »Was ferner die Signora Irene im Spiel, und im Gesang zur Laute, zum Harpsichord und zur Viola lernte; und wie sie sich auf jedem dieser Instrumente, über die Gewohnheit und den Geist der Frauen hinaus, den Ausgezeichnetsten in diesen Künsten näherte, verschweige ich, denn es würde viel zu weit führen. Ich will nur sagen, dass sie in kurzer Zeit in der Lehre des Gazza, eines Musikers von

Irene da
Spilimbergo

nicht geringem Ruf in Venedig, eine unendliche Menge von Madrigalen, Oden und lateinischen Versen zur Laute lernte, und sie mit so schlagendem, feinsinnigem und melodiereichem Vortrag sang, dass die grössten Kenner darüber erstaunten. Als sie schliesslich aus dem Gesang eines Schülers des Tromboncino – des vollkommensten

Cara

Musikers in unserer Stadt – erkannte, dass diese Art des Singens voller und zarter war als die andern Arten, lernte und sang sie viele seiner Stücke ohne andere Anweisung als die ihres natürlichen Instinkts und eigenen Urtheiles, und zwar nicht weniger anmutig und fein als die Schüler des genannten Meisters selbst«. Das muss, da Irene um 1541 geboren und ein Wunderkind war, um 1550 gewesen sein. Die Stelle ist von hohem Wert als Zeugnis für das lange Nachwirken der Art, in der die Frottolisten ihre Stücke als Monodien vortrugen, und wird uns als solche später noch beschäftigen; sie ist auch ein Beweis, dass ein Teil des Inhaltes der Petrucci-Drucke in der Musik-Übung noch lebendig war, wenn auch als Compositions-Gattung als solche längst veraltet.

Cara

Dem Tromboncino völlig entgegengesetzt an Charakter und Wesensart ist Marchetto Cara. Hat Tromboncino seine Frau ermordet, so ist Cara einer der ängstlichsten Menschen, der kein Wässerchen trübt. Am 22. November 1512 wird er vom Mailänder Herzog – es war Massimiliano Sforza, der gerade in sein bis dahin von den Franzosen besetztes Herzogtum wieder eingesetzt worden war – an dessen Hof gebeten; aber er scheut die Reise durch die von Kriegs-Getümmel erfüllte Lombardei und wagt nicht gleich mit seinem Schüler Roberto Avanzini aufzubrechen, »perchè l'è tanto timido e vile d'animo che intendendo che el castello (di Cremona) tirava artiglierie: le quali lui teme più del diavolo ...« »da er so furchtsam und kleinmütig ist, und gehört hat, das Castell von Cremona feure aus seinen Geschützen, und die furchtet [!] er mehr als den Teufel ...«

Quis furor tanti rabiesque morbi
 quae lues quae vis animum fatigat
 quod malum serpit vorat et medullas
 dulce venenum

En genae turgent lachrima perenni
 corpus in somno teneatur esto

nec Ceres vires refici cadentes
nec levat artus

Urit in vulnus data plaga latum
in cicatricem reditura nunquam
desine et laetos age duc triumphos
vincis amantem

Sic ames semper potiare nunquam
sic ames semper nec ameris unquam
sic tibi erati Venus et Cupido
triste minentur.

Cara

(Andrea de Antico 1517 und 1518)

Ob diese Verse von Thebaldeo stammen, der über das »mal francese« ebenfalls aus Erfahrung sprechen konnte? Der Marchese, 1512 erkrankt, erliegt dem damals so schrecklich auftretenden Leiden erst 1519 (cf. Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del secolo XVI*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 5 [1885], p. 408–432). – Aber auch Isabella schätzt Cara und gibt ihm 1512 eine ihrer »damigelle« zur Frau: Giovanna de Marasechi, berühmt und von vielen Höfen begehrt wegen ihrer Fertigkeit im Gesang. Schon 1503 hatte sie ihn der Herzogin Elisabetta von Urbino – bekannt als die Herrscherin im Kreis der Edelleute, die im »Cortegiano« geschildert sind – zur Aufheiterung nach Venedig geschickt, zusammen mit Giovanna – »cantano pur bene, beato chi li pò sentire; quelli di Venetia concludeno non havere mai sentito melio«, schreibt der berühmte Clavierbauer und maestro intagliatore Lorenzo Gusnasco da Pavia nach Mantua: »sie singen wahrlich gut, glücklich wer sie (immer) hören kann; die von Venedig bekennen, noch nichts Besseres gehört zu haben« – eine wertvolle Äusserung, die beweist, dass damals nicht Venedig für die profane Musik den Ton angab. Cara entzückt durch seinen Gesang zur Laute auch zwei venezianische Gesandte, Zuan und Alvise Contarini, die im November 1515 auf dem Weg nach Mailand sich zwei Tage in Mantua aufhielten (cf. Sanuto, *I diarii*, vol. 21, Venedig 1887, col. 280–282). Als Tromboncino den Mantuaner Hof verlassen hatte, schickt Galeotto del Carretto seine »belzerette« zur Composition durch Cara; von ihm stammt wohl der Text zu dem »dialogo a cinque, a botte e risposte«, dem »Dialog zwischen fünf Partnern in Schlag und Widerschlag«, den Cara 1514 dem jungen Markgrafen Federico zu machen verspricht; und am 10. Juni 1516 schreibt er: »Mando el presente capitolo in dialogo de tre persone, e supplico V. Ex. si degni fargli fare un canto da Marchetto, quando in lui sarà l'opportunità di farlo ...« »Ich schicke das beiliegende Capitolo in Dialogform, mit drei Personen, und bitte E. G. von Marchetto Musik dazu machen zu lassen, wenn er sich dazu aufgelegt fühlt ...« Im August 1516 schickt Cara dem Marchese nach Frankreich ausser »4 libri di canti, frottole« »altre

Cara

cose nuove che stava componendo«. Mehr als der Tromboncino's, war Cara's Ruhm in ganz Italien verbreitet, und es ist nicht unwichtig zu wissen, dass Werke von ihm auch nach Frankreich gelangt sind. Im Zusammenhang mit seinem Namen fällt auch zum ersten Male das Wort Madrigal. Am 2. Dezember 1510 bittet Cesare Gonzaga von Modena aus die Markgräfin Isabella: »si degnasse comandare a Marchetto ... di fare un'aria a un so madrigaletto ... e farla di sorte che il canto supplisca all'insufficienza delle parole« – dass »sie Marchetto gnädigst auftragen solle, eins seiner Madrigaletti in Musik zu setzen, und es so zu machen, dass die Composition der Unzulänglichkeit der Verse aufhelfe«. Gestorben ist Cara vermutlich erst in den 30er Jahren, nachdem er 1525 noch Bürger von Mantua geworden war. Er hat noch Verse des Luigi Cassola in Musik gesetzt, und ist noch 1535 in einem Sammelwerk vertreten.

Stellung des Künstlers

Stellung des
Künstlers

Tromboncino's und Cara's Geltung am Mantuaner Hof sagt einiges aus über die veränderte Stellung des italienischen Musikers. Im Allgemeinen hatte der Musiker – der Componist – seinen Rang in der Hierarchie der Künste und Wissenschaften; aber weniger als freier Schöpfer, sondern mehr als Inhaber einer mühsam zu erwerbenden, gleichsam als Geheim-Lehre vom Meister dem Schüler übermittelten Technik. Für Guillaume de Machaut »la musique est une science«; bei den Vertretern der Florentiner Ars nova möchte man gerne auch eine neue Wertung der Musik als schöpferische Kunst erhoffen, aber Johannes de Florentia apostrophiert sie immer noch: »O tu cara scientia mia, musica«. Im Quattrocento liefern die burgundischen Meister für die Kirche und die Kammer der Vornehmen die kunstvolle oder kunstreiche Musik, die der internationale Codex der Repräsentation und der adeligen Erziehung verlangt. Auch der Virtuose wird schon im 15. Jahrhundert geschätzt, aber offenbar mehr als Wundertier, als Variété-Künstler, das Gauklertum des Mittelalters wirkt noch nach. 1470 kommt der blinde Musiker Conrad Paumann, gebürtig aus Nürnberg, dessen im Vergleich zu den grossen burgundischen Meistern recht primitives schöpferisches Können uns dokumentarisch bekannt ist, nach Mantua zur Markgräfin Margarete, der Schwester seines Herren Herzog Albrecht IV. in München; dann nach Ferrara, und wird vergeblich nach Mailand und Neapel verlangt. Aber er ist sicherlich nur ob seiner Kunstfertigkeit auf allen möglichen Instrumenten bestaunt worden – sein Grabstein an der Südwand der Münchener Frauenkirche veranschaulicht sie noch heute: Portativ-Orgel, Laute, Flöte, Harfe und Fiedel. Eine alte Quelle (Heinrich Canisius, Thesaurus monumentorum ecclesiasticorum et historicorum, vol. 3.2, Antwerpen 1725, p. 493) behauptet sogar, man habe Paumann in Italien zum Cavaliere gemacht. Aber, wie Andreas Felix Oefele (Rerum Boicarum Scriptores, vol. 2, Augsburg 1763, p. 516) aus alter Quelle berichtet, wurde Paumann in Mantua und Ferrara nur wie ein Gaukler entlohnt; und daher die Legende von seiner Ritterschaft: »... Fridericus Imperator, Dux de Mantua, qui inter

Stellung des
Künstlers

cetera tunicam auro contextam & gladium militare capulo deaurato ac catenulam seu armillam auream sibi largitus est; Princepsque Ferrariensis, qui & similiter pallium auro contextum cum aliis munusculis donavit ...« Piero de' Medici drückt jedenfalls seine Achtung vor Künstlertum in anderer Weise aus. Ein Sopranist, Carlo di Launay, der im März 1491 bei Isabella in Mantua in Dienst tritt, verschwindet wieder von dort nach sieben Monaten unter Mitnahme eines Musikbuches – ein Hinweis darauf, dass die Bezahlung der Gonzaga nicht glänzend war. Isabella lässt ihn, – Beweis wiederum dafür, wie wertvoll ein solches Manuscript vor Erfindung des Notendrucks war – nach Ferrara und Florenz verfolgen, und erhält im März 1493 endlich ihr Eigentum zurück. Den Dieb aber lässt Piero de' Medici ungeschoren, denn man müsse »solche Leute, wenn sie ins Land kommen, achten und sänftiglich behandeln« »dovendosi tali soggetti quando capitano nella terra, rispettarli ed accarezzarli ...« Marchetto und Tromboncino waren weder theoretisch hochgebildete Musiker noch Virtuosen – obwohl Marchetto's Lautenkunst noch 1545 von Pietro Aron gerühmt wird; sie waren Musiker – vielleicht die ersten in modernem Sinn. Dass dem Tromboncino die Untat an seiner Frau ungesühnt und ohne Folgen hingeht, er fällt offenbar nur kurze Zeit in Ungnade, ist ein anderer Beweis – nicht so sehr für die Immoralität der Zeit als für den Respekt vor der Begabung, vor dem Genius. So wie Leon Battista Alberti nicht dem Kreis der humanistischen Gelehrten-Republik angehört, sondern abseits von ihren Freundschaften und Feindschaften, ihren philologischen und »philosophischen« Treiben für sich steht, so sind auch Tromboncino und Cara weder mehr zünftige Musikanten noch jene freien internationalen Grössen, deren Stellung sich in vielem mit der der grossen Humanisten vergleichen lässt. Tromboncino und Cara beginnen mit ihrem Schaffen ungefähr im Todesjahr (1495) Ockeghem's, des grossen niederländischen Meisters. Es ist Reife und Beginn, es ist Zusammenstoss zweier nationaler Musikformen, der nicht ohne Folgen bleiben konnte, so wenig die beiden Strömungen anfänglich miteinander zu tun haben konnten. Ein paar Meister, zum Beispiel Heinrich Ysaac oder Alexander Agricola, oder Carpentras, schauen über die beiden Ufer, als Niederländer, als Componisten grandioser kirchlicher Werkformen, und als frottolistische Kleinmeister. Die Drucke Petrucci's, bald »internationale« Chansons, Motetten und Messen, bald italienische Frottole, sind die Dokumente der seltsamen geschichtlichen Constellation. Aber in kurzer Zeit hat auch der italienische Musiker, nach dem Vorgang Tromboncino's und Cara's, die volle Freiheit der Stellung als Künstler erreicht; und vielleicht eine grössere Freiheit als die Niederländer, die immer ein wenig an ihrer zünftigen Gebundenheit festhalten. Der Florentiner Pietro Aron in seinem »Lucidario in Musica« (1545) spricht es aus (openione XV), wenn er die Ansicht zu widerlegen sucht: »il comporre in Musica non sia altro, che una pratica« »das Componieren sei nichts weiter als ein Handwerk«. Er verteidigt das Genie: »... i buoni compositori nascono, et non si fanno per studio, ne per molto praticare, ma si bene per celeste influxo, et inclinatione, Gratie veramente, che a pochi il ciel largo destina ...« »Die guten Componisten werden geboren, und erwachsen

Stellung des
Künstlers

Notendruck

nicht aus Studium oder langer Übung, sondern eher aus himmlischem Einfluss und himmlischer Gunst – Gaben wahrlich, die der Himmel nur wenigen in vollem Maß zuwendet ...« Die Stelle stimmt seltsam überein mit einem Ausspruch aus Giovanni Spataro's Briefen: »L'arte et la gratia del componere la harmonia non si può insegnare perche el bisogna che li compositori nascano come nascono i poeti« (cf. Gaetano Gaspari, Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna, in: Atti e memorie della regia deputazione di storia patria 6 [1868], p. 22–60, hier p. 59). »Die Kunst und die Wohlgefälligkeit der musikalischen Composition lässt sich nicht lernen: die Componisten müssen geboren werden, wie die Dichter geboren werden«.

Das schönste Zeugnis für die veränderte Stellung des Künstlers ist das oft zitierte Sonett, das Serafino dall'Aquila an Josquin (»Ad Jusquino suo compagno musico d'Ascanio«) richtete, als beide im Verein mit dem Maler Bernardino Pinturicchio sich im Dienst des Cardinals Ascanio Sforza befunden – eines Kirchenfürsten, der sich nicht durch Freigebigkeit ausgezeichnet und zum mindesten bei irgend einer Gelegenheit Josquin schäbig behandelt zu haben scheint. Serafino tröstet Josquin (cf. Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila, ed. Mario Menghini, Bologna 1894, p. 112):

Iusquin, non dir che'l ciel sia crudo et empio
 Che t'adornò de sì sublime ingegno,
 E se alcun veste ben, lassa lo sdegno
 Che di ciò gaude alcun buffone o scempio.

Da quel ch'io te dirrò prendi l'exempio:
 L'argento e l'or che da se stesso e degno
 Se monstra nudo e sol si veste el legno
 Quando se adorna alcun teatro o tempio.

El favor di costor vien presto manco
 e mille volte el dì, sia pur giocondo,
 Se muta el stato lor de nero in bianco.

Ma chi ha virtù, gire a suo modo el mondo,
 Come om che nota et ha la zucca al fianco,
 Mettil sotto acqua, pur non teme el fondo.

Klingt das nicht, wie gemünzt auf Tausendkünstler wie Conrad Paumann, der in der Tat mit einigen Prachtgewändern belohnt wurde – im Gegensatz zum wahren Künstler, der in seinem Genius Genüge findet? Auch der Musiker ist jetzt nicht mehr ein Handwerker oder ein Gelehrter wie im Mittelalter, sondern der Ausnahmemensch, vom Himmel mit unvergänglichen Gaben überschüttet.

Der Notendruck

Dass Tromboncino's, Cara's und ihrer Genossen Kunst eine neue und vielleicht stärkere geschichtliche Folge gehabt hat, hat seinen Grund auch darin, dass sie zusammentrifft mit einer neuen Form der Publizität, der Erfindung des Notendrucks. Vielleicht ist jener Besuch Marchetto's in Venedig von 1502 entscheidend geworden: denn zwei Jahre später erscheint der erste ganz profane Musikdruck, der fast ausschliesslich mit Werken der beiden Mantuaner Musiker und eines dritten Veroneser Meisters, Michele Pesenti, angefüllt ist.

Am 28. November 1504 schliesst der Drucker Ottaviano Petrucci aus Fossombrone, nachdem er seit dem 15. Mai 1501 bezeichnender Weise zunächst einige Notenbücher »internationalen« Inhalts – kirchliche und profane, darunter auch ein paar vier- und dreistimmige italienische Stücke burgundischer, französischer, niederländischer Meister: Obrecht, de Vigne, Martini, Japart, Ghiselin, Ysaac, Josquin – herausgebracht hatte, den Druck eines ganz italienischen Buches mit Musik ab, das er »Frottole libro primo« betitelt. Es war das erste einer Reihe, die bis 1514 noch zehn weitere Fortsetzungen erfuhr, und von der nur das vorletzte, das zehnte, verschollen zu sein scheint; doch lässt sich auch dessen Inhalt aus andern Quellen rekonstruieren, aus Handschriften und aus Drucken, die von Nachahmern und Concurrenten Petrucci's auf den Markt geworfen wurden. Petrucci, 1466 geboren, von seinem Landesherrn Guidubaldo I. Herzog von Urbino gefördert, war um 1490 nach Venedig gekommen, in eine der dortigen zahlreichen typographischen Werkstätten eingetreten, und muss dem Problem des Notendrucks mit besonderer Vorliebe nachgesonnen haben, vermutlich da er selber Musiker war. Denn die nicht nur technische Vollendung, sondern auch vollendete musikalische Korrektheit seiner Drucke ist undenkbar ohne feinste musikalische, »mensuraltechnische« Vorbildung des Mannes, der sie gesetzt hat, wenn auch das Hauptverdienst bei der Beschaffung der handschriftlichen Vorlagen zu seinen Drucken seinem »Herausgeber« Petrus Castellanus zufällt. Nur das zweite Laudenbuch von 1507 ist, wie Knud Jeppesen bemerkt (Die mehrstimmige italienische Laude um 1500, Leipzig/Kopenhagen 1935, p. LX), »merkwürdig nonchalant redigiert« worden. Es wird immer wieder gesprochen von dem grossen Erfinder des Notendrucks Petrucci; aber Petrucci war mehr: er war Techniker, Verleger, Musiker und vermutlich auch ein wenig Mäzen in einer Person.

Wie dem sei, am 25. Mai 1498, in einem Jahr der »Prosperität« in Venedig, erhält er von der Signoria ein Privileg auf 20 Jahre, sowohl Choral- und Figuralmusik, als auch Lauten- und Orgelmusik zu drucken; ein Privileg, das nach seinem Ablauf um fünf Jahre verlängert werden musste – denn Petrucci hatte Unglück, war in die Zeiten der grössten Kriegs-Bedrängnis der erlauchten Republik hineingeraten, und wurde obendrein durch scrupellose Concurrenten schwer geschädigt. (Sanuto in seinen »Diarii« erzählt von den reichen Hochzeiten des Jahres 1498, »et fo uno carlevar molto dolce et tutto festoso, sì de mumarie qual di altri piaceri, al dispetto de li inimici ...«, während er fürs Jahr 1500/01

Petrucci

Petrucci

das traurige Fazit zieht (31. März): »... noze pochissime, adeo nel carlevar tre pera non fo fate, in Rialto pocho si feva, nè niun mestier si laudava ...«) Venedig zahlte damals die Sühne für seinen egoistischen Verrat an der Sache Italiens, als es 1498 Karl VIII. von Frankreich ungehindert seinen Beutezug nach Neapel machen liess und ein Jahr darauf mit seinem Nachfolger Ludwig XII. die Liga von Blois schloss, die dem Mailänder Moro Thron und Freiheit kostete. Der Moro hatte vor seinem Sturz noch Zeit gefunden, den Sultan Bajazet gegen San Marco zu hetzen, und in dem folgenden sogenannten zweiten Türkenkrieg ging der Republik bis auf ein paar Inseln, Kreta und Zypern, die ganze Levante verloren. Die Romagna, die sie nach dem Tod des Borgia-Papstes (1503) zum Ausgleich an sich gerissen hatte, ward ihr von Julius II. wieder abgenommen, nachdem man einige trügerische militärische Erfolge über die Sold-Truppen des Kaisers errungen hatte. 1508 bildete sich die Liga von Cambray, der 1509 der Papst und der spanische König beitraten: Venedig war völlig eingekreist und erlitt am 14. Mai die furchtbare Niederlage von Agnadello, die die Republik bis auf Treviso und ein paar friulische Ortschaften die ganze »terra ferma«, ihr ganzes Landgebiet kostete. Im Juli 1509 wurde zwar Padua wiedergewonnen, und 1510 zerfiel der feindliche Bund: aber da kam mit erneuter Wut die Pest, die schon 1504 gewütet hatte, und raffte unter tausenden im Oktober auch Giorgione dahin.

Diese Pest wird es auch gewesen sein, die Petrucci 1511 veranlasste, wieder nach seiner Vaterstadt Fossombrone überzusiedeln. Er dehnte sein Privileg auch aufs päpstliche Gebiet aus, brachte bis 1523 noch eine kleine Reihe von Erstdrucken und neuen Auflagen älterer Drucke auf den Markt; dann erlahmt seine Tätigkeit, und am 7. Mai 1539 ist er gestorben. Als Verleger war er längst von fixeren und behenderen Nachahmern überflügelt worden; vor allem von Andrea Antico da Montona, dem es sogar gelang, durch Herstellung eines Arrangements von Frottole für Orgel-Tabulatur eine Bresche in das päpstliche Privileg Petrucci's zu schiessen – »Petrucci habe die Erwartungen des Papstes und anderer als Drucker von Tabulaturen nicht erfüllt« »nostram et aliorum expectationem frustra suspensam tenuit«, das heisst keinen Tabulatur-Druck zustande gebracht, heisst es in dem Privileg der päpstlichen Kanzlei für Andrea vom 27. Dezember 1517. Die Genauigkeit und Schönheit seiner Drucke aber ist von keinem mehr erreicht worden, geschweige denn übertroffen. Die Herstellung der Bogen erfolgte in zwei oder drei Stadien. Auf die Platte mit den Notenlinien wurde der Notensatz in Blei-Typen gedruckt; dann folgte der Text; das Verfahren ist trotz seiner Compliziertheit so sorgfältig gehandhabt, dass man in keinem Falle im Zweifel sein kann über den Sitz der Note auf der Linie. Die Texte sind scheinbar weniger exakt untergelegt; aber das sind sie auch in den Handschriften. Papier und Druckerschwärze sind von höchster Güte und Haltbarkeit. Es mussten, ausser der Stumpfheit der Mit- und Nachwelt, wohl die heimtückischsten Feinde alter Bücher, Moder und Mäusefrass, am Werk gewesen sein, um Petrucci's Erzeugnisse so zu zerstören, dass von vielen überhaupt kein Exemplar mehr vorhanden ist, von manchen nur noch eines, und von den am wenigsten

Petrucci

Petrucci

seltenen im besten Falle zwei oder drei. Einen einigermaßen ebenbürtigen Nachfolger hat Petrucci in Italien nur in dem Mailänder Drucker Moscheni gefunden, der noch oder wieder gegen 1551 das gleiche Verfahren anwandte wie er.

Sinn des Druckes

Man kann, bei Betrachtung dieser Frottole-Drucke, mit dem Äusserlichsten beginnen, aber es führt sogleich ins Innerste: mit der erstaunlichen Tatsache, dass sie gedruckt sind. Petrucci's Erfindung war spät gekommen, wenn man bedenkt, dass es Bucherdrucke schon seit mehr als 50 Jahren gab; darunter wohl Bücher mit eingedruckten Noten-Beispielen, aber, ausser einigen Lehrbüchern der Kunst des Tanzes, kein einziges Musikbuch nicht-liturgischen Charakters zum praktischen Gebrauch. Aber waren Petrucci's Drucke zum praktischen Gebrauch bestimmt? Waren das die Codices des Trecento und Quattrocento, die uns in Mensural-Notenschrift, also mit mehrstimmiger Musik erhalten sind, wie es die grossen Chorbücher mit ihren riesenhaften Noten unzweifelhaft waren, bestimmt, im Halbdunkel der Kirchen auf ebenso riesenhafte erhöhte Pulte aufgelegt zu werden, vor denen sich die Schar der Chorsänger versammelte? Es scheint, dass sämtliche Handschriften kirchlicher und profaner Mensuralmusik des 14. und 15. Jahrhunderts nicht unmittelbar der Praxis gedient haben, weder der Squarcialupi-Codex noch die sogenannten Trientiner Codices, sondern der Codifizierung, der Aufbewahrung. Die Stimmen, die man aus ihnen für die Praxis ausschrieb, sind verloren.

Scheinbar dienen auch Petrucci's Drucke profaner Musik, also die Frottole-Drucke, nur der Codifizierung, sie gleichen genau den handschriftlichen Quellen ähnlicher Stücke. Der grösste Teil der Frottole und verwandter Werke ist vierstimmig, im Gegensatz zur typischen Dreistimmigkeit der burgundischen Chanson. Manche sind so kurz, dass sie, in den einzelnen Stimmen untereinander gesetzt, auf einer Seite Platz finden; die meisten aber sind auf den zwei gegenüber liegenden Seiten des aufgeschlagenen Buches untergebracht: auf der linken der Sopran und unter ihm der Tenor, auf der rechten der Alt und unter ihm der Bass. Es ist kaum möglich, dass vier Sänger aus ein- und demselben Exemplar gesungen haben, auch nicht solche mit guten Augen; und wer das bei den Drucken Petrucci's noch für möglich halten sollte, wird es ganz undenkbar finden bei denen seines Nachahmers und gefährlichen Concurrenten Andrea Antico da Montona, der, bei sonst ganz gleicher Anordnung der Stimmen, das Format so sehr verkleinert, dass man für die Entzifferung fast einer Lupe bedarf; oder gar bei einem winzigen Sieneser Frottole-Druck von 1515, den der Napolitaner Typograph Sambonetus hergestellt hat. Sicherlich hat sich ein Sänger-Quartett nicht etwa zwei oder vier Exemplare angeschafft, wie man heute bei einem Werk für zwei Claviere zwei Exemplare kaufen muss; denn Musikdrucke waren teuer und blieben es das ganze Jahrhundert hindurch.

Sinn des
Druckes

Druck u.
Ausführung

Aber ist denn das Musik für vier Sänger? Oder für vier Ausführende? Ist es nicht Musik für einen Solisten, der eine Stimme vortrug und die andern drei zur Begleitung auf Laute oder Viola zusammenfasste? Schon erhebt sich die Frage nach der Ausführung dieser Werke – eine Frage, die nur aus der Musik selbst zu lösen ist. Wir müssen den Versuch dieser Lösung etwas verschieben. Eins ist sicher: die ersten Profandrucke Petrucci's liefern nur Material zur Ausführung, mit der es seine besondere Bewandnis haben muss. Die für Musik allgemein geltende Wahrheit bestätigt sich aufs neue, dass das klingende Werk etwas wesentlich Verschiedenes ist von der Aufzeichnung, die nur eine dürftige Andeutung für die Reproduktion sein kann. Und Geschichte der Musik, die nicht nur Philologie der Musik sein will, hat nur Sinn, wenn sie immer dies lebendige, sinnliche, hörbare Kunstwerk sich vorzustellen vermag. Und, nebenbei, im Sinne ihrer Zeit sich vorzustellen vermag.

Druck u.
Ausführung

Eine Reihe kirchlicher Werke hat Petrucci von Anfang an in einzelnen Stimmbüchern gedruckt, sie also sogleich ihrem unmittelbaren praktischen Gebrauch zugeführt. Bei den Frottole hat er das nicht getan; erst gegen 1520 oder 1525 beginnt man auch profane Musik in getrennten Stimmbüchern zu schreiben und zu drucken. Wenn der Inhalt der Frottole-Drucke oder -Codices zu mehrstimmigem Vortrag bestimmt war, so musste er entweder auswendig gelernt oder in Stimmen ausgeschrieben werden. Es ist höchst bezeichnend, dass der Codex Magl. XIX.141 der National-Bibliothek zu Florenz, der im ersten Teil Frottole, Strambotti und verwandte Stücke, im zweiten aber überwiegend Carnevals-Gesänge und »Carri« enthält, nur diese und einige textierte Ballate so anordnet, dass Oberstimme und Tenor einerseits, und Alt und Bass andererseits von zwei sich gegenüberstehenden Paaren aus der Handschrift abgesungen werden konnten, die zwischen beiden auf dem Tisch lag. Die Handschrift ist gross und deutlich genug, um das zu ermöglichen. Und gerade die Carnevalslieder verlangen Textierung in allen Stimmen! Es finden sich im Codex auch einige derart angeordnete Frottole mit nur einer textierten Stimme; aber offenbar nur deshalb, weil der Schreiber nun einmal mit solcher Gegenüberstellung der Stimmen begonnen hatte. Die »Frottole« sind im Gegensatz dazu so angeordnet, dass alle – vier oder drei – Stimmen, von einem Spieler oder Sänger allein überblickt werden konnten.

Charakter
der Frottola

Eine Bibliographie der Frottole-Drucke Petrucci's und seiner Nachfolger findet man in Vogel's Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700, vol. 2, Berlin 1892, p. 360ss; sie ist im Vergleich zur sonstigen Akribie des trefflichen Mannes ziemlich mangelhaft und durch die Funde Trend's und Jeppesen's in der Biblioteca Colombina in Sevilla und (wenn ich das sagen darf) meine eigenen in der Bibliothek Landau zu Florenz gründlich zu ergänzen. Eine – ebenfalls nicht genaue – Zusammenstellung, unter Hinzufügung einer noch viel weniger vollständigen Aufzählung der handschriftlichen Quellen, hat Rudolf Schwartz in der Einleitung zur Neu-Ausgabe von Petrucci's erstem und viertem Buch gegeben. Die Hauptquelle der Frottole bleiben immer die Ausgaben Petrucci's, die zum Teil für die Schreiber der

Handschriften als Vorlage gedient haben, zum Beispiel auch für die italienischen Stücke in dem von Francisco Asenjo Barbieri herausgegebenen »Cancionero musical«; und zum andern Teil von den Concurrenten bestohlen wurden. So hat Andrea Antico da Montona in seinen »Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto« (das heisst: Petrucci's) von 1510 das dritte, vierte, fünfte und siebente Buch seines Vorgängers rücksichtslos ausgeplündert, obwohl er Priester war, und es also mit Mein und Dein hätte genauer nehmen sollen. Von den 41 Stücken sind fast die Hälfte Nachdrucke. (Cf. Albino Zenatti, Andrea Antico da Montona, in: Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino 1 [1881/1882], p. 167–199, 3 [1884–1886], p. 249–261.)

Charakter der Frottola

Alle Forscher, die sich mit den Frottole-Drucken Petrucci's befasst haben, haben betont, dass man bei ihrem Inhalt unterscheiden muss zwischen Frottole im eigentlichen Sinn, das heisst Stücken, die wirklich kleine Ballate sind, genauer: die Form der Ballata aufweisen, »Früchtchen« sind vom grossen Baum der höfischen Lyrik; und zwischen Stücken anderer Form und anderen Gehalts: Ottaven-Stanzen (Strambotti), Oden, Canzonen, Terzinen, Sonetten, Melodien für lateinische Versmaße, Quodlibets, Villotten usw. usw. (Im übrigen ist der Terminus frottola, identisch mit barzelletta, keineswegs abzuleiten von frutta – Frucht, sondern vom mittelalterlichen frocta, der »Mischung« unzusammengehöriger Gedanken und Tatsachen.) Der Inhalt der Frottole-Drucke und Handschriften gleicht einer chemischen Masse, aus der man alle möglichen reineren Produkte ausscheiden kann: etwa der Pechblende, aus der man Polonium und Radium zu isolieren vermag. Madrigal, Villanesca, Canzonetta, alles ist im Keim in der »Frottola« im weiteren Sinn enthalten. Petrucci selber unterscheidet im Titel des vierten Buches, das dem Strambotto einen auffallend grossen Raum gönnt: »Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti et modo de cantar versi latini e capituli«; in späteren Sammlungen kommen dazu noch die Bezeichnungen »Canzoni« und »Barzelette«; aber schon im ersten und zweiten Buch Petrucci's finden sich, neben eigentlichen Frottole und Oden, sogenannte Villotte, lateinische Versmaße und (II, Nr. 3) das erste, früheste Sonett. Je später die Erscheinungsdaten, um so bunter wird der Inhalt, um so mehr tritt die eigentliche Frottola gegen andre Formen zurück. Petrucci's letzter Frottole-Druck, das elfte Buch von 1514, steht schon an einem Wendepunkt. Es enthält fast ebensoviel Sonette, Canzonen, Ballaten, Madrigale als Frottole; und sein überhaupt letzter Druck profaner Musik, die »Musica de messer Bernardo Pisano sopra la canzone del petrarca« (1520) ist wenigstens dem Titel nach nur noch einem Meister, einem Dichter und einer einzigen, »ernsten« Kunstform gewidmet, der Canzon. Die Frottola ist tot.

Die Frottole-Bücher Petrucci's und seiner Nachfolger sind Sammlungen ganz besonderer Art und haben einem ganz bestimmten praktischen Zweck gedient. Nämlich: einem bestimmten Gesellschafts-Kreis verwendbare Stücke für alle Gelegenheiten und

Inhalt der
Frottole-Drucke

Musikalische
Liebesbrief-
steller

Situationen des amourösen und höfischen Lebens zu bieten, in dem Sinne, wie die burgundische Chanson nach dem musikalischen Sach-Lexicon (Terminorum musicae diffinitorium, Treviso 1495) des Joannes Tinctoris als »cantus materiae amatoriae« bezeichnet wurde. Deshalb sind sie keiner einzelnen Kunstgattung gewidmet; deshalb ist ihr Inhalt scheinbar so bunt und unzusammenhängend. Es gibt ziemlich genaue Gegenstücke auf dem Gebiete der Literatur, etwa die Gedichtbücher eines der Text-Lieferanten für die Frottole, des Frate Baldassarre Olimpo delli Alexandri da Sassoferrato: – holzschnitt-geschmückte Büchlein, die in zwangloser Folge Sonette und Strambotti, Capitoli und Barzellette enthalten, dazwischen Modelle für modische Liebesbriefe – das Ganze nichts anderes als eine Art von Briefsteller oder Vorlagenbuch, aus dem der Benützer Anleitung für eigene Versuche gewinnen konnte. So enthält zum Beispiel Olimpo's »Libro de amore chiamato Ardelia« (Perugia 1520) einige »mattinate chiuse per sententie«, also Ständchen mit einem Sprichwort als Refrain, von denen später in anderm Zusammenhang die Rede sein soll. Und ebenso, höchst bezeichnender Weise, nennt ein undatiertes Vierblatt-Druck, der 64 neue Strambotti des Serafino dell'Aquila enthält, darunter zwei in Musik bei Petrucci enthaltene (Tromboncino, »Silentium lingua mia«, IV, Nr. 46; und anonym, »Gratia piu che virtu«, IX, Nr. 35), diese Strambotti »sopra ogni proposito« »für jede Situation« »über jedes mögliche Motiv« (cf. Berthold Wiese, Eine Sammlung alter italienischer Drucke auf der Ratsschulbibliothek in Zwickau, in: Zeitschrift für romanische Philologie 31 [1907], No. 3, p. 310–351, hier p. 334). Der stärkste Beweis für die Bestimmung der Frottole ist der Titel, den Galeotto del Carretto der Sammlung seiner Lyrik hat geben wollen (die nicht zustande gekommen zu sein scheint): »Rime della vita cortigiana« – »Verse zum Gebrauch im höfischen Leben«.

Auch Petrucci's Drucke sind, im Allgemeinen, nichts anderes als musikalischer Liebesbriefsteller, erotisches Arsenal, Anleitung zur Improvisation. Daraus erklärt sich auch die innere Zwanglosigkeit und Unbekümmertheit der Drucklegung, die äusserlich, technisch so vollkommen ist. Daraus erklärt sich die Fülle des gebotenen Materials bei scheinbar so grosser Unpersönlichkeit der Produktion, bei scheinbar so geringem Wechsel der Motive. Die Persönlichkeit, das individuelle Schöpfungstalent ist erst im Keim vorhanden. Es ist zwar erwünscht und angenehm, wenn einzelne Meister wie Cara und Tromboncino hervorragen und besonders vortreffliches Handwerk liefern; aber allzuwichtig ist es vorläufig nicht. Ganz langsam und gleichsam verstohlen keimt das Gefühl und Bewusstsein, dass zwischen Text und Musik eine andere Beziehung bestehen könne als die der blossen musikalischen Einkleidung. Dem kleinen Vorrat an poetischen Motiven entspricht ein ebenso geringer Vorrat an musikalischen Formeln: ein metrischer Typus wird melodisch leicht variiert, ein Schema wird abgewandelt. Dazu bedarf es keiner persönlichen Eigenart oder Besonderheit. Eine Frottola Michele Pesenti's (I, Nr. 43) mit folgendem Text:

Anleitung
zur Improvi-
sation

Pesenti's
»Reklamati-
on«

Questa e mia l ho fatta mi
Non sia alcun ch ardisca dire

Che non l habbia fatta mi

Questo dir l ho fatta mi

Io nol dico per laudarmi

Ma perche altri nocte e di

Von le cose mie robarmi

E pero l e forza aitar mi

Con dir che l ho fatta mi

Questa

Senza haver alcun respecto

E le forza ch io vel dica

Le pur troppo gran diffecto

A robar l altrui fatica

L ignorantia e vostra amica

A tor quel ch o fatto mi

Questa

Questo udito ho sempre mai

Da ciascuno mio maggiore

L honor tuo ad altri mai

Non lo dar dice l auctore

Si che questa per mio honore

Dico che l ho fatta mi

Questa

Non sero gia piu usurpato

Per che haro scripto desopra

El mio nome e in ogni lato

Io diro questa e mia opra

Io non voglio ch altri adopra

Le fatiche mie de mi

Questa

Liebes-Wer-
bung

– ist sehr missverstanden, wenn man sie als Reklamation geistigen Eigentums auffasst, da sie sich von hundert andern Frottole in nichts unterscheidet, als gerade darin, dass dem Refrain der Text in allen vier Stimmen unterlegt ist – also Soli und »Chor«! Es ist eine Auftrags-Composition wie alle andern, vermutlich mit erotischem oder spöttischem Nebensinn. Ein weiterer Beweis dafür, dass Pesenti's Anspruch auf seine künstlerische Arbeit nichts weiter als ein Witz ist, ist die Bemerkung »cantus et verba« in den vier primitiven Stücken des Paulus Scott in Petrucci's Libro settimo; eines davon:

Turluru la capra e moza
 Tu me pas suo de bebe
 Po fa quest domede
 Che de mi not curi goza ...

ist einfach ein Kinderlied, von ganzen acht Takten (Nr. 29).

Was musste dies musikalisch-erotische Arsenal alles enthalten? Was war die cardinale Situation, in der ein höfischer Liebhaber sich befand? Nun, doch wohl die der zarteren oder derberen Werbung; und Werbung ist nach alter Sitte in erster Linie Schmeichelei, Lob der zu erobernden Schönen. Man preist sie, man erhebt ihre Vorzüge, von den strahlenden Augen bis zu den zierlichen Füßen – auch in einem jener Gedicht-Bändchen des Olimpo da Sassoferrato steht eine ganze Folge von Strambotti zum Lob der einzelnen Körperteile der Angebeteten, wobei mit Gründlichkeit vorgegangen, oder besser: mit Gründlichkeit von oben nach unten gegangen wird. Das wird das Madrigal beibehalten, und noch 1586 wird unter Beteiligung der berühmtesten Autoren eine »Armonia ... a 6 voci sopra altra perfettissima armonia di bellezze d'una gentil donna senese in ogni parte bella« gedruckt, vermutlich der Braut des Giovanni Bardi Conte di Vernio, dem das Werk gewidmet ist. Neben der Werbung ist ein Haupt-Motiv die Beteuerung der Treue, oder die Verteidigung gegen den Vorwurf der Untreue. Als typisches Beispiel diene eine Frottola Marchetto Cara's (I, Nr. 8):

Se de fede hor vengo a meno
 Prima tu de fe manchasti
 Fin che vera fede usasti
 Verso te de fe fui pieno
 Se de fede hor vengo a meno
 Prima tu de fe mancasti

 Horamai te instessa incolpa
 S io non son a te fidele
 Iusta causa me discolpa
 Perche in bocca havesti el mele
 Poi qual perfida e crudele
 Nascondesti in cor veneno

 Se de fede ...

Non puo l homo esser chiamato
 Senza amor e senza fede
 Verso chi ha de fe mancato
 Che del primo e il dishonore
 Che dimostra un volto fuore
 Poi nasconde un altro in sono

Bedeutung
 der Treue

Improvvisati-
 on

Se de fede ...

Non e gia de mia natura
Far offesa a chi m offende
Ch io non stimo e non fo cura
De chi meco ogn hor contende
Che se lite fra dui pende
Quel ch a torto va al terreno

Se de fede ...

Chi me stima sempre stimo
Chi me apreza io prezo anchora
E chi me ama io son el primo
Ad amar servendo ognhora
La mia fe ferma dimora
Verso chi non muta freno

Se de fede ...

Niemand wird geneigt sein, dergleichen Poesie zu nennen. Es hat mit Dichtung nichts gemein als Strophe und Reim, ein ästhetischer Maßstab ist hier überhaupt nicht anzulegen. Es ist das Gegenteil von kunstvoller Dichtung; es ist aber auch nicht volkstümliche oder volkstümelnde; sondern eine improvisierte Reimerei, die es allein der Musik zu danken hat, dass sie überhaupt gedruckt worden ist. Man findet die blossen Texte solcher Reimereien, meist untermischt mit Strambotti, fast nur auf anonymen Zweiblatt- oder Vierblatt-Drucken der Zeit um 1500, zum Beispiel in dem von Berthold Wiese (Sammlung alter italienischer Drucke) verzeichneten: »Stramboti composti novamente da diversi autori che sono in preposito a ciaschuno chi e ferito d amore« »... zum Gebrauch für jedermann, den Amors Pfeil getroffen hat«. (Er enthält mehrere von Petrucci's Musikern komponierte Texte: Cara's »Pieta cara signora« I, Nr. 15; Pesenti's »Tu te lamenti a torto« I, Nr. 53; Luprano's »Fammi quanto mal« IV, Nr. 90; Cara's »Perso ho in tutto hormai la vita« III, Nr. 32; anonym »Non se unita il mio volere« V, Nr. 22.) Aber niemand wird auch leugnen, dass diesen platten und groben Strophen eine aggressive Kraft innewohnt, dass sie aus einer bestimmten Situation, in einem bestimmten Auftrag entstanden sind. Noch deutlicher ist diese aggressive und persönliche Haltung in einem anonymen, aber, wie wir durch Galeotto del Carretto wissen, dem Tromboncino zugehörigen Stück (V, 42):

Se gran festa me mostrasti
A la ritornata mia
Perche gia te cognoschia
Donna mia non me gabasti
Le careze che mi festi

Aggressivität

Assai piu del consueto
 Con parole e dolci gesti
 Piu che pria non me fer lieto
 Per che dissi nel secreto
 Fiamma verde poco dura
 E perho non feci cura
 Se poi presto te cangiasti ...

Serenade

Das ganze erste Buch der Frottole macht den Eindruck, als ob es seine Entstehung einem Auftrag Petrucci's verdankt habe. Man möchte annehmen, dass er dreien der berühmtesten Meister, Cara, Tromboncino, und dem Prete Michele Pesenti – alle drei Veroneser Musiker – aufgegeben habe, für alle denkbaren Situationen im Leben des höfischen Liebhabers die nötigen Exempel oder Gebrauchs-Stücke zu liefern. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, enthält dies erste Buch ausser Ode nur Frottole im engern Sinn, und zwar fast ohne Ausnahme nur »Männer-Poesie«: das heisst Stücke, die sich an eine Dame wenden. Das ist typisch in einem Maße, dass Verse im Mund eines weiblichen Wesens besonders auffallen und auch meist einen besonderen, leidenschaftlicheren Charakter tragen. Die Frottole sind Ständchenmusik im eigentlichen Sinn, auch wo der Hinweis nicht so offenkundig ist wie in Marchetto Cara's Oda (Petrucci I, Nr. 12)

Udite voi finestre
 Quel che piangendo parlo
 Perche de raccontarlo
 Mi par tempo ...

oder in Filippo de Lurano's (III, Nr. 50)

Aldi donna non dormire
 Aldi questa afflitta voce
 Aldi quel che l cor me coce
 Aldi il mio afflitto dire ...

oder endlich in einem anonymen Stück (III, Nr. 51)

Se non dormi donna ascolta
 La passion che me tormenta ...

Motive

Man sieht, was für eine alte Ahnenreihe Goethe-Schubert's »Nachtgesang« besitzt:

O gieb vom weichen Pfühle
 Träumend, ein halb Gehör!

– ein Ständchen, das wie eine Frottola den Refrain und den gleichbleibenden Reim benutzt, und das edelste Beispiel der Gattung ist ...

In ähnlicher Art ist gesorgt für alle Motive: des schüchternen Liebhabers, der seine Zunge nicht zu lösen wagt (I, Nr. 37); Jubel über die Rückkehr der Geliebten und ihre Begrüssung (I, Nr. 60); Vorwürfe an eine Spröde (I, Nr. 35); Erneuerung alter Liebe (I, Nr. 33); Enttäuschung, bezeichnender Weise angefüllt mit Petrarchismen (I, Nr. 24); Klage des Liebhabers, der, studentisch gesprochen, Pech gehabt hat (I, Nr. 45); Beteuerung ewiger Treue (I, Nr. 53); usw. Wie in der oben zitierten Frottola »Questa e mia« ist auch in einem andern Stück des Michele Pesenti die Scheidung zwischen Solo und Chor offenkundig (I, Nr. 44)

(Solo): Ahime ch io moro
Ahime ch io ardo
Ahime che un dardo
De lucido oro
El miserando cor m ha lacerato ...

(Chor): Che fin che in me restara polpa o nervo
E fin ch io vivo io te sero bon servo

– ein unvereinbares Ständchen, in dem der Liebhaber erst seine sieben Strophen absingt, worauf der Chor vierstimmig abschliesst – ausdrücklich ist bemerkt, dass die bezeichneten Zeilen nicht als Refrain nach jeder Strophe dienen.

Diplomatie

Immer ist der Charakter der leichten Improvisation gewahrt; immer in der ersten Strophe, manchmal sogar in der ersten Zeile ein Motiv so bestimmt und anschaulich angeschlagen, dass es in den andern Strophen leicht zu variieren, und ebenso leicht die Rückkehr zum Refrain zu finden ist. Neben den Beispielen aus der *Ars amatoria* steht im ersten Buch nur eins aus der Sphäre höfischer Lebensklugheit, Marchetto Cara's (3) »Non e tempo d'aspectare« (– »Greif zu! das Glücksrad dreht sich rasch!«), und stehen nur wenige Stücke, die keine Ode oder Frottole sind, alle von Pesenti, auf die später in anderm Zusammenhang zurückzukommen sein wird. Das Motiv politischer Klugheit bleibt typisch im Zeitalter des Macchiavelli:

»Poiche amor con dritta fe«	(III, Nr. 2)
»Ogni ben fa la fortuna«	(III, Nr. 31; Marchetto Cara)
»Chi se fida de fortuna«	(III, Nr. 52; Tromboncino)
»Vien da poi la nocte luce«	(IV, Nr. 86; Filippo de Lurano)
»Da poi nocte vien la luce«	(VIII, Nr. 8)

nimmt manchmal moralische Färbung an: »Quel chel ciel ne da per sorte« (VII, Nr. 41; Andrea Antico) empfiehlt ernsthaft Heuchelei am Hofe in einem Strambotto (IV, Nr. 53):

Da poiche non si puo piu ritrovare
Sincero amor o cor con dritta fe

Philosophie

Da poi attende ognum l amico assassinare
 Senza respecto ne guardi perche
 E quanto glie piu stretto a non guardare
 Ch oggi di ben sa far chi fa per se
 Pero homai bisogna simulare
 Con tutti chi regnar al mondo de.

– wandelt sich zur Betrachtung über die ungerechte Verteilung der Güter der Welt und steigert sich zur Anklage gegen den Urheber dieser Ungleichheit (IX, Nr. 7; Bartolomeo Tromboncino):

Questo mondo e mal partito
 Chi ne ha troppo e chi n ha poco
 Qual e in giacio e qual in foco
 Chi e adorato e chi e schernito

Questo mondo ...

(letzte Strophe)

Quel che fece queste parte
 Non fo bon distributore
 E pero se mal ne parte
 De qualunque ha disfavore
 Di patientia farmi il core
 Che l ciel ha si stabilito

Questo mondo ...

philosophiert über das Schicksal, das jedem von Geburt an bestimmt ist (IX, Nr. 17) – ein früher Leopardi:

Porta ognum al nascimento
 Qua giu in terra vita e morte
 Varia el ciel e nostra sorte
 Come el mar varia pel vento

Porta ognum ...

Muta ognhor fortuna stato
 Como il ciel moto diverso
 Se talhor fa l hom beato
 Opra il ciel presto el converso
 Che qualunque ha el ciel adverso
 Mai fortuna el fa contento

Porta ognum ...

Pessimis-
mus

und nimmt endlich den Weltlauf resigniert hin, so wie er eben läuft (1517, anonym, doch wahrscheinlich von Tromboncino):

E la va come la va
 Ma non già come la de
 Pur sel ciel non si(a) con te
 Così forse non andra

 (letzte Strophe)
 Al reverso va ogni cosa
 tutto el mondo e in confusione
 veritade a star non osa
 con mendacio al parangone
 l apetito per ragione
 senza fronde hora ne spande
 la iustitia e zoppa e pende
 e lo incenso el favor da

 E la va ...

– ein politischer Pessimismus, der auch heute noch oder heute wieder aktuell ist. Man darf wohl annehmen, dass solche Stücke für die Hofnarren und Zwerge oder Zwerginnen bestimmt waren, die am Mantuaner Hof besondere Gunst genossen. Nicht häufig verirren sich in die Frottole Stücke erbaulicherer Art wie gleich die Oda des Joannes Brocus, die das erste Buch eröffnet »Alma svegliate hormai«, oder eine der Lauden, denen Petrucci zwei eigene Drucke gewidmet hat, wie (1517², Nr. 27) Marchetto Cara's Strambotto »Salve sacro e trionfante legno«, ein Karfreitags-Gesang, oder sogenannte Contrafactur von Lauden wie (IV, Nr. 30) der Strambotto »Me stesso incolpo e me stesso condanno«. (Auch das verlorene zehnte Buch der Frottole enthielt als erstes Stück eine Composition mit dem erbaulichen Text: »Exaudi preces meas, O mater gloriosa«). Selten führt die Frottola in einen andern Kreis, als in den höfischen: In den studentischen tut das der dreistimmige Strambotto eines Crispinus, der von seinem Professor und seinen Commilitonen und der ganzen schönen Stadt Padua herzerreissenden Abschied nimmt (Modena, Biblioteca Estense, Ms. 1221; abgedruckt bei Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit [Wissenschaft und Bildung, 218], ed. Johannes Wolf, Leipzig 1926, p. 54s; der Text schon in den Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI, ed. Antonio Cappelli [Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, 94], Bologna 1868):

Vale, vale de Padoa o sancto choro,
 E tu saggio pastor col tuo bel gregge;

 Vale, vale splendente Padoa d'oro
 Con tuo divino studio e sacra legge;

Vale, vale ciascuno mio lavoro
 E voi, dolci scolari, senza regge.
 Vale qualunque grande e picolino:
 Crispin se parte e pigliasi el camino.

Aristokrati-
 sche Sphäre

Vermutlich ist das Stück entstanden, als 1509 die Universität infolge der Kriegshändel der venezianischen Republik mit dem Kaiser geschlossen werden musste; erst 1517 wurden die Pforten zu den Hörsälen wieder geöffnet. Dagegen wird der höfische Umkreis besonders betont, wenn der Refrain, die Ripresa, aus einem modischen spanischen Brocken besteht, wie in Tromboncino's »Muchos son che van perdidos« (1519¹) – keineswegs eine Frottola mit spanischem Text, wie manche andre auf italienischem Boden gewachsene, sondern halb spanisch, halb italienisch: italienisch sind die eigentlichen Strophen. Niemand wird behaupten, dass dergleichen »volkstümlich« sei, oder gar im Volk entstanden.

Das Hauptmotiv der Frottola bleibt aber doch das erotische, und zwar das erotische in einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Sphäre; nicht das reine Liebeslied, nicht die sinnlich-spirituelle Verherrlichung, wie Petrarca sie der Geliebten gewidmet hat, obwohl die Frottola als Improvisationsform voll ist von Bildern, Vergleichen, ja wörtlichen Wendungen aus dem »Canzoniere« des Aretiners. Nichts beleuchtet besser diese besondere gesellschaftliche Sphäre der Frottola, als wenn der Liebhaber niedereren Ranges sich expektoriert (III, Nr. 3; Tromboncino):

Volsi oime mirar troppo alto
 E pero ne pato el danno
 Colpa fo d amor tyranno
 Che mi perse al primo assalto

Volsi oime ...

Ma per me se vider gli occhi
 A me gia suavi tanto
 Che fur doi pungenti stocchi
 Al mio cor da ciascun canto
 Perche in tanto amaro pianto
 Notte e di non viveria
 Ne m(h)ai perso amor m haria
 Al so primo dolce assalto

Aristokrati-
 sche Sphäre

Volsi oime ...

La ragion ben me dicea
 Non pigliar questa alta impresa
 L appetito poi facea

L alma ognhor d amor piu accesa
Si che mai non fei difesa
Al mio ciecho e van desio
E cossi per lo error mio
Me die amor piu fiero assalto

Volsi oime ...

Chi non sa che amor po tutto
Tutto po quel ciecho alato
E pero s io son condotto
Per sua causa in basso stato
Sero mancho assai biasmato
Tanto piu che col bel viso
Che par proprio el paradiso
Me piglio con lieto assalto

Volsi oime ...

Staro dunque a discretio e
De chi m ha nel suo potere
Se me hara compassione
Fara in parte el suo dovere
Se non forza fia volere
Quel che vol mia cruda sorte
Un sol ben haro che morte
Mi dara l ultimo assalto

Volsi oime ...

Ein ganz ähnlicher Text (V, Nr. 12) hat Tromboncino nochmals gelockt: »Non pigliar tanto ardimento«. Oder es wird, zum erstenmal, von Joannes Brocus (III, Nr. 16) ein Motiv angeschlagen, das später tausendmal variiert worden ist: der Liebhaber sprengt seine Fesseln:

Lieta e l alma poi che sciolta
Per sua fe da crudeltate
Restituta e in libertate
Ben del ciel che gli era tolta

Lieta ...

Liber vivo fuor de affanni
non ho amor che me martiri
piu non sento occulti inganni
per qual nascon gran sospiri

Der befreite
Liebhaber

volgo al ciel i mei desiri
poi che l alma piu non pate

Restituta ...

Rido e canto ch io mi sento
restituto in mio potere
l amoroso focho e spento
che me fece assai dolore
hor in pace sto a godere
i di mei che l alma pate

Restituta ...

Der befreite
Liebhaber

Quando l alma trista il core
ad amor eran propensi
alor pianti alor dolore
me atristavan spirti e sensi
non piu tal nemici intensi
me dan noia o l alma pate

Restituta ...

Libertate pretiosa
sopra loro e ogni zogia
ben e vita dolorosa
cui de liberta si spoglia
servitu non da piu doglia
Al mio cor ne l alma pate

Restituta ...

Dergleichen ist kaum anders möglich denn als Trutzlied unter dem Fenster oder Balkon einer Schönen – wo sonst denkt man es sich gesungen? Die Situation wird noch verschärft, wenn der Liebhaber der Spröden mitteilt, er habe ein andres, besseres Objekt seiner Gefühle gefunden: (Petrucci V, Nr. 13; Bartolomeo Tromboncino):

Ite in pace o suspir fieri
Che d affanni hormai son fore
Nova impresa e novo amore
Mi fan far novi pensieri

Ite ...

Se d amor gia mi condolsi
Hor lo benedico e lodo
E l antico laccio sciolsi

Per legarmi a un novo nodo
Che si come chiodo a chiodo
L amor vechio al novo cede
E cussi con nova fede
Pasco el cor d un altro ardore
Nova impresa e novo amore
Mi fan far novi pensieri

Ite ...

Come excede in esser bello
Ad un secco un verde legno
Cussi questo amor novello
Del passato e assai piu degno
E consiste qui l ingegno
Quando l hom proposto muta
E la sorte sua refuta
Per trovarne una migliore

Nova impresa ...

Chi l harebbe mai pensato
Che d afanni i fusse uscito
E che havesse mai lasciato
La crudel ch o gia servito
Pur gli e ver ch io son partito
Perche ognum ben pensar deve
Che un dispetto in tempo breve
Fa sdegnar un gentil core

Nova impresa ...

Io sto ben la dio mercede
E chi ha mal suo danno sia
E se servo con gran fede
A sta nova donna mia
Servo a tal madonna pia
Che conosci el servir mio
Ben mi tratta e anchor io
Ben la servo a tutte l hore

Nova impresa ...

Io perdono a cui m ha ofeso
 E li absolvo ogni peccato
 E si son ad altra reso
 M havera per excusato
 Perche un servo mal trattato
 Ha ligitima cagione
 A lasciar el mal patrone
 Per trovar meglior signore

 Nova impresa e novo amore ...

Endlich findet sich im fünften Buch (Nr. 19) in reinster Ausprägung ein Motiv, das in den drei folgenden Jahrhunderten tausendmal variiert worden ist: die »partenza«, der »Abschied« – der Körper scheidet, aber das Herz bleibt zurück, bei der Geliebten zum Pfande; Befürchtung des Todes, Bitte um Treue ... Hier ist die Einkleidung noch die des Ständchens:

Se me duol el mio partire
 Testimonio e gli ochi mei
 Che morir anzi vorei
 Che patir un tal martire

 Se l se parte el corpo aflicto
 El mio cor te resta in pegno
 Dentro al qual trovarai scritto
 Del mio amor ogni bon segno
 E con studio e con ingegno
 Io te vo sempre seguire
 Se me duol ...

 Infelice haime ch io moro
 Quando penso absentarme
 Per che senza el mio thesoro
 Io non posso sustentarme
 Pero veramente parme
 Che partendo habia a finire
 Se me duol ...

 D una cosa vo pregarte
 Che observi la tua fede
 La mia fede in ogni parte
 Mantignir ti vo impede
 Che di me t ho facto herede

E tal fe voglio adimpire

Se me duol ...

Und dass sich schon drei Jahrhunderte früher die Vorahnung von Schubert's »Müllerliedern« (»In Grün will ich mich kleiden«) findet, die Wanderlust, möge ein anonymes Stück beweisen (V, Nr. 47):

Disperato fin a morte

Per el mundo lacrimando

Voglio andarme lamentando

De mia dura e crudel sorte

Disperato ...

.....

Far mi voglio habito strano

Che dimostra mia passione

Come quei che a morte vano

Ne pol star dove persone

Tropo amor sol e cagione

Ch ogni giorno consumando

Voglio andarmi lamentando

De mia dura e crudel sorte ...

Musikali-
scher
Charakter
der Frottola

Die Frottola ist, um es nochmals zu sagen, Auftragsmusik für eine ganz bestimmte, aristokratische Gesellschafts-Schicht. Was der Liebhaber, der Höfling in jenen Zeiten hundertmal in Prosa zu äussern hat, wünscht er in der lebhafteren, wirksameren Form der Kunst ausgedrückt – nicht jener traurigen, abseitigen, vom wirklichen Leben fast abgelösten Kunst, wie sie das 19. Jahrhundert meist gepflegt hat, sondern als lebendige Form, die erlaubte, deutlich zu sein, ohne dem Objekt der Deutlichkeit allzu nahe zu treten.

Die musikalische Eigenart der Frottola

Das überraschend Neue der eigentlichen Frottola ist ihre rhythmische Bestimmtheit; ist, im Sinn des Ausdrucks: ihre Asentimentalität. Die Melodik der burgundischen Chanson und ihres italienischen Gegenbildes, auch bei Ysaac und den andern Musikern des Florentiner Kreises, ist biegsam, schwankend, schwebend, und für ihre Gefühlshaltung ungemein bezeichnend ist die zarte sogenannte Landino'sche Klausel



Typen

mit der Berührung der Unterterz vor dem Schlusston – dies sind die melodischen Wendungen, die im Mund der Engel bei Fra Angelico liegen und auch der etwas weltlicheren des Gozzoli. Dergleichen kennt die Frottola nicht mehr. Sie betont derb und fest mit zwei akzentuierten Noten jeden Endreim, sie führt, mit ebenso sicheren und einfachen Schritten die Melodie dem Endreim zu. Wir sind nicht mehr im Mittelalter. Wenn hinter der krausen Symbolik mittelalterlicher Musik auch ein Stück christlicher Dämonie lauern sollte, so ist im Gegensatz dazu die Frottola eine heidnische, bewusst oberflächliche Kunst. Wenn Dufay und seine Zeitgenossen auch darin Vertreter der burgundischen Hofkultur waren, dass ihre Musik dem Geschmack und den Regeln eines gespreizten Zeremoniells folgt, so verletzt die Frottola jedes Zeremoniell, vermeidet jede Gespreiztheit. Eine neue Welt tut sich auf.

Es gibt zwei Typen der Frottola: einen im geraden, und einen im ungeraden Takt. Der im geraden Takt gewinnt noch besondere Schlagkraft, wenn der Endreim »tronco«, abgeschnitten, einsilbig, »männlich« ist; die Frottola wird dann geradezu zu einem marschartigen Trutzlied. Ich gebe von der häufigeren, gewöhnlichen Art ein typisches Beispiel des Michele Pesenti (V, Nr. 2):

The musical score is written for four parts: C (Cantus), T (Tenor), A (Alto), and B (Bass). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian and are written below the staves. The melody is characterized by strong, accented notes and a clear rhythmic pattern.

Lyrics:

Ahi - me las - so ahi - me do - len - te Co - me mai po - tro la -
 - sciar - te Ch'io non pos - so an - dar in par - te Che non t'hab - bia o - gnor



Ich langweile nicht mich und den Leser mit Bemerkungen über Versmaß, Reim-Ordnung, und mit dem Hinweis auf die genaue Coincidenz von gleichgereimten Zeilen und melodischer Wiederholung. (Zur Entstehung der Versform sei nur bemerkt, dass sie genau der von der italienischen Literatur-Geschichte so genannten »Ballata narrativa« entspricht: Ottonari, Ripresa mit der Reimordnung abba, stanza mit der Reimordnung cdcd deea – eine Form, wie sie zum Beispiel die Vers-Novellen des Simone Pruden-zani aus Orvieto [ca. 1362–1440] aufweisen. [Cf. Santorre Debenedetti, *Spunti e motivi boccacceschi in un antico novelliere umbro*, in: *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Turin 1912, p. 675–696.]) Geändert ist an dem Zitat nichts, als dass die originalen Werte auf ein Viertel verkleinert sind und der Mezzosopran-Schlüssel durch den Sopran-Schlüssel ersetzt ist. Dass die Taktstriche Zusatz sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Was an dem Stück zunächst auffällt, ist die Ungleichwertigkeit der Stimmen; eine ganz andre Ungleichwertigkeit als in den Balladen, Chansons, Rondeaux des 14. und 15. Jahrhunderts. In diesen herrscht wirkliche Polyphonie. Zu einer Melodie treten eine oder zwei neue; zu zwei Stimmen, die bereits eine vollständige Composition darstellen, kann der Componist selbst oder ein anderer eine neue Stimme hinzufügen. In der dreistimmigen und vierstimmigen burgundischen Chanson, wie Dufay sie in seiner letzten Schaffens-Periode ausgebildet hatte, tritt der Tenor immer mehr gleichwertig und gleichgeartet neben den Discant, indes der Contratenor oder die Contratenöre stützen: es handelt sich um Duette mit instrumentalem Bass, oder Bässen. Auch in den Frottole-Drucken fehlen nicht solche atavistischen Züge; aber hier und im allgemeinen ist die musikalische Conzeption »simultan«, nicht »successiv«; harmonisch und nicht polyphon. Erst war die frei erfundene, textierte Oberstimme vorhanden, aber als ihr Gegenpol auch schon der Bass; und der Bass ist ein echter instrumentaler Stütz-Bass, ohne die beredten Pausen des Soprans, ohne die unmittelbare Möglichkeit, ihm den Text unterzulegen. Noch viel weniger leicht würde das gelingen bei den zwei Mittelstimmen, die in der Frottola fast immer unter dem gleichen Schlüssel stehen. Sie sind nichts andres als harmonisches Füllsel in bewegter melodischer Form, da man eben harmonische Brechung noch nicht kannte. Für den »Ausdruck« des Stückes kommen sie gar nicht in Betracht. Sie sind da, um dem Ausführenden, dem

Ungleichwertigkeit der Stimmen

Mittelstimmen

Begleiter des Sängers einen Hinweis zu geben; – natürlich konnte man das Stückchen ausführen wie es dasteht, mit einem Sänger und drei begleitenden Violon oder Bläsern (oder auch vier, wenn eine im Einklang mit dem Sänger ging). Aber als Interpret noch viel näher liegt der Lautenist, wenn es sich um ein Ständchen handelt, oder der Spieler eines Tasten-Instruments für den Vortrag in der Kammer; er hatte nur die Begleit-Stimmen in irgend einer Form zusammenzufassen. In welcher Form, werden wir später sehen. Petrucci selber hat, um sein Privileg nicht zu verlieren, eine Anzahl Frottole mit Lauten-Begleitung herausgegeben; Bearbeitungen für ein Tasten-Instrument hat er unterlassen, und infolgedessen denn auch sein päpstliches Privileg an seinen Concurrenten Andrea Antico da Montona verloren, der 1517 »Frottole intabolate da sonare organi« (mit 20 Stücken Tromboncino's, drei von Cara, einem von Ranier, zwei anonymen) herausgab.

Oberstimme

Um zusammenzufassen: Petrucci hat diese Stücke in seinen Drucken als Material dargeboten und die Ausführung, ob ganz vokal, oder ob mit instrumentaler Begleitung, der Praxis überlassen. Niemand war gehindert, durch Unterlegung des Textes unter alle Stimmen, »A cappella-Musik« zu treiben, wie wir heute sagen würden; und zweifellos waren die Sänger damals geübter als wir heute, diese oft schwierige Aufgabe zu lösen – zumal dabei die Freiheit gross war: man konnte einer Note zwei und mehr Text-Silben unterlegen, ein Wort durch eine Pause zerteilen, Worte und Satzteile wiederholen. Es gibt Fälle, in denen durch die Oberstimme der Text nicht vollständig gebracht wird, also durch die Unterstimmen ergänzt werden muss. Aber im Allgemeinen ist die Tatsache nicht zu verkennen, dass die Oberstimme dominiert, die Unterstimmen, mit verschiedenen verteilten Rollen, begleiten. Wie in aller Homophonie, sammelt, konzentriert sich der Sinn, der Ausdruck der Composition in der Melodie. Es ist bezeichnend, und fast entscheidend, dass Pietro Aron in seinem »Lucidario« (1545), dessen Inhalt sich auf die ersten zwei Jahrzehnte des Saeculums bezieht, sowohl Tromboncino wie Cara nicht unter den »Cantori a libro« nennt, sondern unter den Lautensängern, den »Cantori al liuto« (Libro quarto).

Vortrag der
Frottola

Einen Hinweis auf den Vortrag der Frottola liefert uns eine Handschrift der Biblioteca nazionale zu Florenz (Codex Magl. VII.735), um 1510 geschrieben von der Hand des in der Florentiner Lokal-Geschichte wohl bekannten Giovanni Mazzuoli da Strada, genannt Stradino, der einst zu der Banda nera des Giovanni de' Medici gehört hatte, nach dessen Tod (1519) sich in aller Herren Ländern herumtrieb, sich endlich in Florenz in der Via San Gallo niederliess, die Accademia degli Umidi stiftete und seine herrliche Bibliothek dem Herzog Cosimo hinterliess; darunter wohl auch unsre Handschrift. Sie enthält 14 Frottolen-Texte (neugedruckt durch Luigi Gentile, 14 Canzoni musicali inedite. Nozze Campani-Mazzoni [Nozze. Sammlung italienischer Hochzeitsschriften, 49], ed. Luigi Gentile, Florenz 1884), von denen acht sich bei Petrucci nachweisen lassen:

- 1) »O dolze diva mia« (II, Nr. 24)
- 2) »Son tornato« (III, Nr. 49)
- 3) »Non pensar che mai ti lasci« (IX, Nr. 42)
- 4) »Io ti lasso donna ormai« (V, Nr. 31)
- 5) »Donna contro alla mia voglia« (IV, Nr. 83; Filippo de Lurano)
- 6) »Per chiamar soccorso ognora«
- 7) »Da poi c hai mio core in pegno«
- 8) »Fammi almanco bona cera« (IV, Nr. 85)
- 9) »Occhi mia di lacrimare« (British Museum, MS Egerton 3051, Nr. 44)
- 10) »Di servirti a tuo dispetto« (V, Nr. 52)
- 11) »Di mia pena e mio lamento«
- 12) »Per servirti perdo e passo« (VIII, 43; Nicolo Brocus)
- 13) »Donna ingrata or non piu guerra« (British Museum, MS Egerton 3051, Nr. 47)
- 14) »Non sta sempre l eta verde« (British Museum, MS Egerton 3051, Nr. 33)

Nun verrät uns die Handschrift, wer diese Frottole gesungen hat: nämlich »la Maria, femmina del Bianchino da Pisa, la Masina, e la Lionarda, donna di Baccino degli Organi« – diese also vermutlich die Gattin oder Geliebte des Bartolomeo Organista, der selber Ballate und Frottole komponiert hat. Bei Nummer 3 heisst es: »la Maria molto la cantava bene, di modo ogniuno si saria innamorato a udignene cantare si bene« »die Maria sang sie vortrefflich, derart dass männiglich sich verliebt hätte beim Anhören so guten Singens ...«. Kein Zweifel, dass diese vergnügten und kunstreichen Florentinerinnen diese uns bekannten Frottole zur Laute sangen. Von der fünften heisst es: »Questa canzone era la favorita del duca Valentino« »diese Canzon war das Leib-Stück des Herzogs von Valentino«, und so kennen wir denn auch den musikalischen Geschmack des schrecklichsten Menschen seiner Zeit, Sohn des Borgia-Papstes und Bruder der Lucrezia Borgia – in Petrucci's Druck, das heisst im Unicum der Münchener Bibliothek fehlt zwar das Stück, aber im Neudruck der Wiener National-Bibliothek von 1507, und handschriftlich in London (British Museum, MS Egerton 3051, Nr. 48) und in Florenz (Biblioteca nazionale, Magl. XIX.141) ist es erhalten. (Es liegt jetzt neugedruckt vor durch Ernst Thomas Ferand, in einem Artikel Two Unknown Frottole, in: *Musical Quarterly* 27 [1941], No. 3, p. 319–328). Die Florentiner Sängerinnen erhielten übrigens ihren Vorrat nicht direkt aus Venedig, sondern bereits auf dem Umweg über Rom: Maria, »quando tornò da Roma, che si parti per amore del morbo, e venne in villa nostra con certi cortigiani«; und die acht letzten wurden der Lionarda »aus Rom geschickt in Liederbüchern«.

Aus der Auswahl Stradino's geht hervor, dass Maria, Lionarda, und Masina keine Kopfhängerinnen waren. Die elf Stücke von den 14, die wir kennen, tragen in der Tat im besonderen Maß das Gepräge jener rhythmischen Bestimmtheit, die wir der Frottola als erstes Merkmal zuerkannt haben.

Ebenso bemerkenswert wie die rhythmische Bestimmtheit der Frottola ist ihre harmonische. Die Vierstimmigkeit war um 1500 noch durchaus nicht die Norm der musikalischen Conzeption. Eine solche Conzeption gab es überhaupt nicht in einer Musik, die im Wesentlichen sich aus der Hinzufügung von Stimmen zu einer gegebenen, verzierten, oder auch frei erfundenen Melodie aufbaute. Dasselbe Werk findet sich in zwei-, drei- oder vier- und mehrstimmigen Fassungen, und es brauchte nicht immer der Schöpfer selber zu sein, der einer fertigen Composition eine neue Stimme hinzufügte; das zu tun galt als eine Ehrung, ein »omaggio«, »un hommage«. In der Frottola ist die Conzeption eine simultane; der Musiker erfindet zur Weise oder Melodie zugleich die Begleitung, und er erfindet sie meist gleich in der harmonisch vollsten, klingendsten Form: vierstimmig. Eine wirkliche Norm wird die Vierstimmigkeit erst in den frühesten Zeiten des Madrigals, um 1530: die Dreistimmigkeit (und noch mehr das Duo) erscheint da schon als jene Verpflichtung zu besonders feiner und gewählter Stimmführung, wie sie später das klassische Streichtrio gegenüber dem Streichquartett auszeichnet; die Fünfstimmigkeit schon als eine Bereicherung im Klang, ein Luxus in den Mitteln. In der typischen Vierstimmigkeit der Frottola kündigt sich zum ersten Mal das Gefühl an für eine Tatsache: dass sich mit vier Stimmen der ganze Bereich der Harmonie ausfüllen lässt, dass vier Stimmen der reinste, transparenteste Träger aller klanglichen Verhältnisse sind, dass in der Vierstimmigkeit der vollendetste Ausgleich zwischen den Forderungen der Harmonik und der Stimmenführung, das ist der Polyphonie stattfinden kann. Am Ende dieser Entwicklung stehen die Choräle Johann Sebastian Bach's. Aber am Anfang die bescheidenen Mantuaner Frottole.

Noch auffallender als das Ergebnis dieser technischen Beobachtungen aber ist in der Frottola der Widerspruch zwischen Textinhalt und Musik. Wohlverstanden: Widerspruch; nicht Gleichgültigkeit gegen den Text. Es gibt in der Musik des Mittelalters, bis zum Ende des Quattrocento und auch noch später, eine grossartige autonome Musik nicht nur für liturgische, sondern auch für profane Zwecke; und heute, nach dem zeitweiligen Tod oder Scheintod der romantischen Musik, begreifen wir wieder leichter, dass es grosse Musik gegeben hat, in der man vergeblich nach der unmittelbaren Beziehung vom Ton zum Wort suchen würde. (Ja, wir sind sogar geneigt, solche constructive, autonome Musik zu überschätzen.) Aber bei den Frottolisten handelt es sich nicht mehr um Musik, die, wenn auch im höchsten Sinn, gegen den Text gleichgültig ist. So primitiv sie anmutet, sie steht bereits jenseits der Grenze; sie ist nicht mehr mittelalterlich, sondern modern. Es versteht sich von selbst, dass es schon im Ducento, in den Lauden und profanen Liedern, Stücke gibt, in denen der Inhalt des Textes und der Ausdruck der Musik übereinstimmen. In der Frottola aber tritt die »Expression« besonders deutlich hervor; das ist besonders der Fall bei jenen Trutzliedern, die mit dem abgeschnittenen, »männlichen« Endreim schliessen. Ich gebe eins der reizvollsten Beispiele, eines ungenannten Meisters; zugleich als Typus jener andern Form, die im

ersten Buch Petrucci's neben der eigentlichen Frottola fast ausschliesslich vertreten ist, der »Oda« mit ihren kurzen jambischen Versen (V, Nr. 33).²

Dergleichen hat es in der gezierten, galanten, höfischen Kunst der Burgunder noch nicht gegeben; es ist ein entschiedener, und wie wir sehen werden, sogar ein bewusster, betonter Gegensatz. Und trotz der Regelmässigkeit des Perioden-Baues ist es auch kein Tanzlied: es ist eine tanzliedhafte *Monodie*, der man ihren ganzen Charakter nehmen würde, wenn man auch den Begleit-Stimmen Text unterlegen wollte.

Die weitaus grössere Hälfte der eigentlichen Frottola aber steht im Tripel-Takt, trotzdem die Taktvorzeichnung das nur in den seltensten Fällen angibt; und zwar ist es gleichgültig, ob in den alten Drucken als Grundwert dieses Taktes eine Brevis (≡) oder eine Semibrevis (♠) steht – sonderbar ist nur, dass jener altertümliche Gross-Takt auch noch in späteren Frottole-Drucken auftaucht, mit besonderer Vorliebe bei Tromboncino. (Vielleicht sagt er etwas aus über die frühere Entstehung solcher Stücke.) Der Tripel-Takt der Frottola, immer auftaktig, ist jedoch stets bereit, in die dreimal unterteilte Gerad-Taktigkeit hinüberzuschweben, mit andern Worten, und modern ausgedrückt, er schiebt 6/8-Takte in den 3/4-Takt ein; oder umgekehrt, er schiebt in den 6/8-Takt scheinbare 3/4-Takte ein. Und er ist stets bereit, auch in die volle Gerad-Taktigkeit zu wechseln, so oft die Curve der Melodie oder der »Ausdruck« das verlangt. Zunächst ein ganz »reines« Beispiel (VII, Nr. 20), anonym; aber offenbar verbreitet, da es auch, mit reichem Text, handschriftlich vorkommt (Florenz, Istituto musicale, Basevi 2441, Nr. 36).³

Die Gesangstimme dieser Frottola, deren zweifelloses F dur so sonderbar einmal nach a moll und ein andres Mal nach Es ausweicht, steht sicherlich im 6/8-Takt, der auch durch die Zeilen-Schlüsse (im scheinbaren 3/4-Takt) hindurch weiterpulsiert; aber nicht so sicher ist das bei den Begleitstimmen, die an vielen Stellen mit dem Tripel-Takt liebäugeln. Solche Ambiguität, Zweideutigkeit des Taktes gibt der Frottola dieser Art einen ganz eigenen Reiz. Wie hier, steht häufig das Nachspiel im geraden Takt. Dieser Typus der Frottola ist hundertmal variiert worden; metrische Unregelmässigkeiten machen ihn reizvoller und complizierter, aber tasten ihn nicht an in seinem Wesen. Er nimmt später nur manchmal eine höchst complizierte colorierte Form an, wie in dem Sieneser Druck von 1515¹ in der anonymen Nummer 33:

Rhythmik

Zweideutigkeit des Taktes

² Beispiel-Band Nr. 4.

³ Beispiel-Band Nr. 5.

C. Tra - di - to - ra me ai tra - di - to Se ma

A. T. fat - to gran di-spet-to etc.

B.

Schema

Die heitere, tänzerisch schwebende, aber durchaus nicht tanzmässig-instrumentale Rhythmik ist eine Eigentümlichkeit der Frottola, die in der Villanella oder Canzonetta keineswegs gewahrt bleibt. Sie taucht erst wieder 100 Jahre später auf, als Monteverdi und andre Monodisten den anacreontisch-französisch angehauchten Strophen Chiabrea's und seiner Nachahmer eine musikalische Einkleidung zu geben versuchten. Sie ist ein Schema, ein Rahmen, innerhalb dessen die individuellen Abweichungen gering sind. Wir können das beobachten, wenn einmal zwei Musiker zufällig an den selben Text geraten, wie das der Fall ist bei der Frottola »La pietà ha chiuso le porte«, die sowohl von Tromboncino (Petrucci II, Nr. 26) wie von Giacomo Fogliano (Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. XIX.141, Nr. 9) komponiert worden ist. Die Melodie-Anfänge seien nebeneinander gestellt; diesmal in der originalen Aufzeichnung:

La pie - ta chiu - so ha le por - te Al mio cru - do e gran la - men - to etc.

La pie - ta chiu - so ha le por - te Al mio du - ro e gran la - men - to etc.

Tromboncino hebt das entscheidende Wort *chiuso* auf eine kühne und originelle Art hervor; aber man wird sagen dürfen, dass die beiden Incipits dem gleichen melodischen Typus angehören. Als Ganzes sind die beiden Compositionen freilich grundverschieden, und sie zeigen, welche Möglichkeiten der Behandlung sich den Componisten boten: Fogliano's Frottola ist homogen in allen vier Stimmen und vermutlich ganz vokal gemeint; die Tromboncino's dagegen hat die uns bekannte eigentümliche melodisch

schweifende und ziellos bewegte Führung der Mittelstimmen, und ist eine »begleitete Monodie«. Auch die der Musik folgenden Text-Strophen variieren, wie häufig auch sonst in Stücken, die aus mehreren Quellen bekannt sind. Es zeigt sich auch in dieser Eigentümlichkeit, dass all diese Stückchen aus der Improvisation geboren sind: im ersten Vers oder der ersten Strophe wird ein Motiv drastisch modelliert, auf das leicht immer wieder zurückzukommen ist; an eine Zeile mit wiederkehrendem Endreim kann man immer wieder eine neue Strophe hängen. Die Frottola oder Oda gleicht einem poetischen Strickstrumpf – ob etwas länger oder kürzer, macht nicht viel aus.

Eben so stark wie bei den Stücken im geraden Takt drängt sich auch hier der Widerspruch auf zwischen dem Textinhalt, und dem Metrum und der Musik der Frottola. Unter den hundert und aberhundert Beispielen mag als ein besonders drastisches noch eines von Filippo de Lurano angeführt werden (VI, Nr. 34); von der Musik ist nur die Melodie der Ripresa zu geben notwendig, da das ganze Stück im angeschlagenen Takt weitergeht:



Dunque l aspra mia partita
 Morte anchor si po chiamare
 Anzi morte piu che vita
 Chi al mio stato vol pensare
 Non po algun in vita stare
 Senza cor in altra parte
 D un partir ...

(folgen drei Strophen)

Das Motiv der »Partenza«, mit seinen Ideen-Assoziationen von geteiltem Herzen und Tod und Leben, abgewandelt in hüpfenden Rhythmen und in unzweideutigem Allegro-Tempo! Niemand wird glauben, dass hier nicht bewusste Absicht waltet; niemand wird sich allerdings auch mit der blossen Constatierung begnügen, dass in der Frottola »wirklich echte Empfindungen selten sind« – auch im burgundischen Rondeau, auch im sentimental Madrigal sind wirklich echte Empfindungen selten. Die Frottola ist ein Rückschlag auf die gekünstelte, alt gewordene burgundische Chanson, eine italienische Auflehnung gegen deren Scheinwelt des Gefühls und gezielte Conventionalität. Aber die schöpferischen Vertreter dieser Auflehnung schufen für die selben gesellschaftlichen Kreise wie die burgundischen Musiker – für die heitere Aristokratie Mantuas, Mailands,

Echtheit u.
Unechtheit

Urbinos, Ferraras, für die jungen und übermütigen Angehörigen des venezianischen Patriziats, und sie waren trotz ihrer Frische und Einfallslust im Kleinen nicht gross genug, um schon eine echte Kunst von wahren Ausdruck hervorbringen zu können. Die eine Unwahrheit erzeugt die andre; der Carricatur oder Erstarrung wird begegnet mit Carricatur und neuer Convention. Die Einfachheit der Frottolisten ist nicht Natürlichkeit, sondern Platitude; ihre Volkstümlichkeit dringt nicht ins Volk. Wie ein echter Dichter aus der Seele des Volkes singt, wie sehr sich eine echte »barzelletta« von der der Frottolisten unterscheidet, möge der Beginn einer Serenade des Leonardo Giustiniani beweisen (Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani, ed. Berthold Wiese [Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, 193], Bologna 1883):

Perla mia cara, ay dolce amore,
assay più bella, che dir non so;
sola regina del mio core;
sapij, che son l'amante to,
che zà gran tempo nocte e dia
per ti languisco e languirò
quenze cantando e' vegno a ti
sol per volerte visitare;
or ti piacia de ascoltare,
apri i bey occhij e non dormire!

Wer könnte mit der inneren Musik solcher Verse aus dem Anfang des Quattrocento eine frivole Frottolen-Melodie vom Beginn des 16. Jahrhunderts verbinden! Was gäben wir darum, wenn wir Giustiniani's Musik zu diesen Canzonetten noch besässen – »quosdam suavissimos et miros quosdam vocum et nervorum cantus« »nec alii nunc, ut vides, cantus in nuptiis, in conviviis, in triviis ac vulgo passim adhibentur« (Pier Perleone an Niccolo Sagundino, zitiert nach Georg Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus, vol. 1, Berlin ³1893, p. 417)!

Auch die Musik der Frottola spielt mit der echten Volkstümlichkeit, die sie nur in der Form des Gassenhauers erkennt und nichts weniger als anerkennt. Das Spiel mit dem Gassenhauer dokumentiert sich schon sehr deutlich im Quodlibet, von dem Petrucci's Drucke ein sehr bezeichnendes Beispiel von Lodovico Fogliano enthalten (IX, Nr. 48): »Fortuna d un gran tempo« – eine wahre Fundgrube von damals gangbaren Melodien. Der Witz besteht nicht nur in ihrer Verflechtung, sondern auch darin, dass die quodlibetische Verwirrung in den allergrößten Gassenhauer, in die ordinärste Homophonie ausläuft, viermal wiederholt, mit immer neuem obszöner Text:

Quodlibet u.
Gassenhauer

[Prestissimo]

E la zot-ta sta sul mu-ro e la mi mo-stra_el cu el cu el cu-cho de so ma-
 -ri O zot-ta ma-la zot-ta chel cor fu-ra-to m hai.

Dies ist der Ton, den später die Villanella und die französische obszöne Chanson gegen 1530 aufnehmen wird – obwohl es nicht notwendig ist, hier einen unmittelbaren Zusammenhang zu konstruieren, denn auf dergleichen Dinge kommt jede Notation von selbst. Das Spiel mit dem Gegensatz von heuchlerischem Ernst und der Demaskierung dieses Ernstes gehört zum Wesen der Frottola und geht bis zum Blasphemischen. Honophrius Patavinus beginnt einmal (VI, Nr. 59) psalmodisch mit dem Pater noster:

Die
polyphonen
Stücke
archaisch

$\text{♩} = \text{♩}$

C. Sed li-be-ra nos de ma - lo
 T.
 A.
 B.

–, um dann im üblichen Frottole-Ton weiter zu fahren:

Pa-ce hor-mai non più do-lo - re
 #

Wir werden in anderm Zusammenhang noch ähnlichen Beispielen begegnen.

Allen »polyphonen« Stücken der Frottole-Drucke und -Handschriften, äusserlich gesprochen: allen in sämtlichen Stimmen textierten Stücken haftet eine gewisse Volkstümlichkeit und parodistische Absicht an. Es wäre grundfalsch, gerade sie aus diesem Grunde als die Vorläufer des Madrigals zu betrachten – sie sind im Gegenteil eher atavistischen Charakters. Es ist auch auffallend genug, dass ein Teil gerade dieser Stücke nicht von Italienern, sondern von Niederländern stammt, zum Beispiel die beiden allerlebendigsten und reizvollsten, »Scaramella fa la galla« und »Che fa la ramacina«, beide im vierten Buch gedruckt, von Loyset Compère, einst Schüler Ockeghem's und seit 1474 – wie lange, wissen wir nicht – Sänger in Galeazzo Maria Sforza's Mailänder Capelle. Und wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit auch ähnlicher Stücke Heinrich Ysaac's.

Noch viel bezeichnender für das Verhältnis der Frottola zum Volkslied aber ist ihre Neigung, scheinbar sentimental zu beginnen, und diese falsche, gemimte Sentimentalität durch den Abschluss mit einem Gassenhauer in der Wirkung zu vernichten. In den beiden ersten Büchern Petrucci's finden sich dergleichen Stücke noch nicht; erst das dritte bringt eines, und das siebente und achte Buch sind dann besonders reich. Ein Beispiel, fesselnd dadurch, dass es uns zeigt, wie sogenannte Volkslieder sich verbreiten, findet sich, anonym, im siebenten Buch (Nr. 7). Der Liebhaber beklagt den Verlust seines ganzen Glückes, aber seine Lebensgeister reichen doch dazu aus, den Gesang anzustimmen:

Torela mo vilan
Torela mo
La putta dil garnel
Tu la fara stentar
Con la zapa, col restel

– einen groben Gassenhauer, den Marin Sanuto, der Historiograph Venedigs, im Juni 1500 zum ersten Mal auf der Gasse singen hörte von einem »disposto zovene, el qual andava in zipon, cantando per la terra« – »einem rüstigen Burschen, der, in ein Wams gekleidet, dahermarschierte und dabei dies Liedchen sang«, also einem Handwerksburschen. Das denkwürdige Stück, das vielleicht von einem venezianischen Frottolisten, etwa Francesco d'Ana, stammt, lautet in der Melodiestimme:

Relation zum Volkslied

Poi che u - sci - to mi e di man Tut - to il ben che ha - ver so - le - a

Ben che mai non me l cre - de - a Pur miei spir - ti can - ta -



Se ben perso ho la mia stella
 Non ho anchor perso la vita
 Si fortuna hor mi ribella
 Spero anchor me dara aita
 Sanarassi la ferita
 E mei spirti cantaran:

Torela ...

Si la colpa e stata mia
 Gli e ragion che mio sia il danno
 Si cangiai mia fantasia
 Cangiar voglio anchor lo affanno
 Cessara d amor lo inganno
 E mei spirti cantaran:

Torela ...

Im Verhältnis der Notenwerte ist in der Melodie nichts geändert, und man sieht dort sofort, dass in der »einleitenden« Frottola-Melodie die Takteinheit das Viertel, im Gassenhauer aber die Takteinheit das Achtel ist. Getreu der Gepflogenheit, solche Gassenhauer polyphon zu behandeln, setzt denn auch mit dessen Beginn ein polyphonierendes Spiel der Stimmen ein, jedoch ohne Konsequenz; an den Gegensatz von Solo und Tutti darf man nicht denken. (Einen Vorläufer hat das Stück in einem der zweistimmigen Madrigale des aus der zweiten Hälfte des Trecento stammenden Codex Vaticano Rossiano 215, dessen Text Fernando Liuzzi (Fernando Liuzzi, Musica e poesia del Trecento nel Codice Vaticano Rossiano 215, in: Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 13 [1937], No. 1/2, p. 59–71, hier p. 64) mitteilt:

Involta d'un bel velo
 Vidi seder choley
 La qual spesso me fa cridar oyme.

Allor tuto tremando,
 Com' al mio signor piaque,
 Dissi: – Madona, cum vuy sia pace.

Questa piena d'argoglio.
 Qual freda pietra e dura,
 Fece risposta più che morte oscura:

– Mo là, vilàn, mo là per la via vostra.

»... Scher dich, du Tölpel, scher dich deines Weges«. Auch hier schon der Gegensatz zwischen höfischer Vorbereitung der Antwort der Geliebten, im verstiegensten Stil, und die gröbliche Antwort dieser Dulcinea. Aber immerhin steht hier Vorbereitung und komische »Explosion« in Beziehung, während in der Frottola der angehängte Gassenhauer als Komik an sich wirkt; gleichsam als ein plötzliche kalte Douche.

Es gibt eine ganze Reihe solcher Stücke, in denen uns Gassenhauer-Melodien aufbewahrt sind, die sonst in den Abgrund der Vergessenheit versunken wären; nur wenigen werden wir später, in der Villanella der 40er und 50er Jahre, noch begegnen. Eine glänzende Studie über die literaturgeschichtliche Seite dieser Volksmusik liegt vor: der »Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI, XVII« von Francesco Novati (Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier, p. 899–979); mit der Musik, dem wichtigeren Teil, hat sich erst in letzter Zeit Knud Jeppesen (lecture auf dem New Yorker Congress of Musicology, September 1939) eingehender beschäftigt. Für uns an dieser Stelle mag genügen, an solchen Stücken die aristokratische gesellschaftliche Sphäre der Frottola, und ihre Frivolität von neuem zu erkennen: Was vom Volk kam, war ein Gegenstand der Heiterkeit, des Spottes, gleichzeitig aber auch der geheimen Neigung, selber einmal in die niedere Sphäre der vermeintlichen Gemeinheit und der allerdings ganz unzweideutigen Zote hinabzusteigen.

Der Strambotto

Die Frottolen-Drucke und Handschriften enthalten eine grosse Reihe von Stücken, die keine eigentlichen Frottole sind. Die älteste Gattung unter ihnen vertritt der Strambotto, die Ottaven-Stanze mit der Reimordnung ab ab ab cc (selten ab ab ab ab), wie sie jedem Leser Ariost's oder Tasso's oder Shakespeare's geläufig ist. (Auf den strittigen Ursprung des Terminus »Strambotto« möchte ich nicht eingehen. Wer sich dafür interessiert, cf. H. R. Lang, The Original Meaning of the Metrical Terms estrabot, strambotto, es-tribote, estrambote, in: Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier, p. 613–621.) Der Strambotto ist in Ton, Haltung, Technik ein äusserster Gegensatz zur Frottola. Ist die Frottola im Ton frivol, gesellschaftlich, rhythmisch dezidiert, so ist der Strambotto ernsthaft-sentimental, nicht ohne echte volkstümliche Neigung, und ganz

Gassenhauer

Strambotto

unregelmässig und schwer bestimmbar in Bau und Haltung. Ist die Frottola ein Kind ihrer Zeit, sicherlich nicht vor dem letzten Fünftel des 15. Jahrhunderts aufgekomen, so mag der Strambotto seine Wurzeln wirklich tief in dessen Anfänge zurücksenken, und Leonardo Giustiniani als seinen Stammvater betrachten; ja als die volkstümliche Form des Rispetto, wie er in Toscana heisst, mag er noch viel älter sein. Dass Giustiniani's Poesie während des ganzen Jahrhunderts lebendig blieb, beweist der Auftrag des Duca Galeazzo Maria von Mailand an seinen Geschäftsträger in Venedig, um 1475, ihm alle Canzonen (doch wohl auch die Strambotti) Leonardo's copieren zu lassen, samt den Noten, denn er wolle »l'aere venetiano«, den »venezianischen Melodie-Stil« kennen lernen. Er solle einen Burschen suchen, von 12–13 Jahren, der diese Canzoni zur Laute singen könne. (Cf. Motta, *Musici alla corte degli sforza*, p. 553s.) Componiert haben, so weit ich sehe, die Frottolisten allerdings keinen einzigen Strambotto des venezianischen Dichters mehr. Aber man vergleiche einen Strambotto Giustiniani's:

Dio ti dia bona sera! son venuto,
Gentil madonna, a veder come stai,
E di bon core a te mando il saluto,
Di miglior voglia che facessi mai.
Tu se' colei che sempre m' hai tenuto
In questo mondo innamorato assai;
Tu se' colei ner cui vado cantando,
E giorno e notte mi vo consumando

Strambotto

– mit dem von Bartolomeo Tromboncino componierten (VII, Nr. 32):

Ecco che per amarte a quel ch io arivo
Odio me porti e ogni hor mi sei piu dura

Questo pegio mi fa che a ognun son a schivo
Tanto son trasformato di figura

Mi trovo in un sol ponto morto e vivo
Chi dici che son ombra et ha paura

Crudel se per te vivo in tal disgratia
Almen mi renovasti in la tua gratia

– um Verwandtschaft und Unterschied zu erkennen: die gleiche Form; die gleiche Wendung an Madonna (die amouröse »allocutio«); aber auch das Schwinden der inneren Musikalität des Verses, der Herzlichkeit des Gefühls; das Plus an Künstlichkeit, die Sucht nach dem Vergleich. Auch die Frottola ist häufig das Gefäss für eine wahre Flucht von Bildern und Vergleichen; der Strambotto ist jedoch seine eigentliche Domäne. Ein Beispiel, von hundert Vorgängern und tausend Nachfolgern, findet sich, anonym, V, 11:

Stavasi in porto la mia navicella
 Senza suspecto de tempesta, alcuna
 Vidi nel ciel una serena stella
 Che fe bonaza et cala la fortuna
 Ne credo fosse mai una piu bella
 Vista da homo alcuno in aer bruna
 Ma non me accorsi che de fiamma e charca
 Che me bruso le vele a la mia barca.

Serafino
d'Aquila

– oder noch drastischer (VII, Nr. 57; Pietro da Lodi):

El basilischo ha l ochio come un dardo
 Che occide col mirar la creatura
 Così la mia inimica con dolce sguardo
 Dai dorpi dolcemente l alma fura
 Ciaschun di lor ha l ochio suo gagliardo
 Ma questa donna a piu gentil natura
 El basilischo sol cum morte offende
 Ma questa occide e poi la vita rende.

Die Literatur-Geschichte behauptet, dass der Strambotto am aragonesischen Hofe, in Neapel, sich besonderer Gunst erfreut habe, und dass Serafino d'Aquila eben in Neapel mit der musikalischen Begleitung des Strambotto vertraut geworden sei. In der Tat: Serafino war in Neapel in der Musik Schüler des Guglielmo Fiammengio (! = Guglielmo Guarnier), und hat dann, nach dem Zeugnis des Calmeta (Vita del fecondo [!] poeta vulgare Seraphino Aquilano, in: Colettanee Grece Latine e Vulgari per diversi Auctori, Bologna 1504), in Rom »di se non piccola ammiratione« erregt »per haver novo modo di cantare e li strammoti in piu altezza sublimati«. »Vedendo molti sonatori ed cantori che la forza dil recitare più che dil comporre li haveva dato fama ... con l'imparare soi aeri medesimamente soe parole imparavano, onde ... da molti altri cytharedi forno le soe rhyme sparse per Italia« »Und da viele Spieler und Sänger sahen, dass die Art des Vortrages mehr als die des Componierens (Dichtens?) ihm Ruhm verschafft haben ... lernten sie zugleich mit seinen Melodien seine Texte, woher es kam, dass ... von vielen Lautensängern seine Texte durch (ganz) Italien verbreitet wurden« (Le rime di Serafino de' Ciminelli dall' Aquila, p. 4s). Nach d'Ancona soll der napolitanische Edelmann Andrea Cossa – der 1491 in Pavia der unglücklichen Isabella d'Aragona den Kummer mit Lesen, Singen, Spielen zu vertreiben suchte – am Mailänder Hof die Strambotti des Cariteo zur Instrumental-Begleitung eingeführt haben. Mir scheint, die Bemühungen des Serafino und Gariteo sehen aus wie Proteste der Lautensänger gegen eine ältere

Serafino

Form des Strambotto, wie der Ersatz einer komplizierteren und umständlicheren Art des Componierens durch einfachere, leicht nachzusingende Melodien (»Aeri«, »Arie«). Und mir scheint ferner, die sehr dilettantischen Rispetti d'amore des Codex 1221 der Estense in Modena, von denen Antonio Capelli (*Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, p. 55–66) 22 Texte veröffentlicht hat, stehen in nächster Beziehung zu Serafino und sind vielleicht auch von ihm selber komponiert. Der napolitanische Strambotto hat eine Auferstehung in ganz »unliterarischer«, überraschender Form gefunden, in der »Canzon alla villanesca«. Aber davon wird später ausführlich gesprochen werden.

Die musikalische Einkleidung des Strambotto, wie sie sich besonders im vierten Buch Petrucci's findet (das überhaupt als erstes Strambotti bringt, die ersten drei Bücher enthalten keine), spricht für ein hohes Alter. Der Componist besorgt nämlich nur Musik für zwei Zeilen des Gedichtes, und diese Musik muss also viermal wiederholt werden – auch diese Eigentümlichkeit spricht für altertümliche Herkunft, als noch alle vier Zeilenpaare gleichen Reim hatten, während man bei der neueren Form des Strambotto (ab/a'b'/a"b"/cc') für das letzte Zeilenpaar gern neue Musik fordern möchte. Aber die Musik ist so lang und gedehnt, dass man ihr mit einiger Willkür nicht bloss zwei Zeilen, sondern vier, ja sogar sechs oder acht unterlegen könnte; auf der andern Seite ist die Unterbringung von nur zwei Zeilen schwierig und rätselvoll. Ich bringe eins der weniger komplizierten Beispiele (IV, Nr. 42; anonym), offenbar eins der verbreiteteren Stücke, da es sich mit kleinen Abweichungen auch in London British Museum, MS Egerton 3051, Nr. 13 findet.⁴

Strambotto –
Musikalische
Einkleidung

Handschriftliche Quellen beweisen, dass man sich durch Text-Wiederholungen geholfen hat, ungefähr in der Art, wie es hier durch Cursive angedeutet ist. Auch in Petrucci's Drucken ist manchmal die Textunterlegung sorgfältiger und eindeutiger, wie zum Beispiel in dem anonymen (IX, Nr. 58) »Vedo ne gli occhi toi la morte mia« – ein Strambotto, der sein hohes Alter auch durch die dreimalige Anwendung der sogenannten Landino'schen Klausel dokumentiert. Aber wie diese Frage in jedem einzelnen Stück auch zu lösen sein mag: – niemand wird die Altertümlichkeit eines solchen Strambotto verkennen. Er ist nicht etwa ein Bindeglied der Entwicklung zum Madrigal, sondern im Gegenteil eine aussterbende Form, die in den Drucken und Handschriften immer seltener wird und endlich ganz aus ihnen verschwindet. Die Textlegung wird immer klarer und eindeutiger und vereinfacht sich in manchen Fällen bis zum metrischen Schema. Manchmal wird jetzt das letzte Zeilenpaar mit dem abschliessenden Reim wirklich besonders in Musik gesetzt, zum Beispiel von Tromboncino in einer Eclogie in Stanzen (VII, Nr. 2) »Afflitti spirti mei siati contenti«, mit einer kleinen Coda. Ganz selten kleidet sich der Strambotto ins Gewand anderer Formen, wie in das der Frottola oder Oda. Ein anonymes Beispiel für den letzteren Fall steht in der Sieneser Sammlung 1515¹ (Nr. 27), dessen Text von so echt toscanischer Schönheit ist, dass er noch die Übersetzung durch Paul Heyse und die Composition durch Hugo Wolf verdient hätte:

Strambotto

⁴ Beispiel-Band Nr. 6.

Qual gemma oriental ligata in auro
 Porge de sua virtu tanto splendore
 Quanto che porge el tuo ricco thesauro
 Venere te fe col suo figliolo Amore
 Mandotti al mondo dio per restauro
 Perche toglievi al ciel ogni decore
 E perche fusse in terra ritto e norma
 Delle amanti, a seguitar vostro orma.

Im Lauf der Entwicklung aber wird der Strambotto aus einem cantablen, lyrischen, vom Gefühl reich geschwellten Stück zum Maß des epischen Vortrags, zum Gegenstück des leidenschaftlicheren Capitolo, und es ist ganz folgerichtig, wenn wir im vierten Buch der Frottole des Andrea Antico (1517) auf die erste Stanze aus Ariosto's »Orlando furioso« stossen (der ein Jahr vorher erst im Druck erschienen war), componiert von Tromboncino. Durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch bleibt dann die Ottaven-Composition eine besondere Gattung, immer kenntlich an ihrer volkstümlicheren Haltung und leichteren Einkleidung. Es ist auch kein Wunder, wenn gerade am Strambotto ein Dichter auch einmal zum Musiker wird – der umgekehrte Fall des sehr viel häufigeren, da der Musiker (»cantus & verba«) sich seine Verse selber macht. Das neunte Buch Petrucci's enthält als letztes Stück einen Strambotto

Amando e desiando io vivo e sento
 La doglia che si sente nel morire
 Amor viver mi fa sempre in tormento
 Ne rai vol vivo ne mi vol finire
 Quanto piu piango tanto piu contento
 Di lachryme mi pasco e di martire
 Godi crudel che mi lamento e ploro
 Io moro ahime ch io moro ahime ch io moro

– den Cariteo, der spanische, aber am napolitanischen Hofe acclimatisierte Dichter auch selber in Musik gesetzt hat, in Deklamations-Manier mit modischen Fiorituren.

Nur Petrucci (IV, Nr. 43) hat uns einen ganz volkstümlichen und dem Text nach sicherlich venezianischen Strambotto aufbewahrt, in dem der Tenor (humoristischer Weise mit lateinisch-biblischer Textmarke versehen: »Montes exultaverunt«) eine der Weisen ist, wie sie auf den Lagunen gesungen wurden. Da das ganze vierte Buch Petrucci's neugedruckt ist, kann ich den Text der richtigen Melodie unterlegen; es ist klar, dass die drei andern, in sich homogenen Stimmen nur Begleitung sind.⁵

⁵ Beispiel-Band Nr. 7.

Die Oda

Trotz ihres vornehmen griechischen Namens ist die Oda in den Frottole-Sammlungen die primitivste Form, sich immer gleichbleibend, und auch der Entwicklung vollständig unzugänglich. Sie besteht aus vier Zeilen von jambischen Settenari (Sieben-Silblern), mit der Reimordnung a a b, und an diesen immer wiederholten Reim schliesst sich der Refrain an, wie bei dem Stück von Joannes Brocus, das Petrucci an die Spitze seines ersten Buches gestellt hat – nicht wegen seines Kunstwertes, sondern wegen seiner Kürze und seines moralischen oder erbaulichen Inhaltes:

Alma svegliate hormai
Ancor cieca tu dormi
Alma svegliate hormai!

Pon mente come in breve
sen ya sto tempo leve
donque star non si deve
sopita come stai

Alma etc.

Oda

Noch häufiger und einfacher ist eine andre Form der Oda, die ganz auf den Refrain verzichtet und Strophe an Strophe anreicht, wobei der Endreim der vorangehenden immer zum Bindeglied für die nächste wird: man sehe etwa ein Beispiel von Bartolomeo Tromboncino (Petrucci III, Nr. 62)!⁶

Das einzig Merkwürdige an diesem bescheidenen Stückchen ist das instrumentale Interludium in doppelt so langsamem Tempo: der sentimentale Contrast zur frech hüpfenden Deklamation der Gesangs-Strophe. Die ganze Form ist an sich schon eine vulgäre Parodie der sapphischen Ode des Horaz, nach der anscheinend die hochtönende Bezeichnung gewählt ist. Unter allen in den Frottole-Sammlungen vertretenen Gattungen trägt keine andre so sehr den Charakter des Improvisorischen – man konnte endlos in ihr weiterreimen. Und man möchte annehmen, dass sie die Lieblings-Form der Sänger zur Laute oder Lira (einem Geigeninstrument) war, wie etwa jenes Girolamo Sanese (aus Siena), der am 25. Februar 1499 vom Rat der Zehn wegen Sodomie aus dem Gebiet der Republik verbannt wird, weil man ihn leider nicht hängen kann, denn er bekennt während der Tortur nichts (Sanuto, I diarii II, ed. G. Berchet, Venedig 1879, col. 479): »In questi zorni, uno Hieronimo senese, diceva a l'improvisa su la lira, fu retenuto per el consejo dei X per sodomito, et haver usato con tre puti, al qual non si potè dar corda ... li fo dato il fuoco et nulla confesso, et haveano le cosse provade; or tandem fue expedito, zoe bandito, ita che scopolo la vita sua ...« »In diesen Tagen wurde ein Girolamo aus Siena, er rezitierte als Improvisor zur Lira, durch den Rat der

Lateinische
Texte

⁶ Beispiel-Band Nr. 8.

Zehn als Sodomit belangt, weil er mit drei Jungen zu tun gehabt hatte; aber man konnte ihm nicht mit dem Strick kommen, obwohl man ihm die Tortur mit dem Feuer antat, und er bekannte nichts, trotzdem die Sache bewiesen war. Schliesslich brachte man ihn auf den Weg, das heisst verbannte ihn; und so rettete er sein Leben ...«

Lateinische Texte

Mit dieser Oda in Vulgär-Sprache eng verwandt sind die echten lateinischen Oden und anderen Versformen, für die sich Musik in den Frottole-Sammlungen verstreut findet. Gleich im ersten Buch steht, beide von Michele Pesenti komponiert, neben einer mittelalterlichen oder vielmehr humanistischen gereimten Odenform (»Inhospitas per alpes«, I, Nr. 46) Horazen's »Integer vitae« – eine leere, metrisch abdeklamierte Strophen-Hülse, ganz ähnlich den gleichzeitigen Versuchen der deutschen Humanisten und ihres Musiker-Kreises, meist langweiligen und öden Machwerken zum Schulgebrauch. Im vierten Buch (62) steht, von Antonius Caprioli aus Brescia gesetzt, das Schema eines Distichons, also des elegischen Versmaßes. Etwas ganz anderes als solche Hülsen oder Schemata sind dann freilich die Compositionen der Vorwürfe der Dido (Aeneis, lib. IV, v. 305–308) »Dissimulare etiam sperasti, perfide tantum« oder eines Abschnittes aus Ovid's »Heroiden« (Brief Dido's an Aeneas, VII) »Aspicias utinam quesit« – die eine von Filippo de Lurano (VIII, Nr. 13), die andre von Tromboncino (1516¹). Filippo de Lurano sucht das Pathos der Deklamation seiner Heldin wenigstens durch belebtere Begleitung zu steigern; das Stück Tromboncino's jedoch ist ein pathetisches Vortrags-Stück höchster Art, ganz frei von aller humanistischen Lehrhaftigkeit, die erste jener »Lettere amoroze« in der Musik, wie sie erst 100 Jahre später bei Monteverdi wieder auftauchen. (Nur William Byrd hat 1588 [Nr. 23] ebenfalls eine Epistel Ovid's in Musik gesetzt: die erste von Penelope an Uliesses, in schlechten englischen Hexametern. Es ist ein fünfstimmiges Lamento und es herrscht da eine sonderbare Steifheit der Deklamation, die beinahe auf Beeinflussung durch die französischen »Scandierer« schliessen lässt.) Die Bemerkung ist hier wieder am Platze, dass die Frottolisten fast immer ernst und pathetisch werden, wenn ein weibliches Wesen nicht mehr das Objekt, sondern das Subjekt ihrer Gesänge ist – ein verhältnismässig sehr seltener Fall, dessen Seltenheit eben mit der gesellschaftlichen Bestimmung der Frottole zusammenhängt. Es sind fast lauter Liebesklagen, was schon aus den Text-Anfängen hervorgeht: »Hai lassa me meschina« (Oda, Petrucci II, 22), »Ogni amor vol esser vero« (Capreoli, IV, Nr. 2; Klage über Untreue), »Lassa el cieco dolor« (IV, Nr. 22), »Se mia trista e dura sorte« (Nicolo Brocus 1517², Nr. 15, Anklage des Mädchens gegen den Verleumder seiner Ehre).

»Lettera
amoroza«

Dido's
Lamento

Nur wenige solcher Stücke fallen in den üblichen und frivolen und parodistischen Ton. Die Todesklage der Dido hat, vermutlich mit der Musik de Lurano's, zur Begleitung ihrer berühmten Orgel aus Alabaster die Marchesa Isabella selber vorgetragen: Balthasar

Castiglione hat es uns bezeugt in seinem Encomium in Distichen »De Elisabella Gonzaga canente«:

Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant,
Dum canit, et querulum pollice tangit ebur ...

(*Carmina illustrium poetarum*, vol. 3, Florenz 1719, p. 303. Ein anderes Gedicht »In organum Musicum ex alabastro«, ebenfalls zum Ruhm Isabella's, von Celio Calcagnini aus Ferrara, dem berühmten humanistischen Freunde Ariosto's, *ibid.*, p. 83.) Trotzdem liegt der Gedanke nahe, dass solche Stücke gerade für den Vortrag durch sehr wenig ehrbare weibliche Wesen bestimmt waren, oder solchen, die ihnen nahe standen: durch die »nobili cortigiane«, die »galanten Damen«. In Mantua bedurfte es ihrer kaum; wir wissen bereits, dass die Markgräfin Isabella, selber untadelhaft in ihrem Wandel, ihren Hoffräulein oder »damigelle« gern durch die Finger sah und ihnen jede Lockerheit erlaubte. (Nur 1530, bei der Kaiser-Krönung Karl des Fünften, musste sie Bologna verlassen, weil es ihre Damen und die Cavaliere zu bunt trieben, und der Scandal zu gross wurde ...) Für diese in erster Linie mögen Stücke wie das Lamento Tromboncino's bestimmt gewesen sein. Aber an andern Stätten der kultivierten Geselligkeit, am päpstlichen Hof des Borgia-Papstes, Alexander VI., und später Leo X., in Ferrara und vor allem in Venedig, genossen einzig die »meretrices honestae« die Freiheit im Kreis der Männer und verfügten einzig sie über die literarische und musikalische Bildung, dergleichen Pathetik vorzutragen. Für solchen Gebrauch waren vermutlich auch die Stücke mit spanischem Text in den Frottole-Drucken und manchen Frottole Handschriften bestimmt; denn zur Zeit Papst Leo X. war Rom voll von spanischen Huren. Man weiss, dass am 6. Januar 1513 beim Cardinal von Arborea ein Essen stattfand, bei dem eine Commedia des »Joanne de Lenzina« – das ist Juan del Encina, der Schöpfer des spanischen Dramas – rezitiert wurde; und zwar vor einem Publikum, das mehr aus »puttane spagnuole« als aus »uomini italiani« bestand. (Cf. Eugen Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen*. Mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas, Anmerkungen und Glossar [Gesellschaft für Romanische Literatur, 27], Dresden 1911, p. 40.) Vor allem der Druck von 1516¹ (1518) ist voll von solchen »Villancicos«, die vielleicht alle von Juan del Encina stammen. Sie sind sehr einfach im Bau, und unterscheiden sich von der Frottola durch eine mehr vokale Haltung in allen Stimmen; die Mittelstimmen singen dementsprechend unter verschiedenen Schlüsseln. (Nur zwei Stücke, Gesang mit zweifellos instrumentaler Begleitung, machen eine Ausnahme: »Amores tristes crudeles« und »Sospiros no me dexeis«.) Und die Texte sind voll von Klagen über die Grausamkeit der angesungenen Damen, die vermutlich sehr wenig grausam waren. Die Verbindung dieser Damen mit musikalischen Fertigkeiten machten die Ausübung der Musik selber verdächtig: »i suoni, i canti e le lettere che sanno le femmine (sono) le chiavi che aprono le porte della pudicizia loro«, sagt, vermutlich nicht mit Unrecht, der grosse Kenner Pietro Aretino (*Del primo libro de le lettere*, Paris 1609, p. 105) – »die

Pathos im
Mund der
Curtisanen

Bembo's
Brief

Kenntnisse im Musizieren, Singen, Sichten, das sind bei den Frauen die Schlüssel, die die Pforten ihrer Ehrbarkeit öffnen«; und noch schärfer über den gesellschaftlichen Endzweck der Musik drückt sich der Cardinal Pietro Bembo aus, wenn er seiner Tochter Elena in Padua das Erlernen des Clavierspiels verbietet (Rom, 10. Dezember 1541): »Quanto alla gratia che tu mi richiedi, che io sia contento che tu impari di sonar di monacordo, ti fo intender quello che tu forse per la tua troppo tenera età non puoi sapere: che il sonare è cosa da donna vana et leggera. Et io vorrei che tu fossi la più gentile et la più casta et pudica donna che viva ... E contentati nell'essercitio delle lettere et del cucire ...« »Was Deinen Wunsch betrifft, ich möge Dir erlauben, das Clavierspiel zu erlernen, so lass Dir durch mich sagen, was Du vielleicht infolge Deines allzu zarten Alters nicht wissen kannst: dass das Spielen eine Beschäftigung für eitle und leichtfertige Frauen ist. Und ich möchte, dass Du die artigste, und die keuscheste und züchtigste Frau seiest, die lebt ... Also begnüge Dich mit dem Betreiben der Literatur und dem Nähen ...« Diese Auffassung ist eine Erbschaft aus der Humanisten-Zeit – man erinnere sich des Ausspruches von Leonardo Dati, Florentiner von Geburt, päpstlicher Sekretär seit 1450: die Musik, »erfunden von den Hirten auf den Bergen, und dann verfeinert in den Bordellen von üblen Frauen, ist mehr als irgend etwas andres eine Feindin und ein Widerpart gegen das Studium der Wissenschaft ...« (la musica, »trovata da pastori su pe' monti e raffinata poi ne' bordelli da male femine, nemica e contraria piu ch'altra cosa qualunque allo studio delle buone lettere ...« – Voigt, Wiederbelebung, vol. 2, p. 79.) Aber man erkennt auf der andern Seite wieder den Wert, den die damalige Gesellschaft auf die weniger groben Darbietungen der nobili cortigiane legte, wenn man bei Michel de Montaigne (Journal du voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 & 1581, vol. 2, Paris 1774, p. 195) liest, dass man für die blosse Unterhaltung mit ihnen denselben Preis bezahlte, wie für die »négociation entière«. (Auch in seinen Essais – Livre III, Chapitre V – ist Montaigne der Ansicht, dass Venus und die Musen nahe verwandt seien: »Je ne sçay qui a pu malmesler Pallas et les Muses avecques Venus, et les refroidir envers Amour : mais ie ne veoy aulcunes deités qui s'adviennent mieulx, ny qui s'entredoivent plus. Qui osterà aux Muses les imaginations amoureuses, leur desrobbera le plus bel entretien qu'elles ayent, et la plus noble matiere de leur ouvrage; et qui fera perdre à l'Amour la communication et service de la poësie, l'affoiblira en ses meilleures armes ...«) Wir werden in den Anfängen des Madrigals diesen Damen in mannigfachen Eigenschaften wieder begegnen.

Wir kehren nach dieser Abschweifung nochmals zurück zu den lateinischen Dichtungen, die die Frottolisten in Musik gesetzt haben. 1517, im Libro tertio des Antico, taucht, von Marchetto Cara komponiert, eine Elegie des Properz auf (lib. II, cap. 12):

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?

(Luigi Alamanni hat diese Elegie ins Italienische übertragen:

Montaigne

Properz u.
Pontano

Ben fu saggio colui che primo Amore
 Garzon dipinse, poi che vide e'ntese
 Come empi i cor di giovinile errore ...

Luigi Alamanni, Opere toscane, Lyon 1532, p. 17–19.)

Nur diese eine von den zwölf Distichen (im Text gedruckt sind sechs) des römischen Lyrikers hat Cara mit etwas schwermütigen und schwerfälligen Noten versehen und ihnen Interludium oder Coda folgen lassen; er behandelt den Text nicht anders als einen Strambotto. Dagegen hat Tromboncino, im selben Buch, Horazen's »Integer vitae« nochmals vorgenommen: die Singstimme in strenger Metrik, die Unterstimmen in reicher instrumentaler Bewegtheit:

Auch hier folgt der Strophe ein instrumentales Interludium, eine Coda, oder Musik zur Unterlegung des Textes der letzten Strophe. Ein anderes Stück, anonym in 1519¹, aber durch den Florentiner Druck für Gesang und Lauten-Arrangement (1520) für Tromboncino gesichert, der Text eins der kleinen Meisterwerke des Humanisten Giovanni Pontano (1426–1503)

Cum rides mihi basium negasti
 Cum ploras mihi basium dedisti ...

ist leider ein besonders schwerfälliges und unlebendiges Stück, charakteristisch nur im Negativen: darin nämlich, dass Tromboncino nicht daran gedacht hat, die gedrängt benachbarten Gegensätze des Textes zum Ausdruck zu bringen.

Wer vergleichen will, wie ein echter Niederländer derartige Texte behandelt, der sehe die Abschieds-Worte der sterbenden Dido »Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant« (Aeneis, lib. IV, v. 651–654) in der Composition des Marabrianus de Orto (Du Jardin?) im Codex Basevi 2439 des Istituto musicale zu Florenz. (Alle Anzeichen deuten darauf, dass de Orto nicht bloss in Rom Capellsänger, sondern auch an andern italienischen Höfen bekannt war.) Er behandelt die Hexameter Vergil's im grössten Stil; als reiche, ausdruckshafte Motette, in der alle vier Stimmen Texte haben; mit ein paar überwältigenden Zügen, deren schönster vielleicht der Seufzer des Alto's am Schluss ist:

de Orto

i - bit i - ma - go, (i - bit i - ma-go, _____) i - bit i - ma - go.

i - bit i - ma - go, i - bit i - ma-go, i - bit i - ma - go, i - ma - go.

i - bit i - ma - go, (i - bit i - ma - go, i - ma - go.)

i - bit i - ma - go, (i - ma - go, i - bit i - ma - go.)

Dieser Seufzer ist eine echt madrigaleske Wendung, die sich anzueignen das Madrigal noch sehr lange Zeit gebraucht hat. Die übermässige Quint im vorletzten Takt (zur Vermeidung offener Quinten zwischen Cantus und Tenor) wird nicht unmöglich finden, wer de Orto's Composition vollständig kennt. Man muss sehr weit gehen, um eine Composition von ähnlichem Charakter und ähnlicher Gewalt wieder zu finden, nämlich bis zu der Übersetzung des Dido-Lamento ins Italienische durch Raffaele Gualtieri, die Giaches Wert 1561 in Musik gesetzt hat: »Dolci spoglie felic' e care tanto«. Es waren zwei »oltremontane« Meister, die den Worten Vergil's den stärksten Ausdruck verhaltener Pathetik abgewonnen haben.

Das Capitolo

Wenig über die schematische Composition hinaus konnte auch das Capitolo dringen – die Folge von Terzinen mit verschränkten Reimen und mit Abschlusszeile am Ende; das Versmaß, in dem Dante seine »Divina commedia« gedichtet hatte. Das Capitolo war um 1500 die Lieblingsform der lyrischen oder dramatischen Ecloge, und fast immer pathetischen Inhalts; in pastoraler Einkleidung sprechen Tirsi und Mopsa ihre Gefühle aus, und hinter den schäferlichen Namen verbergen sich reale Personen, hinter den Versen allegorische Anspielungen. Die Masse der Verse war für den Musiker nicht zu bewältigen; so componiert er lediglich drei Zeilen, die vielleicht nur an den lyrischen oder pathetischen Höhepunkten gesungen wurden. Das scheint sehr deutlich hervorzugehen aus jenem Briefe des Niccolo da Correggio vom 8. Juli 1493 an die Markgräfin Isabella, gelegentlich der Übersendung eines »capitolo da cantarsi drento« »già facto piu anni ... Il capitolo è una egloga pastorale: dove Mopso et Dapni pastori parlano insieme. Mopso si duole di la fortuna: Dapni se ne gloria. El senso alegorico lo dirò a bocha ala Ex^{ia}. V. como li parlo« »eines Capitolo, in dem zwischenhinein gesungen wird« »es ist schon vor einigen Jahren entstanden ... es ist ein Schäferspiel, die beiden Hirten Mopso und Dafni dialogisieren, Mopso beklagt sein Schicksal, Dafni preist es. Den allegorischen Sinn der Dichtung werde ich Euer Excellenz mündlich erklären,

sobald ich Sie spreche« (cf. Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, Niccolò da Correggio, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 21 [1893], p. 190–264, hier p. 247). Der Sieneser Frottolen-Druck von 1515 bringt als letztes Stück einen Brief in Terzinen, in dem der Liebhaber von seiner grausamen Schönen pathetischen Abschied nimmt, und jede Anfangszeile mit dem Wort »addio« beginnt; nicht weniger als 14 Dreizeiler, alle schematisch abgesungen, mit instrumentalem Interludium zwischen jeder Terzine, das dann als vokaler Abschluss-Vers dient. Auch im elften Buch Petrucci's (Nr. 45) findet sich eine etwas reicher ausgestattete, aber immer noch schematische Composition des Joannes Lulinus Venetus.⁷

Capitolo

Poi che son di speranza al tutto privo
 Et che amor pur mi val per morto in terra
 Mi rendo suo prigion mentre son vivo

Io veggio ogni riparo mio per terra
 La rocha del mio cor di foco accesa
 E la mia gente ardita in farmi guerra

Piu de mille guerrieri ho a la contesa
 E de le membre mei sol gli occhi han campo
 Che sol tuo lachrimar fan gran difesa

L alma di e notte al cor dimanda scampo
 E quel che e castellan de la mia rocha
 Agionge legne al foco onde piu avampo

Amor con l arco e i stral covente schocca
 Ne cessa di ferirmi ond io son tale
 Che una piaga mortal con l altra tocca

E quella che e cagion d ogni mio male
 Mi si fa incontra armata et io ristoro
 Chiedo dil ben servir ma non mi vale

Piu che lei me ferisce piu l honoro
 E mentre duol la piaga adoro il dardo
 E alhor dolce e il morir se per lei moro

L assedio che ho d intorno e di dentro ardo
 Dov io possa fugir io non ho loco
 Colei che chiamo al mio soccorso e tardo
 Piu presto il cimer si vedra chel foco.

Capitolo

⁷ Beispiel-Band Nr. 9.

Viel fesselnder als der frostig durchgeführte Vergleich der Verse ist die Musik. Die Melodie ist vom Sänger sicherlich nicht achtmal in gleicher Form vorgetragen, sondern variiert und durch kleine Coloraturen ausgeschmückt worden. Fest steht aber der Bass, der bereits aussieht wie einer jener Ostinati, die später als Stütz-Melodien zum Vortrag von Ottave rime gedient haben – ich habe ihn, um seine Ähnlichkeit mit ihnen zu erhöhen, mit einer durchaus anachronistischen, aber auch durchaus möglichen Bezifferung versehen. Wieder tritt der Charakter der beiden homogenen Mittelstimmen als melodisches Füllsel stark hervor.

Einer jener lyrischen Höhepunkte aus einer Ecloga scheint uns erhalten zu sein in den beiden zusammengehörigen dreistimmigen Stücken eines ungenannten Musikers in Petrucci VI, 3 und 4:

Moro de doglia e pur convien ch io l dica
 El pianto che me strugie al gran dolore
 Dove l mio cor se pase e se nutrica

 Aime ch a torto vo biastemando amore
 Gientil cortese e de vilta nemica
 Reia piu cha non dico
 Ch alberga ne gli animi gientili.

Capitolo

Dreistimmigkeit innerhalb der Frottole-Überlieferung deutet meist auf höheres Alter, und altertümlich ist Sprache, Orthographie, Versform und die Musik. Die Oberstimme ist eine Mischung von Deklamation mit ausschweifendster Fioritura, die gleichermaßen zurückweist auf die Ballata des Trecento und vorwärts deutet auf die Coloratur-Freudigkeit der Monodisten: Caccini's und des Monteverdi »Orfeo«. Solche lyrischen Terzinen-Compositionen waren sicherlich Höhepunkte der dramatischen Ecloga und des aus der Ecloga sich entwickelnden Pastoral-Dramas. Sehr früh verwandelt sich die Ecloga in Terzinen mit musikalischen »Einlagen« – das heisst einzelnen gesungenen Dreizeilern in das Pastoral-Drama in anderm Versmaß, aber ebenfalls mit freien lyrischen Einlagen. Im Carneval 1506 dichten Baldassare Castiglione und sein Verwandter Cesare da Gonzaga zu Ehren der Herzogin Lisabetta eine Ecloga pastorale, »... nella quale, sotto'l pastoral velo, fu fatta menzione di esta Sig. Duchessa« (Opere volgari, e latine del conte Baldessar Castiglione, ed. Gio. Antonio e Gaetano Volpi, Padua 1733, p. 328). Drei Schäfer (Jola = Castiglione; Dameta = Gonzaga; Tirsi = ?) wetteifern im Lob Galatea's (= Elisabetta) in 55 Ottave rime; aber einmal unterbricht Jola das Gleichmaß dieser Kette durch ein Madrigal »Queste lagrime mie, questi sospiri«, das im elften Buch der Frottole (Nr. 62) mit der Musik Tromboncino's erhalten ist. Eine andre »Einlage« ist die durch Antico (1517) erhaltene Frottola »Crudel fuggi se sai« von Galeotto del Carretto, verwendet in den »Nozze di Psiche e Cupidine« (cf. Alfredo Saviotti, Di un codice musicale del secolo XVI, in: Giornale storico della letteratura italiana 14 [1889], p. 234–253, hier p. 247). Die Frottole-Drucke enthalten noch mehr solcher Stücke, die

Capitolo

ihren Platz in einer Vorgeschichte der Oper finden müssten. Der Vortrag von Eclogen mit Einlagen solcher Art ist Italien und Spanien gemeinsam. In Alonso de Mudarra's »Tres Libros de Musica« von 1546 findet sich, für Singstimme mit Lauten-Begleitung, der erste Monolog aus Sannazaro's »Arcadia« »Itene all'ombra degli ameni faggi« – nur drei Zeilen, offenbar als schematische Anweisung für das Absingen ganzer Dialoge und Monologe. Und die Madrigal-Literatur, die so »gleichmässig« aussieht, ist voll solcher lyrischer Einlagen in dramatische Werke, meist Festspiele – das berühmteste das Florentiner von 1539 zur Hochzeits-Feier des Duca Cosimo. Noch Orlando di Lasso hat einen solchen Höhepunkt als fünfstimmiges Madrigal komponiert: ein Bruchstück (»Dicesi che la morte«) aus dem *Dramma pastorale* »Ceccaria« des Napolitaners Antonio Marsi (um 1521 aufgeführt, 1553 gedruckt).

Das Sonett

Auch das Sonett ist anfänglich durchaus schematisch behandelt worden, als Rahmen, in den man, gleichgültig welchen Inhalts, jedes Gedicht gleichen Baues einfügen konnte. Das Sonett war, als musikalische oder musikable Form betrachtet, sicherlich am wenigsten dazu geschaffen, um mit den andern lyrischen Gebilden wettzueifern. Es war schon bei Dante eine rein literarische Form geworden, voll von gedanklicher Schwere, voll gesuchten Ausdrucks; und auch Petrarca's »Canzoniere« hat das Sonett sicherlich der Musik nicht mehr ganz zurückgewinnen können. Es ist schon ein Beweis für die literarisierenden Neigungen der Frottolisten, dass sie sich dem Sonett überhaupt wieder zuwenden. Im ersten Buch der Frottole hat Petrucci noch keines gedruckt; aber im zweiten finden sich zwei: ein anonymes »Piu volte fra me stesso gia ho pensato« und ein von Francesco d'Ana komponiertes des Niccolo da Correggio: »Quest e quel locho amor se te ricorda«. Es ist insoferne bereits einigermaßen anspruchsvoll, als es sowohl einem der zwei Vierzeiler wie einem der zwei Dreizeiler eigene Musik gibt; – denn in andern Fällen begnügt sich der Musiker, nur drei Melodiezeilen zu liefern, die für alle vier Strophen ausreichen mussten. Als das erste mit Musik gedruckte Sonett verdient das Stück d'Ana's die Wiedergabe.⁸

Sonett

In einem Falle (VI, Nr. 10) entspricht die dritte Melodiezeile der ersten, widerspricht also der Versform; schematisch gesprochen ist also anstatt abba komponiert: ab ab. Im übrigen aber trägt das anonyme Stück genau den gleichen homogenen Charakter wie dasjenige Ana's, und ist vielleicht ebenfalls ihm zuzusprechen; nur dass es mehr deklamatorisch, rezitativisch gehalten ist:

Sonett



⁸ Beispiel-Band Nr. 10.



Die Zerreissung des Textes im dritten Takt beweist, dass das Stück schematisch gemeint ist und nicht der »Expression« dienen soll. Ein reines »monodisches« Vortrags-Stück ist dagegen das ebenfalls anonyme Sonett (V,Nr. 55) »El colpo che me de tuo sguardo altiero«, das alle beiden Vierzeiler in Musik setzt und es dem Sänger überlässt, wie er die beiden Dreizeiler unterlegen soll – vermutlich hat er sich durch Wiederholungen geholfen. Vollends eine monodische Composition ist ein Sonett auf die Macht Amors von Marchetto Cara, im gleichen Buch (V,Nr. 58): für eine Singstimme, die frei, ohne Begleitung beginnt, und ihren Vortrag nur mit ein paar Accorden stützt, vermutlich auf der Laute. Wie weit sind wir entfernt vom Madrigal! Wie nahe sind wir der Monodie von 1600! Jeder wird das zugeben, der dies Stückchen kennt:

C. S io se - do_a l om - bra_a - mor giu po - ne_el stra - le E l ar - co me - co se -

T. - - - - -

A. - - - - -

B. - - - - -

- den - do si po - sa S io pian - go_e lui la fac - cia la - cri - mo - sa E dol - si del mio af -



S io me lamento del colpo mortale
 Lui me conforta con voce amorosa
 S io mostro la ferita lacrimosa
 E lui la suga con le sue bianche ale

S io vado in boscho e lui per boscho viene
 S io sorgio in mar e lui soglie le sarte
 Et el timon dritto contra el vento tiene

S io vado in guerra e lui diventa Marte
 Sol che siano eterne le mie pene
 Questo crudel da me mai non si parte.

Sonett

Beim Vortrag der Dreizeiler ist entweder nur die Melodie eines der ersten Viertaktpaare gesungen, oder jeweils die erste Textzeile wiederholt worden. Die Quinten-Folge im drittletzten Takt zwischen Singstimme und Bass ist vielleicht ein Druckfehler, obschon in diesem Punkte die Frottolisten noch viel weniger empfindlich sind als die nächste, ebenfalls noch recht unbekümmerte Generation. Der – modern ausgedrückt – B dur-Accord vor den Schlüssen der zweiten und dritten Zeile ist durch die Regeln nicht streng gefordert; aber gerade er gibt dem einfachen Stück den elegischen, ja fast larmoyanten Klang. Als das Erstaunlichste an diesem Sonett erscheint jedoch, dass sein Schöpfer, Marchetto Cara, in ihm des grössten ästhetischen Mangels der frottolistischen Technik gewahr geworden ist und ihm abgeholfen hat: dass nämlich diese Technik eine leichte und beschwingte Melodie mit einer viel zu schweren Begleitung belastet. Das Problem der Monodie ist hier, 100 Jahre vor den Monodisten, bereits gelöst.

Ein Stück wie dieses ist selten. Die Sonett-Composition bleibt lange in den Fesseln des Formalistischen; im elften Buch der Frottole (1514) glaubt man in manchen Sonetten eine Wendung zum Ausdruckhaften zu entdecken, aber man wird enttäuscht, Eustachius D. M. Regali Gallus (XI, Nr. 18) komponiert Petrarca's »O bella man che me destrugi (!) il core« – erst einen der Vierzeiler, dann einen der Dreizeiler, und zum

Sonett

Abschluss noch besonders die letzte Zeile des zweiten Terzettos, mit reicher belebten Mittelstimmen, ja mit Andeutungen von »Polyphonie« oder »Imitation«:



– aber diese Polyphonie ist häkelig und tot, und wie wenig espressiv das Ganze gemeint ist, wie sehr ganz schematisch, geht daraus hervor, dass der gleichen Musik auch der Text des folgenden Sonetts Petrarca's (»Non pur quella una bella ignuda mano«) untergelegt werden kann. In solcher Weise hat man das ganze Jahrhundert hindurch und noch länger Sonette gesungen. Mir scheint, ein Nachklang des alten »Formalismus« ist es, wenn William Byrd (1588, Psalms, Sonets &c.) in dem Sonett »Ambitious Love« nur je einen Vierzeiler und Dreizeiler in Musik setzt – ein Nachklang allerdings, der ihm mehr durch französische Praxis vermittelt worden ist. Noch 1635, am Schluss seines op. 9, fügt Biagio Marini, einer der revolutionären Geister in der Geschichte der Instrumentalmusik, seinen konzertierenden Madrigalen einige Monodien bei, darunter als letztes Stück eine schematische Sonett-Composition, deren erste vier Melodiezeilen auch zum Absingen von Ottave rime dienen könne! (»Musica per cantar sonetti nel Chitarone o Chitariglia spagnola ... le prime otto versi del sonetto, e si puo cantar anco le ottave«.) Sie besteht lediglich aus Rezitation und Cadenzen für die Vers-Schlüsse; und um die enge Beziehung zwischen Frottola und Monodie zu dokumentieren, gibt es kein schlagenderes Beispiel:

Sonett



Die Dichtung des Sonettes stammt von Girolamo Preti (1582–1626), Marini's berühmtem Zeitgenossen; und Biagio Marini hat gleich noch den blossen Text zweier anderer Sonette Preti's, ein »spirituale« und ein »amorouso«, hinzugefügt, um die Tauglichkeit seiner schematischen Melodie für alle Zwecke zu demonstrieren.

Doch – kehren wir zurück zur Sonett-Composition unserer Frottolisten. Erst Tromboncino hat auch im Sonett persönlichen Ausdruck erstrebt, und erreicht. In der Sammlung 1516¹ (Rom, Giacomo Mazzocchi) steht als Nummer 5 eine Composition von

Petrarca's Sonett »Or che'l ciel e la terra e'l vento tace«, monodisch, noch ganz im alten deklamatorischen Schema, und dennoch eine Versinnlichung dieses und keines anderen Sonetts, dessen elegischer Ton es Tromboncino angetan hat, wie später Cipriano de Rore. Ich verbessere die Textlegung des Druckes, die dem Versbau nicht entspricht.⁹

Noch lange heftet sich die Neigung zu formalistischer, schematischer Behandlung gerade an das Sonett, viel mehr als an die Canzon. Sebastiano Festa, der erste Meister des Madrigals, der sich prinzipiell der Sonett-Composition zugewandt zu haben scheint, begnügt sich meist, eine Sonett-Melodie vierstimmig-homophon zu deklamieren. Das auffälligste Beispiel der Nachwirkung des »Schemas« ist die Composition des gleichen Sonettes, an dem sich Tromboncino versucht hat (»Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace«) durch Arcadelt, im dritten Buch 1539. Die Terzette sind frei und im neuen Stil des Madrigals behandelt; aber der zweite Vierzeiler enthält die gleiche Musik wie der erste, und scheint der Musik des ersten ohne viel Bedenken untergelegt.

Sonett

Die Canzon

Am 20. August 1504 schreibt die Markgräfin Isabella an den Dichter Niccolo da Correggio: »Volendo nui far fare el canto sopra una canzone del Petrarca, pregamo V.S. vuolerni elegere una che gli piaccia et scriverne il principio, et apresso mandarne una o due de quelle de la S.V. che più a lei piace, ricordandosi anchora dil capitulo et sonetto che la ne promise«. »Da wir eine Canzon des Petrarca in Musik gesetzt haben wollen, bitten wir Euch, eine nach Eurem Geschmack auszuwählen und uns die erste Zeile mitzuteilen, und eine oder zwei der eigenen Canzonen beizulegen, die Ihr für die besten haltet, nicht zu vergessen das versprochene Capitolo und Sonett«. Und drei Tage später, am 23. August 1504 erwidert der Dichter: »Circha la cantione che Vostra Ex.^{tia} mi dimanda ch'io voglia ellegiere del Petrarca, perche la vole fargli fare sopra un canto, io ho ellecta una di quelle che più mi piace, che comincia: Si è debile il filo a cui s'atiene, parendomi che anche se gli possa componere sopra bene, essendo versi che vanno crescendo, et sminuendo, e acio che la Ex.^{tia} Vostra conosca che la mi piace gli ne mando una mia composta a quella imitatione, acio che facendo fare canto sopra la petrarchesca, con quello canto medemo potessi anche cantare la mia, se la non li dispiacerà, et non solo questa, ma anche un'altra de una reconciliatione d'amore composta a foggia di quella pure del Petrarca che comincia Chiare, dolci, et fresche aque«. »Was die Canzon des Petrarca betrifft, die ich nach Eurer Hoheit Wunsch zur Composition auswählen soll, so ist meine Wahl auf eine gefallen, die ich am meisten schätze, sie beginnt »Si è debile il filo a cui s'atiene«; da mir scheint, sie eigne sich besonders zur Musik, da es Verse sind, deren Fluss ansteigt und absinkt. Und damit E. H. meine Vorliebe (noch besser) würdige, schicke ich eine eigene Canzon mit von gleichem Bau, damit die Composition über die Canzon Petrarca's auch für die meinige gebraucht werden kann, wenn

Canzon

⁹ Beispiel-Band Nr. 11.

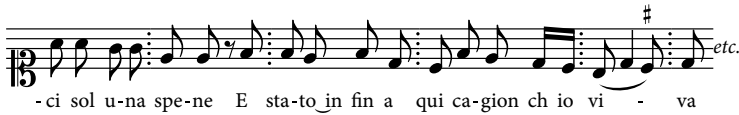
Werke
Petrarca's

sie E. H. nicht missfällt. Und (ich schicke) nicht bloss diese, sondern auch eine andre mit dem Motiv einer Liebes-Versöhnung, nach dem Schema einer Canzon ebenfalls des Petrarca, die beginnt: »Chiare dolci et fresche aque« (Luzio/Renier, Niccolo da Correggio, p. 243). Man sieht: Isabella und der Mantuaner Hofkreis scheinen des Tons der Frottola früh satt geworden zu sein. Isabella wünscht Musik zu der edelsten Form der italienischen Dichtkunst, wie Lorenzo Magnifico dereinst von Dufay Musik zu einer seiner Canzonen gewünscht hatte, und es ist bezeichnend genug, dass sie dem eigenen literarischen Geschmack nicht vertraut, sondern das Urteil eines gelehrten Poeten zu Hilfe ruft. Und Niccolo da Correggio hat nicht nur Geschmack bewiesen, indem er beiden schönsten Canzonen Petrarca's bezeichnet, sondern auch ein Wort über die Musikalität von Versen ausgesprochen hat, das weit über seine Zeit hinausführt: Dies »Ansteigen und Absinken des Flusses der Verse«, die Ungleichmässigkeit der Zeilen-Längen, die Abwesenheit eines starren Versmaßes, wie es der Frottola und dem Sonett gleichermaßen anhaftete, hat sich als die Welle erwiesen, die die Musiker zum Madrigal hinübertrug. Eine einzelne Canzon- Stanze ist, im Text-Sinne, ein Madrigal. Ein Madrigal, im musikalischen Sinne, konnte erst entstehen, wenn noch andre Voraussetzungen gegeben waren, die wir noch kennen lernen werden. Aber die Text-Grundlage war mit der Canzon gegeben.

Es ist nicht schwer zu erraten, wen ihrer Musiker Isabella mit der Composition Petrarca's beauftragt hat. War es nicht Cara, so war es Tromboncino. In der Tat finden sich im siebenten Buch Petrucci's drei Canzonen Petrarca's mit Musik von Tromboncino, darunter auch die unsrige. (VII, Nr. 5) (Die beiden andern sind: »Che debbio far che mi consigli Amore« [VII, Nr. 15] und »S' i'l dissì mai ch'i venga in odio a quella« [VII, Nr. 37].) Man merkt Tromboncino's Musik noch die Ängstlichkeit und Steifheit des ersten Versuches deutlich an. Sie ist fast rein syllabisch, nur einmal wird eine Coloratur gewagt; die lange, sechzehnzeilige Strophe ist in teilweise wiederkehrende melodische Formeln gegliedert, ohne dass die Musik der Künstlichkeit des Strophen-Baus und der Reim-Ordnung der Dichtung ganz entspricht – obwohl Tromboncino den ersten beiden Vierzeilern Petrarca's, die bei verflochten fortschreitenden Reimen ganz gleich gebaut sind (AbbC – BddC), aufs feinste folgt:

Canzon –
Petrarca

Si e de-bi-le il fi-lo cui se-at-te-ne La gra-vo-sa mia vi-ta Che
se-al-tri non la-i-i-ta El-la fia to-sto di suo cor-so ri-va Pe-
-ro che do-po la-em-pia di-par-ti-ta Che dal dol-ce mio be-ne Fe-



Aber wie schematisch das noch gemeint ist, geht auch daraus hervor, dass Petrucci ausdrücklich der Musik noch den Text der zweiten Canzonen-Strophe hinzufügt; alle Strophen sollten also offenbar auf den »Canto« gesungen werden. Der »Commiato«, der »Abschied« passt, wie sich für jeden Kenner der Form von selbst versteht, genau auf die Musik der letzten acht Zeilen der Strophe.

Nicht viel anders steht es um die Composition der Stanze »S'i'l dissì mai«, aber sie ist doch lebendiger, kürzer und in der Begleitung reicher, und bedarf der vollständigen Wiedergabe.¹⁰

Am denkwürdigsten allerdings ist die dritte dieser Canzonen-Stanzen, »Che debb'io far che mi consigli Amore«. Sie ist in Petrucci's Druck zweifellos als »begleitete Monodie« gemeint, und ist als solche auch im Arrangement für Gesang und Laute in Petrucci's Libro primo der »Tenori e contrabassi intabulati col sprran in canto figurato« von 1509 zu finden. Aber in Magl. XIX.164–167 der Biblioteca nazionale zu Florenz steht sie als Nummer XXXVI als vierstimmiges Madrigal. Im Canto ist keine Note geändert, aber in den drei untern Stimmen ist durch Noten-Teilungen und Zusammenziehungen eine Vokalität hergestellt, die freilich die Ungleichwertigkeit des Satzes, den Mangel an Homogenität der Stimmen, nicht aus der Welt schaffen kann:

Canzon

C. Che deg-gio far che mi con-si-gli A-mo - - re

A. Che - deg-gio far che mi con - si - gli A - mo - re

T. Che deg - gio far che mi con-si - gli A - mo - re etc.

B. Che deg-gio far che mi con-si - gli A-mo - - re

Der Zusammenhang von Frottole-Canzon und Madrigal ist hier mit Händen zu greifen.

Solche und ähnliche Stücke – und nicht etwa die veralternden und aussterbenden Strambotti – sind es, die Baldassare Castiglione meint, wenn er im »Cortegiano«, dem Lehrbuch der guten Sitte für die männliche und weibliche Gesellschaft an Höfen wie Urbino oder Mantua, dessen fiktive Szene gerade ins Jahr 1507 fällt, sagt: »Nè men

¹⁰ Beispiel-Band Nr. 12.

commuove nel (suo) cantare il nostro Marchetto Cara, ma con più molle armonia, che per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce, e penetra le anime imprimendo in esse soavemente una dilettevole passione« – »Andrerseits rührt uns nicht minder (als der Gesang Bidon's, des temperamentvollen Sängers in der Capelle des Papstes Leo X.), aber mit weicherem Wohlklang, der Gesang unseres Marchetto Cara, der auf eine stille Weise, voll von klagender Süßigkeit, die Seelen erweicht und durchdringt, und in ihnen anmutig eine gefällige Erregung zurücklässt«. (Castiglione, *Il Cortegiano*, lib. 1, cap. 37.) Castiglione setzt an dieser Stelle offenbar die am Mantuaner und Urbinaer Hof geübte edlere Kunst in Gegensatz zu der mehr pikanten und lasziven im Kreis des Papstes, der beim Antritt seines Amtes gesagt hat: »Nun lasst uns das Papat genießen ...«. In der Tat finden wir, wie schon erwähnt, gerade unsre drei Canzonen unter den Arrangements für Gesang und Laute, die Petrucci unter dem Titel »Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto« 1509 herausgegeben hat. Der Bearbeiter war ein venezianischer Lautenist namens Francesco Bossinensis (aus Bosnien?), der das Buch dem apostolischen Protonotar und Primicerius an San Marco, Girolamo Barbadico, gewidmet und eine Reihe Vor- und Nachspiele (*recercari*) zu den 70 Stücken hinzucomponiert hat. Eine zweite, ähnliche Sammlung von Arrangements aus der Offizin Petrucci's, von 1511, ist erst kürzlich (1938) zum Vorschein gekommen. Neun Jahre später, 1520, erscheint eine weitere Sammlung, die ausschliesslich Stücken Tromboncino's und Cara's gewidmet ist: »Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Cara con Tenori & Bassi tabulati & con soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto« – sicherlich ebenfalls ein Druck Petrucci's (das letzte Blatt mit seinem Drucker-Zeichen fehlt in dem einzig erhaltenen Exemplar des Istituto musicale zu Florenz), der sich zu solchen, an sich ziemlich unnötigen Drucken von Arrangements gezwungen sah, um sein Privileg nicht zu verlieren. Die Ausgabe enthält nichts weniger als nur Frottole, und wir werden uns mit ihr noch näher beschäftigen müssen, da sich in ihr das erste Madrigal in monodischer Form findet. 1520 endlich erscheint jene »Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzone de petrarca« – der erste Druck, der scheinbar einem einzigen Dichter und gerade seiner Canzon gewidmet ist – auch er wird noch unsre volle Aufmerksamkeit beanspruchen.

Literarisierung

Was seit dem ersten Auftauchen einer Canzon, 1507, sich bis 1520 in den Drucken Petrucci's spiegelt, ebenso wie in den Handschriften aus diesen Jahren, ist eine fortschreitende Literarisierung der Texte; eine Wendung von der Gegenwart zur Vergangenheit – denn Petrarca, der Abgott dieser Strömung der Literatur, war tot seit 150 Jahren –, eine Wendung vom Frivolen zum Sentimentalen, von der Heiterkeit zum Ernst. Oder vielmehr, da ja die Heiterkeit und Frivolität durchaus nicht verschwindet: der Inhalt der Frottole-Sammlungen strebt auseinander zu Gegenpolen; die Mischung des Halb-Ernsten und Halb-Frivolen klärt sich in einem sonderbaren chemischen Prozess: das

Halb-Ernste wird ganz ernst, das Halb-Frivole ganz burlesk und parodistisch. Sodass am Ende das Sonett, die Canzon, die Ottava (nicht mehr der Strambotto), das eigentliche Madrigal auf der einen Seite stehen, und die Mascherata, die Villotta, die Villanella, die »Canzon alla villanesca«, die Canzonetta auf der andern. Doch diese Villotta gehört einem eigenen, späteren Capitel an.

Nicht als ob Petrarca allein als Dichter in den Frottole-Sammlungen vertreten wäre: auch die Lebenden kommen zum Wort. Aber sie kommen zum Wort als Petrarchisten. Die Dichter von Frottole legten, nicht mit Unrecht, auf Publizität und Wahrung ihres geistigen Eigentums wenig Wert; wenn es bei Michele Pesenti im ersten Buch Petrucci's und ein paar andern Musikern ein paarmal heisst: »Cantus & verba«, also »Text und Musik«; so ist das eher, wie wir gesehen haben, ironisch oder spasshaft gemeint. Gedruckt wurden Frottole-Texte im allgemeinen nicht; ich kann in den Gedicht-Bänden der Zeit nur wenige nachweisen, so den von Tromboncino (Petrucci III, Nr. 5) componierten, »Naque al mondo per amare«, der von Vincenzo Calmeta stammt. Calmeta Collo aus Castelnovo Scrivia war ein Typus des höfischen Dichters damaliger Zeit; er stand als Sekretär der Herzogin Beatrice von Mailand, der Schwester Isabella's, schon im letzten Jahrzehnt des Quattrocento zu Urbino und Mantua in Beziehungen, die er in den zehn Jahren vor seinem Tod, im August 1508, noch verstärkte. Auch er tritt im »Cortegiano« (I, 54) persönlich auf. Seine Frottola steht als einzige ihrer Gattung in seinem »Compendio di cose nove« (1508) am Schluss, wie um eine Lücke auszufüllen, und unterscheidet sich in nichts von hunderten ihrer Schwestern. Wären uns nicht einige Briefe des Galeotto del Carretto erhalten, wir wüssten nicht, dass auch er als Text-Lieferant für Tromboncino und Cara tätig war – wahrscheinlich gehören ihm neben den uns bekannten noch viele andre Texte an; und nicht anders stehen wird es mit Cariteo, oder mit Serafino d'Aquila, obwohl ich nicht sehe, dass von dessen wenigen gedruckten Frottole-Texten einer in Musik gesetzt worden wäre. Ein paar zierliche Verse des Poliziano (1454–1494) stehen in den Frottola-Drucken: die Oda »Piangete meco amanti« (II, Nr. 44), von Nicolo Pifaro aus Padua componiert; eine andre Oda: »Piangete occhi miei lassi« (III, Nr. 8, anonym) und die von Cara componierte Frottola (VII, Nr. 59) »Io non l ho perche non l ho« (L'Amante filosofo, in: Le stanze e l'Orfeo ed altre poesie di Angelo Poliziano, Mailand 1808, p. 261s); und wenn sie wirklich dem liebenswerten Florentiner Dichter und Gelehrten zugehören, so wäre es eine Aufgabe philologischen Spürsinns, wie sie nordwärts ihren Weg über den Apennin nach Mantua gefunden haben. Im Allgemeinen aber ist die Dichtung der eigentlichen Frottola anonym. Sie ist nicht nur keine literarische Schöpfung, sondern sozusagen geradezu antiliterarisch; sie dient der Musik und hat ihren Zweck erst erfüllt, wenn sie componiert ist.

Ganz anders steht es um die Composition der höheren Formen der Poesie, des Sonetts, der Canzon, der Sestina, der Ballata und des Madrigals. Und diese höheren Formen tauchen immer öfter auf, je weiter wir in Petrucci's Drucken chronologisch weiterschreiten. Neben Sonetten und Canzonen Petrarca's begegnen wir im neunten Buch (Nr. 47)

Literarisierung

Literarisierung

einer anonymen Composition einer seiner Sestinen-Stanzen: »Mia benigna fortuna e'l viver lieto« – sehr ausdrucksvoll in Musik gesetzt, in ausgesprochenem g moll, mit entschiedenem Verständnis für die Eigentümlichkeit der Versform: nämlich die sechs Reimworte hervorzuheben; noch »monodisch«, aber schwerlich zur Absingung aller zwölf Strophen der Doppel-Sestina Petrarca's geeignet. Im elften Buch Petrucci's (vom verschollenen zehnten wissen wir leider nur die Namen einiger der Componisten, Philippus Mantuanus Organista, Joannes Hedimontius, Joannes Scrivano, Franciscus F., Giovanni Battista Ferro, Dionysius detto Papin da Mantova, Pietro da Lodi) häufen sich die Petrarca-Compositionen: ich zähle unter 70 Stücken vier Canzonen, zehn Sonette, zwei Ballate und ein Madrigal (»Non al suo amante più Diana piacque«). Aber auch die Lebenden liefern »literarische« Texte: Baldassare Castiglione eine Canzonen-Stanze, oder ein Madrigal, als Einlage in einer pastoralen Ecloga 1506 am Hof zu Urbino gesungen, (»Queste lacrime mie«, Nr. 62; von Tromboncino komponiert); Pietro Barignano ein Madrigal (»Come havro dunque il frutto«, von Girolamo Alauro komponiert), Antonio Tebaldeo ein auch später noch viel komponiertes Sonett (Nr. 43)

Non piu saette Amor, non c'è pur homai
Loco nel corpo mio caduco e frale ...,

das schon ganz die dem Jahrhundert so teure Übertreibung des Vergleiches zeigt, Seicentismo vor dem Seicento. Der Musiker, Antonio Padoano, nützt die Gelegenheit der Dichtung nicht aus, sondern komponiert das Sonett ganz schematisch in drei homophonen Zeilen, mit einer kleinen Coda. Tebaldeo (1463–1537) stammte aus Ferrara, und stand in besonders nahen Beziehungen zu Isabella, die »ihn [...] sich zum Lehrer erkor, als sie sich mit der Dichtkunst abgeben wollte, ein Ereignis, welches er in seinem 14. Capitolo gefeiert hat« (Adolf Gaspar, Geschichte der Italienischen Literatur, Zweiter Band: Die italienische Literatur in der Renaissancezeit, Straßburg 1888, p. 331). »1504 und die folgenden Jahre war er Sekretär der Lucrezia Borgia in Ferrara. Er ward Geistlicher, spätestens 1515, und gegen 1513 an den römischen Hof gegangen, fand er freundliche Aufnahme bei Leo X., lebte im Verkehr mit Bembo, Castiglione, Rafael, der sein Porträt in den Parnass der Stanzen aufnahm« (ibid.).

Mit Pietro Bembo ist der Name des Mannes genannt, der auf die Wendung der Frottola zum Madrigal vermutlich den grössten Einfluss geübt hat. Auch er gehörte dem engsten Kreis des Mantuaner und ferraesischen Hofes an. 1470 in Venedig geboren, aus edler Familie, kommt er schon als Knabe nach Florenz, als Mann in der Blüte seiner Jahre nach Ferrara (1498–1500), wo Lucrezia Borgia als Circe ihn bezaubert, wo er seine ihr gewidmeten berühmten Gespräche über die Liebe zu schreiben beginnt, die unter dem Namen »Degli Asolani« 1505 gedruckt werden. Diese fiktiven Dialoge, die unter dem Vorsitz der Catarina Cornaro von drei edlen venezianischen Jünglingen vor drei Damen in den Gärten des Palazzo von Asolo geführt werden, haben im 16. Jahrhundert den modischen Begriff der Liebe gänzlich verändert. Es ist der äusserste Gegensatz zu dem

Begriff, wie ihn die Frottola verkörpert: dieser heiter, sinnlich, ironisch, parodistisch auch in den Äusserungen des Schmerzes; jener sentimental, geziert, »platonisierend«, in Wahrheit petrarchisierend; nur dass der Zwiespalt zwischen irdischer und unsinnlicher Liebe, der bei »Petrarca noch echt oder wenigstens halbecht und gefühlt war, jetzt zur Modekrankheit und Convention wird. Er wird es um so heftiger, als Bembo's Lebens-Schicksale die Diktatur selber Anschauungen noch befestigen: von Urbino geht er nach Rom, wo er auf der Stufenleiter kirchlicher Ehren immer höher steigt, bis 1539 Paul III. ihn zum Cardinal ernennt. Er gehörte unter die »papabili«, und wäre vielleicht das Oberhaupt der Kirche geworden, wenn er nicht, am 18. Januar 1547, gestorben wäre. Seine »Asolani«, seine Abhandlung »Della volgar lingua« aber haben ihn wenigstens zum Literatur-Papst Italiens gemacht; seine Autorität war umfassend und unerschütterlich. Für uns ist sein Name noch denkwürdig durch eine Äusserlichkeit: er steht unter dem Imprimatur der Drucke Petrucci's. Aber es ist sicherlich mehr als eine Äusserlichkeit, wenn Jacques oder Giaches de Ponte, Componist eins der berühmtesten Madrigale der Zeit, 1536 Capellmeister an San Luigi de' Francesi in Rom, 50 Stanzen Bembo's in Musik setzt (erste bekannte Ausgabe 1545); wenn Arcadelt Verse Bembo's in seinen Madrigal-Drucken an auffallende Stellen setzt; und wenn Palestrina einer Canzon aus den »Asolani« eine seiner herrlichsten Eingebungen widmet.

Bembo

Nun, im Juni 1505 macht Bembo einen lang aufgeschobenen Besuch bei Isabella in Mantua zur Wirklichkeit, ein Besuch, dem die Sendung von drei Sonetten vorangeht, und die Sendung von zehn Sonetten und zwei Strambotti nachfolgt (Venedig, 1. Juli 1505; cf. Carlo d'Arco, Notizie d'Isabella, in: Archivio storico italiano, appendice, vol. 2, Florenz 1845, p. 205–326, hier: p. 312s, auch Vittorio Cian, Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga, in: Giornale storico della letteratura italiana 9 [1887], p. 81–136, hier p. 102). Und zwar bestimmt Bembo diese Dichtungen ausdrücklich dazu, von Isabella zur Laute oder einem andern Instrument gesungen zu werden: »perchè io pure disidero che alcun mio verso sii recitato et cantato da V.S.; ricordandomi con quanta dolcezza et suavità V.S. cantò quella felice sera gli altrui ...« – und wen anders hätte Isabella mit der Composition beauftragen können, als Tromboncino oder Cara?

Cara war obendrein mit dem Hause Bembo längst bekannt. Der Vater Bembo's, Bernardo, damals Podestà (praetor) von Verona, schreibt am 2. September 1502 an den Markgrafen: »... per ser Marco Cantore vostro familiare et nostro veronese ho ricevuto i versi de Venere et figlio. Di quali ne ho havuto a piacere molto perche sono deliciosi et ben quadrano al facto ...« »Durch Herrn Marco Euren Sänger und unsern Landsmann habe ich das Gedicht über Venus und Amor erhalten und das grösste Gefallen daran gefunden, denn es ist vortrefflich und entspricht der Wahrheit ...« (cf. Cian, Bembo e Isabella d'Este, p. 90). Ist die Hypothese zu gewagt, dass dies Gedicht von dem Sohne Pietro Bembo stammte und mit der Musik Cara's dem Vater, Bernardo Bembo, geschickt wurde?

Bembo

»Gehobene-
re« Gattung

Am 2. Dezember 1510 erbittet dann Cesare Gonzaga von der Markgräfin »la gratia che si degni comandare a Marchetto che faccia un'aria a questo madrigaletto ... »se gratia un puro cor merito mai« (cf. Arco, *Notizie d'Isabella*, p. 315). Und dass auch der Sohn Isabella's, Federico, sich an diesen »literarischen« Bestrebungen, an der Hebung der Gattung beteiligte, geht aus einem Brief aus Gonzaga vom 13. September 1514 an Cara hervor, der die Sendung begleitet von »... alcune belle cose novamente composte ... Credo ben che sono molti anni che non vedeste per cosa nova simil compositione ...« »... vi prego vogliate affaticar l'indegno vostro et ponervi tutta l'arte per far qualche bel canto sopra, ma perchè summamente desidero che faciati il canto di bizzaria inexcelentia et che non siati distratto da altri pensieri et fastidij mi fareti gratia grande ad venir qui ad stare con me in piacere ...« – »ich bitte Dich, strenge Deinen Geist an und setze Deine ganze Kunst daran, eine schöne Musik darüber zu machen; und weil ich aufs Höchste wünsche, dass die Musik besonders fein ausfalle und damit Du nicht abgelenkt seist von andern Gedanken und Abhaltungen, würdest Du mir einen grossen Gefallen tun, wenn Du hieher zu mir kämest ...«, eine Sendung, die Cara mit den Worten quittiert (14. September): er finde die Verse so schön, »dass sie wahrlich antik aussehen, und in der Zeit der gelehrten Dante's und angenehmen Petrarca's geschaffen und geglättet ...« »che veramente pareno antique et al tempo de docti Danti et delectevoli Franceschi parturite et elimate«. (Alessandro Luzio, Rezension zu Antonino Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal Secolo XV al Secolo XVIII*, Mailand 1890, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 17 [1891], p. 89–264, hier p. 105s.) Schon Cesari (*Le origini del Madrigale cinquecentesco* [III], in: *Rivista Musicale Italiana* 19 [1912], p. 380–428, hier p. 396) hat hervorgehoben, dass diese von Cara zweifellos in Musik gesetzten Dichtungen mit den üblichen Frottole und Strambotti nichts gemein haben konnten; es sind jene, über die Cara »un duo a cinque a botte e risposte« machen will, also musikalische Dialoge. Auf diesem Wege waren die Mantuaner Frottolisten gezwungen, sich mit dem Problem näher abzugeben, wie eine höhere Dichtungsart in Musik zu setzen sei, und zwar auf eine andere als die schematisierende Weise, die ihnen für Sonett und Canzone geläufig war.

»Gehobene-
re« Gattung

Wie stark und deutlich man zwischen 1520 und 1530 die Scheidung zwischen nobleren und niedrigeren Formen fühlte, zeigt eine merkwürdige Stelle in der »quinta divisione« der »Poetica« des Vicentiner Dichters Giovanni Giorgio Trissino, auch er ein kleiner und strenger Literatur-Papst, und dem Kreise Bembo's nahestehend. (Trissino hat die fünfte und sechste divisione seiner Poetik erst in den 40er Jahren veröffentlicht; doch waren beide Capitel schon im Entwurf vorhanden, als er 1529 die vier ersten Teile veröffentlichte.) »Quelle cose poi, le quali noi devemo con sermone, rime, et armonia imitare, sono le azioni, et i costumi de gli uomini; ma devonsi imitare solamente quelli, che fanno, i quali di necessità sono o virtuosi, o viziosi, perciò che solamente a questi tali quasi sempre seguono i costumi. Essendo adunque tutti gli uomini per vizij, o per virtù, tra se ne li loro costumi differenti, è necessaria cosa farli overo migliori, overo come

sono quelli de la nostra età, ovvero peggiori, come fanno alcuni Pittori, de li quali il Vinci imitava i migliori, il Montagna i peggiori, e Tiziano gli fa simili. Ancora è cosa manifesta, che ne le altre imitazioni (che avemo dette) sono queste medesime differenze, cioè che alcuni imitano i buoni, altri i cattivi. Verbi grazia nel ballare, alcuni ballando Giojosi, e Lioncelli, e Rosine, e simili, imitano i migliori; altri ballando Padoane, e Spingardò, imitano i peggiori. E questo parimente fanno i piffari, i liuti, e gli organi, e gli altri suoni, e canti, che sonando la battaglia, e canti simili, imitano i migliori; e sonando, tocca la canella, e torrella mo villan, e simili, imitano i peggiori» (Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, vol. 2, Verona 1729, p. 94). »Die Dinge ferner, die wir in der Rede, Dichtung und Musik nachahmen sollen, sind die Handlungen und Sitten der Menschen. Nachgeahmt aber werden sollen nur die wirklich vorfallenden, die notwendiger Weise entweder tugend- oder lasterhaft sind, denn nur solchen folgen fast immer die Sitten. Da also alle Menschen durch ihre Laster oder Tugenden untereinander in ihren Sitten verschieden sind, ist es unvermeidlich, sie entweder besser, oder so wie sie heutzutage sind, [oder] schlechter zu machen, wie es (denn auch) einige Maler halten, unter denen Leonardo da Vinci die besseren nachahmte, Montagna die schlechteren, und Tiziano malt sie, wie sie sind. Ferner ist offenbar, dass in den andern Nachahmungen (die wir erwähnt haben), die gleichen Unterscheidungen bestehen, das heisst die einen die guten nachahmen, die andern die schlechten. Zum Beispiel, im Tanzen werden die diejenigen die Giojosi, e Lioncelli und Rosine und ähnliche Tänze pflegen, die guten nachahmen, andre mit den Padoane und Spingardò die schlechten. Und das gleiche machen die Pfeifer, Lautenisten, Organisten und die andern Spieler und Sänger; denn mit der Battaglia und ähnlichen Stücken ahmen sie die besseren nach, und mit Tocca la canella, und Torela mo villan, und ähnlichen die schlechteren«. Das Beispiel aus dem Gebiete der Malerei erhellt erst die ganze dunkle und tastende Stelle. Trissino unterscheidet die idealisierende Malerei Leonardo's, den Naturalismus seines Landsmannes Bartolomeo Montagna, den Realismus Tizian's; und so unterscheidet er auch das höhere, »idealere« Madrigal (oder vielmehr die französische Chanson – wie vielsagend, dass er nur diese nennt!) vor der spasshaften und derben Villotta. Bembo's Tätigkeit hatte Früchte getragen.

Wir werden uns nicht wundern, bei Petrucci (VII, Nr. 11 und XI, Nr. 17) zwei Canzonen aus den »Asolani« zu finden, und zwar eine, die dem Gefolgsmann Amors, Gismondo, im zweiten Buch in den Mund gelegt ist: »Non si vedrà giammai stanca nè sazia«, und eine andre, die der unglücklich Liebende, Petrottino, »con voce compassionevole« vorträgt: »Voi mi poneste in foco«, die erste komponiert von Antonio Caprioli, die zweite von Eustachius D. M. Regali Gallus. Wir werden uns auch nicht wundern, wenn Marchetto Cara wie zum Dank für das ihm im »Cortegiano« gespendete Lob ein Sonett des Baldassare Castiglione in Musik gesetzt hat (1517¹, Nr. 34): »Cantai mentre nel cor lieto fioriva« – noch in einfachster, schematischer Form. Man sieht: es ist ein und derselbe höfische Kreis, der die Frottolisten veranlasst, sich nach der Ausgelassenheit und Parodistik der Frottola sich einer höheren, »nobleren« schöpferischen Tätigkeit

Trissino

Canzon-Com-
positionen

zuzuwenden. Ausserhalb dieses Kreises stehen nur zwei erlauchte Dichternamen: der des Jacopo Sannazaro in Neapel, und der des grossen Michelangelo Buonarroti in Rom. Von Sannazaro hat Tromboncino (Petrucci XI, Nr. 6) das Madrigal »Se per colpa del vostro fiero (altiero) sdegno« als monodisches Vortrags-Stück in Musik gesetzt und es bestehen besondere Gründe, es ganz als Beispiel zu bringen.¹¹

Michelangelo

Diese besonderen Gründe bestehen darin, dass Arcadelt 25 Jahre später denselben Text in Musik gesetzt hat, und wir werden sehen, wie sich da alle Stimmen zu gleichmässiger Cantabilität entwickelt haben, wie aus der instrumental begleiteten Canzon ein A cappella-Madrigal geworden ist.

Ist die Composition einer Dichtung Sannazaro's durch den damals schon weit verbreiteten Ruhm des Dichters der »Arcadia« zu erklären, so die eines Madrigals von Michelangelo, ebenfalls durch Tromboncino, kaum anders als durch persönliche Beziehung des Musikers und Dichters, oder im Auftrag. Denn gedruckt finden sich einige Sonette und Madrigale Michelangelo's erst in einer »Lezione« Benedetto Varchi's (Florenz 1549). Das Stück ist uns in zweimaliger Fassung erhalten: in der vierstimmigen des auf Bestellung des Giovanni Battista di Primartini durch Giovanni Antonio de Caneto aus Pavia in Neapel gedruckten Sammelwerks 1519¹, und im Arrangement für Singstimme und Laute des Petrucci 1520 fo. 5. Obwohl es bereits neugedruckt ist (durch Leto Puliti in Aurelio Gotti's »Vita di Michelangelo« [vol. 2, p. 99–109], mit willkürlicher Unterlegung des Textes auch unter die drei begleitenden Stimmen; dann auch separat: Tre Madrigali di Michelangiolo Buonarroti posti in musica da Bartolomeo Tromboncino e da Giacomo Archadelt, Florenz 1875), sei es auch an dieser Stelle wiedergegeben. Ich ziehe die vierstimmige Fassung vor, wobei ich aber die sorgfältigere Textlegung Petrucci's zu Rate ziehe.¹²

Scheitern an
der Aufgabe

Wir haben dies Madrigal Tromboncino's wahrhaftig nicht deshalb vollständig zitiert, weil es ein Meisterwerk wäre. Es ist, im Gegenteil, klar, dass Tromboncino die Verse Michelangelo's nur in einem äusserlichen, formalen Sinn zu bewältigen wusste. Der Text ist beinahe so lange wie ein Sonett, und mit Ausnahme der ersten sind alle Zeilen volle und schwere Elf-Silbler. Für ein so umfangreiches Gedicht reicht die Technik der, wenn wir so sagen dürfen, frottolistischen Monodie nicht mehr aus. Sie folgt genau dem Reim-Schema, Versen mit gleichem Reim entsprechen gleiche Melodiezeilen; aber die Deklamation erlahmt im Verlauf der lyrischen Welle zu lastender Schwere, die auch durch die schematischen Coloratur-Floskeln nicht behoben werden kann; die Mittelstimmen sind totes Füllsel, und kaum weniger unlebendig ist der Bass. Aber dass das nicht ein Unvermögen war, dem nur Tromboncino unterlag, sondern ein Unvermögen der Gattung und der Zeit, beweist eine Canzone des Carpentras »Perche quel che mi trassi ad amar pria«, die sich in der zu Neapel gedruckten Sammlung 1519¹ findet. Das 62 Doppel-Takte lange Stück – ein ungeheurer Umfang für eine profane

¹¹ Beispiel-Band Nr. 13.

¹² Beispiel-Band Nr. 15.

Composition um 1500 – ist fast rein syllabisch geformt; den Text hat Carpentras ebenso wenig bewältigt wie Tromboncino, und sein Niederländertum zeigt sich darin, dass die Mittelstimmen noch unruhiger und intricater sind: es ist, wie wenn man einen Sack mit melodischen Häcksel füllt.

Womöglich noch vollkommener scheitert an der Aufgabe ein provinzieller Meister wie Ansanus Senese (1515¹, Nr. 30): seine Canzon »Volge fortuna in pace questa rota«, textlich sehr merkwürdig, zeigt nur, dass das Prinzip der Gestaltung in der Toscana genau das gleiche war wie im Veneto, in Mantua, oder in Rom. Und den letzten Beweis liefert uns Marchetto Cara, der ebenfalls an einer Canzonen-Stanze (»Ecco colui che m'arde«, 1519¹, Nr. 24) scheitert, obwohl sie kürzer ist; von hohem Interesse ist nur wieder der Text, der mit einer Liebesklage beginnt und einem erzählenden Reimpaar schliesst. Es mussten neue Beziehungen zwischen Musik und Text geschaffen werden, die über die Grenzen des rein Formalen hinausgingen, wenn die italienische Profankunst nicht in ihrer Selbst-Genügsamkeit ersticken sollte.

Der Anstoss kam von aussen, von der blossen Tatsache, dass es neben der wesentlich monodischen Kunst der Italiener eine polyphone von kaum überbietbarer Grösse und Meisterschaft gab; eine Kunst, die durch die mächtigen oltremontanen Musiker auch in Italien und gerade in Italien vertreten war. Aber es entwickelte sich auch innerhalb der Sphäre der Frottola ein Gärungs-Prozess, den man nicht anders denn als einen Vorgang der »Zersetzung« des monodischen Charakters aller spezifisch italienischen Formen bezeichnen kann. Er entwickelte sich so rasch, dass um 1530 die Frottola tot und das Madrigal bereits lebendig ist. Das Grablied hat der Frottola einer der berühmtesten Nachfolger und Landsleute Petrucci's gesungen, der Drucker und Verleger Francesco Marcolini aus Forlì, dessen Tätigkeit in Venedig diejenige Petrucci's ebenso ablöst, wie die musikalische Tätigkeit der Arcadelt, Willaert, Festa, Verdelot diejenige der Cara, Tromboncino und ihrer Generation. Er schreibt in der Dedikation seines Primo libro d'Intavolatura (1536): im neuen »età ... più culta ... Iusquino, il conte Gianmaria Giudeo, il Testagrossa, Taddeo Pisano, e simili di così fatta scuola, avevano scemato la fama del nome; onde le cose pubblicate dal Petrucci erano poste da parte come composizioni lodate già ...« »im neuen gebildeteren Zeitalter hatten die Namen Josquin, Graf Gianmaria Giudeo (da Crema), Testagrossa, Taddeo Pisano, und andre aus der gleichen Schule an Glanz verloren; daher die von Petrucci veröffentlichten Sachen beiseite gelegt wurden als Werke verblassten Lobes ...«. Gian Maria da Crema, Testagrossa waren Lautensänger gerade des Mantuaner Kreises (über Taddeo Pisano wissen wir nichts, wenn nicht eine Verwechslung mit Bernardo Pisano vorliegt); es ist bezeichnend, dass Marcolini gerade ihre Kunst für veraltet erklärt; bezeichnend auch, dass ihm der grösste Genius der niederländischen Kunst, Josquin († 1521) bereits als Vater einer neuen Musiker-Generation erscheint. Seltsam ist das Schicksal der Frottola. Im Gegensatz zur niederländisch-burgundischen Kunst entstanden – keine gegebene Melodie, sondern freie Erfindung; keine Künstlichkeit, sondern Einfachheit;

Neue Beziehungen
zwischen
Musik u. Text

Grablied
Marcolini's

kein modischer Lyrismus, sondern Frische, Spott, Parodie –: das alles ist ein Anfang. Aber, als Liedkunst, auch schon wieder ein Ende; denn das Madrigal, das nach etwa 35-jähriger Blüte der Frottola heraufkommt, ist Gegenteil des Liedes. Das Lied-Prinzip ist unsterblich; es kann nicht vergehen; es lebt in den Formen der Villanella und Canzonetta auch unmittelbar weiter. Aber in der ernsten, gehobenen Musik wird es verdrängt, kaum dass es wieder Geltung erlangt hat, und muss, zum mindesten in seiner monodischen Form, ein unterirdisches Leben weiterführen. Erst 100 Jahre später kommt es da wieder ans Licht.

Ende der
Frottola

Capitel II

Die Entstehung des Madrigals

»In dem Stylo Madrigalesco, welchen ... ein excellenter Musicus, mit Nahmen Madrigallus, zum ersten aufgebracht / und erfunden / haben sich kunstreich erwiesen Lucas Marentius, Johannes Leo Hassler / Augustinus Agazarius, Scipio Denticus / und Horatius Vecchus«.

Wolfgang Caspar Printz, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst, Dresden 1690, cap. 12, § 8, p. 131

Die Entstehung des Madrigals

Madrigal des Trecento und des Cinquecento

So einfach wie der wackere Wolfgang Caspar Printz, der erste deutsche Geschichtsschreiber der Musik, der frischweg einen excellenten Musiker Madrigallus erfindet, können wir es mit der Entstehung des Madrigals nicht nehmen. Der Madrigal-Stil ist nicht »aufgebracht«, das heisst erfunden worden, sondern entstanden; kein einzelner kann für seine Entstehung namhaft gemacht werden, sondern nur eine ganze Generation von Musikern. Vor allem ist die Legende abzuwehren, als habe das Madrigal vom Beginn des Cinquecento mit dem Madrigal des Trecento etwas zu tun, als bestehe hier eine geschichtliche Verknüpfung. Dass das nicht der Fall sein kann nach der musikalischen Seite, bedarf an dieser Stelle wohl kaum mehr des Beweises; keine Brücke führt von der Kunst der Meister des Squarcialupi-Codex zu der der Festa, Verdelot und Arcadelt; eine Kluft liegt zwischen ihnen, die durch eine ungeheure internationale Umwälzung des Geistes der Musik und allen ihrer Mittel ausgefüllt war. Das historische Gedächtnis jener Zeiten in der Kunst, zumal in der Musik, deren Gebilde flüchtig sind wie die von ihr bewegte Luft, und deren Zeichen von 1380 schon um 1430 nicht mehr verstanden wurden, ist kurz und reicht keine 50 Jahre zurück, geschweige denn 100 oder 150. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst, deren Denkmäler jahrhundertelangen Bestand haben, waren ein Vasari und ein Sandrart möglich; auf dem der Musik ein Burney und Hawkins, oder ein Martini oder ein Forkel erst im 18. Jahrhundert.

Verschieden-
heit der
Textform

Nicht anders steht es mit der Versform des Madrigals. Von allen Madrigalen des Trecento sind nur die vier Petrarca's, dank seinem literarischen Nachruhm, ins 16. Jahrhundert hinübergerettet worden. Aber im Grunde haben auch sie mit dem neuen Madrigal wenig zu tun. Das Madrigal Petrarca's ist, trotz der Freiheit der Reimordnung, immer noch eine strenge Form, und es fehlt ihm vor allem der Wechsel zwischen Endecasillabi und Settenari, den Petrarca doch in seiner Canzon mit so viel Feingefühl handhabt. Und was die vier kleinen Dichtungen, die Petrarca Madrigale nennt, miteinander verbindet: die leise pastorale Färbung, die landschaftliche Szenerie, gerade das spielt im neuen Madrigal vorläufig eine sehr geringe Rolle. Es ist im Gegenteil höfisch, affektiv, sentimentalisch. Nur Giovanni Giorgio Trissino, der Dichter der ersten »klassischen« Tragödie in italienischer Sprache, der »Sofonisba«, und des Epos »L'Italia liberata dal Goti«, hält sich in seiner Poetica von 1529 (La quarta divisione, fo. 63; Tutte le opere, vol. 2, p. 78), die abhängig ist von dem 1509 gedruckten Tractat des Antonio da Tempo »de ritimis vulgaribus« aus dem Trecento, consequenter Weise ganz an die Beispiele Petrarca's, Boccaccio's und Sacchetti's aus diesem Jahrhundert, gebraucht nur den Terminus »Mandriali«, und definiert die Gattung denn auch: »I Mandriali sono così nominati; perciò, che in essi era solito cantarsi cose ben d'amore, ma rustri, e pastorali, e quasi convenevoli a mandre; questi comunemente si fanno di una combinazione di terzetti ...« »Die Mandriali heissen deswegen so, weil man in ihnen Liebesdinge zu besingen pflegte, aber in bäurischer und hirtens-mässiger und gleichsam schäferlicher Art; sie bestehen gewöhnlich aus einem Paar Terzetten ...« (und nun folgt eine Beschreibung der Form, die lediglich aus Dichtungen des so weit entfernten 14. Jahrhunderts gezogen ist). Bembo, in seiner für seine Zeitgenossen maßgebenden Abhandlung »Della volgar lingua« (Libro II) tut dagegen des Zusammenhanges zwischen neuem und altem Madrigal keine Erwähnung. Er sagt einfach: »Libere poi sono quelle altre (rime), che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, sì come a esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate«. »Frei sind dann jene Dichtungen, die keine Bindung haben weder in der Zahl der Verse noch in deren Reim-Ordnung; sondern jeder formt sie nach seinem Belieben; und man nennt sie alle allgemein Madrigale«. Bembo scheint dann allerdings das neue, freigeformte Madrigal gegen das strenger gebaute alte abzugrenzen, indem er fortfährt: »... o per ciò, che dapprima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime sciolta e materiale altresì: o pure perchè così più che in altro modo, pastorali amori, e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti nella guisa, che i Latini e Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando, e pigliando dalle mande: quantumque alcuna qualità di madriali si pur truova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico« »(man nennt sie so), entweder deshalb, weil man ursprünglich derbe und und einfältige Dinge in dieser ebenfalls freien und derben Reimart besang; oder auch, weil auf solche mehr als auf andre Weise schäferliche Liebschaften und andre ländliche Begebenheiten von jenen Leuten erörtert wurden, in

Die
Theoretiker

der Art, in der die Lateiner und Griechen sie in ihren Eclogen erörtern; wobei sie die Bezeichnung solcher Lieder von den Herden hernahmen und bildeten. Doch gibt es auch eine Form von Madrigalen, die nicht so ungebunden und frei ist, wie ich (eben) gesagt habe«. In der Tat war das alte Madrigal des Trecento niemals so »frei«, wie das des beginnenden Cinquecento. Petrarca's vier Madrigale, obwohl alle vier verschieden gebaut, sind doch alle streng gegliederte kleine Dichtungen. Das ideale Schema wird dargestellt durch das dritte:

Ursprung
des
Terminus

Strophe 1	a Nova Angeletta, sopra l'ale accorta,
	b Scese dal cielo in su la fresca riva
	c Là' nd d'io passava sol per mio destino.
Strophe 2	a' Poichè senza campagna e senza scorta
	b' Mi vide, un laccio, che di seta ordiva,
	c' Tese fra l'erba, ond'è verde'l cammino.
Ritornello	d Allor fui preso, e non mi spiacque poi;
	d' Sì dolce lume uscìa degli occhi suoi.

Der oben erwähnte Theoretiker der »poesia musicale« des Trecento, der Paduaner Antonio da Tempo, erlaubt in seinem »Trattado dello ritmi volgari« (1332) die Weglassung des Ritornells oder auch den Abschluss mit einem einzigen Ritornell-Vers; die Strophen aber, deren Mindestzahl zwei ist, bleiben immer unangetastet.

Bembo mit seinen »cose materiali e grosse« kommt der Wendung ziemlich nahe, die Antonio da Tempo's Zeitgenosse, Francesco da Barbarino, von den kunstloseren Compositionsformen braucht: »Voluntarium est rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia« (cf. den Neudruck durch Oreste Antognoni, *Le glosse ai documenti d'amore di M. Francesco da Barberino*, in: *Giornale di filologia romanza* 4 [1883], p. 78–98, hier p. 93ss). Wir wollen die alte Streitfrage über den Ursprung des Wortes Madrigal nicht nochmals aufrühren, seitdem sie durch Leandro Biádene (Madrigale, in: *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* 6 [1898], p. 329–336) zu Ungunsten der Ableitung von »mandra« (Herde) und zu Gunsten von »matricale« (in der gewohnten Muttersprache) so ziemlich entschieden worden ist. (Den neuesten Deutungs-Versuch des Ausdrucks »materialis« hat dann Leo Spitzer in der Zeitschrift für romanische Philologie 55 [1935], p. 168–170 gemacht, indem er daran erinnert, »filius materialis« bedeute im florentinischen soviel wie Bastard; – und so sei madriale ein Bastard-Gedicht, »zwischen Musik und Dichtung stehend«, ein »besonders freigebautes oder auch minderwertiges Gedicht«. Er zitiert dabei Karl Vossler's feinsinnige Bemerkung, das Madrigal erinnere an die mittelalterliche Sequenz. Doch sei all das sehr dahin gestellt. Denn weshalb soll das Madrigal mehr »zwischen Dichtung und Musik stehen« oder poetisch minderwertiger sein als die Caccia und Ballata? Und warum hat man dann nicht alle diese Dichtformen, die undenkbar sind ohne Verbindung mit Musik, »materiales«, nämlich Bastardformen genannt?) Obwohl Antonio da Tempo (*Delle rime volgari*, ed.

Terminus

Giusto Grion [Collezione di opere inedite o rare], Bologna 1869, p. 139) ausdrücklich sagt: »Sonus vero madrigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive madriales, ut cantus consonet con verbis« – eine Forderung, der etwa das Madrigal des Johannes da Cascia »Agnel son biacco« vollkommen entspricht. Eine Beziehung zwischen Schäfern, Herden und Musik im allgemeinen scheint die »Summa musicae« (Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, vol. 3, ed. Martin Gerbert, Sankt Blasien 1784, p. 189–248, hier p. 193) herzustellen, wenn sie schreibt: »Dicitur musica a muse quodem simplici instrumento quod a pastoribus gregum primo fuit inventum ...« Und greges = mandre! Die Musiker um 1530 nahmen jedenfalls die Bezeichnung: Madrigal auf als Terminus für ein Musik-Stück über eine freie Dichtform nicht mehr-strophischen Charakters (wie die Canzon), und taten das vermutlich unter dem Einfluss Pietro Bembo's, dessen »Prose della volgar lingua« ja um 1521 abgeschlossen worden waren. Um 1535 ist das Wort Madrigal bereits ein musikalischer Terminus. So, wie der Titel Frottola alle möglichen Formen deckt: Frottole im eigentlichen Sinn, das heisst volkstümliche Ballaten, aber auch Ode, Sonette, Strambotti &c., so heisst ein Musik-Stück Madrigal, ob ihm als Text nun ein wirkliches Madrigal zugrunde liegt, oder ein Sonett, eine Ottaven- oder Canzonen-Stanze, eine Ballata oder eine Reihe Terzinen.

Zersetzung des Frottolen-Stils

Der Madrigal-Stil ist aus einer Zersetzung der Frottola entstanden, und zwar aus einer Zersetzung im Dienst des Ausdrucks. In die Frottola dringen eine Reihe polyphoner oder polyphonierender Stellen ein, die sich ausbreiten wie ein heilsamer oder auch gefährlicher Gärungsstoff, und endlich das ganze Gewebe, die ganze Struktur des Ganzen durchdringen und verändern. Zerstört wird vor allem die bestimmte, liedhafte, oft sogar tanzmässige Rhythmik der Frottola, die einem rhythmischen Schweben-Zustand, einer rhythmischen Labilität weicht. Zerstört wird die relative Bestimmtheit der Tonalität. Nicht etwa dass im Madrigal-Stil die Kirchen-Tonarten wieder eine grössere Rolle spielten. Die sogenannte Reinheit der Kirchen-Tonarten war um 1530 längst zur Fiktion geworden, schon dadurch, dass der natürliche harmonische Sinn in der Cadenz immer den Leit-Ton verlangte. Es gibt kein echtes Mixolydisch mehr, sondern nur ein dem G dur angenähertes. Es gibt kein echtes Dorisch mehr, sondern nur ein dem Moll sehr angenähertes d moll oder – noch häufiger g moll. Lydisch ist ganz verschwunden, und nur die phrygische Cadenz widersteht allen Nivellierungs-Bestrebungen. Es wäre reine Pedanterie, das Madrigal auf seine Relationen zu den Kirchen-Tonarten zu untersuchen. Im Rahmen der angeschlagenen Tonart, ob sie nun Dur- oder Moll-Charakter besitzt, ist im Dienst des Einzel-Ausdrucks jede harmonische Freiheit erlaubt. Im Vergleich zur Frottola beginnt im Madrigal auch die Harmonik schwankend, labil zu werden. Die Ungleichwertigkeit der Stimmen wird aufgehoben; eine jede gewinnt einigermaßen

gleichen Anteil am musikalischen Aufbau, wenn auch die Sonderrechte des Soprans als der obersten, am meisten ins Ohr fallenden Stimme, und des Basses als der stützenden immer gewahrt bleiben. Aus der »begleiteten Monodie« wird ein Kunstwerk für mehrere Singstimmen. Die geschlossene Liedform weicht der freien Motettenform. Wo solche Gestaltung an einen »freien« Text gewandt wurde, etwa an eine Canzonen-Stanze, an eine Ballata, oder schon an einen wirklichen Madrigal-Text, war das echte Madrigal nach seinem textlich-musikalischen Begriff gegeben.

Combinatorische Stücke

Die gedruckten und handschriftlichen Quellen der Frottole enthalten eine Reihe von Stücken, die mit jener Zersetzung nichts zu tun haben und noch im alten niederländischen Sinn combinatorisch sind. Sie sind das Gegenteil des Fortschritts. Im neunten Buch Petrucci's (Nr. 5) findet sich eine Frottola des Rasmo (über den biographisch wir gar nichts wissen, auch wenn er mit Erasmus Lapidica identisch sein sollte), in der den beiden bedeutendsten Frottolisten dadurch gehuldigt wird, dass die Melodie einer Oda oder Canzonetta Cara's »Pieta cara signora« (Petrucci I, Nr. 15) im Canto mit der einer Frottola Tromboncino's »La pieta ha chiuso le porte« (II, Nr. 26) im Tenor vereinigt ist. Auch die Texte sind voll übernommen; der Alt und Bass sind dazu freischweifend hinzugesetzt. Das wäre also ein Duett; der Einfall, aus dem Text gezeugt, ist sinnreich, aber nicht im höheren Sinne musikalisch; es ist ein noch quattrocentistischer Einfall. Diesem combinatorischen Duett sei ein echter »Dialogo« zwischen Liebhaber und Donna amata gegenüber gestellt, in zwei Ottaven-Stanzen, die Tromboncino (1519¹ und 1520¹) ganz homophon so komponiert hat, dass sie leicht von zwei vierstimmigen Chören ausgeführt werden können:

Gli e pur cocente el fier desir ch o in core!

»Qual e questo desir ch el cor te coce?«

Un certo effecto tutto pien d ardore.

»Raffrena el tuo voler caldo et atroce!«

Non posso che troppo aspro e il suo furore.

»Che voi ch io faccia se l tuo ardor ti noce?«

Ch ascolti un mio pensier con leto volto.

»Che cosa voi da me? Di ch'io t ascolto«.

Io vorrei che (tu) contentar sol doi ...

»Vorresti mai da me quel ch io non posso«.

Cosi volesti tu come ben poi!

»Per non poter di doglia ho el cor percosso«.

Dialog Trom-
boncino's

Hai falsa, so che poi, ma tu non voi!
 »Mio stil non e cambiarti el bianco in rosso«.
 Deh dimmi almen se a darmel sei disposta!
 »El tempo non e ancor da dar risposta« &c.

Das ist genau ein Beispiel eines »dialogo a botte e risposte«, wie Marchetto Cara am 14. September 1514 dem Markgrafen Federico einen (fünfstimmigen) zu machen verspricht – »che non fu fatta mai simil cosa« »wie eine ähnliche Sache noch nie gemacht worden ist«. Wie bewusst waren sich die beiden Meister, dass sie sich von der contrapunktischen, combinatorischen Technik abgewandt hatten! Alle Stücke, die von dieser Technik Gebrauch machen, stammen entweder von nicht-italienischen Meistern, oder verwenden volkstümliche-altertümliche Melodien, wie Compère's vermutlich noch für den Mailänder Hof komponiertes »Che fa la ramacina« (Petrucci IV, Nr. 80) und »Scaramella fa la galla« (IV, Nr. 81) – beide dadurch charakterisiert, dass sie motivisch-konstruktiv mit Verlängerung (oder Verkürzung) gegebener Melodien arbeiten – jenes seltsame Stück des Rossino Mantovano (VIII, Nr. 37), das nur die beiden offenbar volkstümlichen Text-Fragmente unterlegt

A p[i]è de la montagna
 Pianteremo lo standardo

und sie in pausenreichem, lockerem Satz gegeneinander ausspielt. (Wir erinnern uns, dass Loiset Compère, der Capellgenosse Josquin's und Gaspar's, auch in seinen Motetten vom Wort ausgeht und schon deklamatorische Motive mit Ton-Wiederholungen liebt.) Die Technik ist der des Quodlibets durchaus verwandt. Das gilt auch für die im ersten Buch von Petrucci's Frottole (Nr. 40) gedruckte Villotta Michele Pesenti's (»Cantus & verba«) »O dio che la brunetta«, die trotz Pesenti's Anspruch auf die Verfasserschaft der Dichtung ganz volkstümlich, und gerade deshalb mit Text in allen Stimmen versehen und polyphon behandelt ist. Es ist eine geschichtliche Ironie, dass dieses Stück, unter Weglassung einer Stimme (des Alto) unter die dreistimmigen Madrigale des Costanzo Festa geraten ist, die Antonio Gardano 1543 herausgab. (Cf. Rudolf Schwartz, Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 9 [1893], p. 1–61, hier p. 8; und Rivista Musicale Italiana 18 [1911], Beilage 8.)

Eindringen des Motetten-Stils in den Lied-Stil

Das Madrigal hat sich auf ganz anderm Weg gebildet. Und man kann diesen Weg, diese Verwandlung der Frottola aus einem begleiteten Lied, mit einem stützenden Bass und zwei füllenden Mittelstimmen, in ein gleich der Motette polyphonierendes Gebilde mit vier gleichwertigen Stimmen, so genau verfolgen, wie man das Ausschlüpfen eines

Schmetterlings aus der Puppenhülle verfolgen kann. Man kann dabei ohne weiters die zahlreichen instrumentalen Nachspiele beiseite lassen, die von den Frottolisten gern in leicht gewobener Polyphonie behandelt werden, und sich nur auf die Stücke berufen, in der die Imitation »malerischen« und Ausdruckswert besitzt. Auch wenn in einer Frottola Tromboncino's (1519¹, Nr. 25) »Occhi falsi e rubatori« in der vierten, abschließenden Zeile sich die Stimmen plötzlich imitatorisch zu beleben beginnen:

C. Per go - der de miei do - - lo - ri

T.

A.

B.

– so ist das noch ein Instrumentalismus, ein formalistisches Clischee; das frühe Madrigal hat gerade diese strikte Imitation vermieden und den Schein, die Freiheit der Nachahmung vorgezogen. Viel mehr in die Zukunft weist der schwerfällige Versuch eines Anonymus (Petrucci III, Nr. 44), die beiden Refrain-Verse seiner Frottola durch Imitation hervorzuheben:

C. La spe - ran - za me

T. La spe - ran - za me tien

A. La spe - ran - za me tien vi - vo

B. La spe - ran - za me tien vi - vo

C. tien vi - vo Che spe - ran - do mo - ro o - gn ho - ra

T. vi - vo

A.

B.

Wer allerdings diese Frottola für ein A cappella-Stück halten wollte, mit Text in allen Stimmen, würde sich täuschen: die zweite Zeile lenkt ja schon ein in den üblichen Rhythmus und Stil der Frottola. Aber der »gehobene« Beginn versetzt das Stück doch in eine höhere, noblere Sphäre des Ausdrucks; er ist bereits »madrigalesk«.

Einen ganz andern Sinn hat die »Polyphonie«, die Auflösung des Satzes in gleichwertige Stimmen, in Tromboncino's »Vox clamantis in deserto«. Nämlich einen parodistischen, beinah blasphemischen. Tromboncino beginnt im Kirchen-Stil, um im frechsten Ton der Frottola, und ganz homophon fortzufahren (III, Nr. 58):

The image shows a musical score for four voices (C, T, A, B) in 15th-century notation. The Soprano (C) part has the lyrics: Vox (vox) cla - man - tis in de - ser - to Fa - cto son. The Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) parts all have the lyrics: Vox clamantis in deserto. The Tenor part ends with 'etc.'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with a key signature of one sharp (F#).

Man möchte über den ersten Takt am liebsten: *Largo*, und über den sechsten: *Presto* oder *Allegro* schreiben. Tromboncino spielt blasphemisch mit dem Contrast: kirchlich und profan; der heuchlerische Ernst, die fromme Miene des Beginns ist um so wirksamer, als der einsame erste Ton des Soprans wirklich ein schöner und poetischer Einfall ist. Dies Spiel mit dem Contrast zwischen Kirchlich und Profan, zwischen Sentimentalität und Frechheit hat sich dann die Villanella hundertfach zu Nutzen gemacht, wie wir später sehen werden.

In eine echte und rechte Frottola hat Antonio Caprioli aus Brescia den Text gekleidet (Petrucci IV, Nr. 63):

Ognun fuga fuga amore
Fuga ognun sua ardente lampa
Che ch il segue el cor gli avampa
D un possente e cieco ardore
Fuga ...

Aber die Vorstellung des »Fliehens« verleitet ihn zur Imitation:

C. O - gnun fu - ga fu - ga a - mo - re

T. Ognun fuga fuga amore

A. Ognun fuga fuga amore

B. Ognun fuga fuga amore

C. Fu-ga_o-gnun sua_ar - den - te lam - pa

T.

A.

B.

Eine Andeutung musikalischen »Fliehens« findet sich schon in Michele Pesenti's »Fuggir voglio el tuo bel volto« (I, 41), wo der Alt dem Canto »nachläuft«. Die Imitation ist hier noch nicht ein Prinzip, sie ist ein Witz; aber bereits ein Witz im malerischen Sinn ganz des kommenden, späteren Madrigals. Sicherlich hat Marchetto Cara das Stück Caprioli's gekannt, als er es durch Fünfstimmigkeit und reichere Ausführung überbot (VIII, Nr. 42)!

C. Fug - ga pur chi vol a - mo - re Che io per me

T. Fugga pur chi vol amore

A. Fugga pur chi vol amore

Concordans Fugga pur chi vol amore

B. Fugga pur chi vol amore

C. se - guir il vo - - - - - glio

T. etc.

A.

Cc.

B.

Niemand wird hier den eigentümlichen Zwischen-Zustand zwischen Lied-Stil und Motetten-Stil verkennen können: die Imitation zerstört den liedmässigen, reinen Ablauf der Melodie, die jedoch durch die »Zersetzung« noch immer durchschimmert, und bei durchgeführter Verkürzung der Notenwerte zu rhythmisieren wäre wie folgt:

Fug - ga pur chi vol a - mo-re Ch'io per me se - guir il vo - - - - - glio

Polyphonie-
rende
Incipits

In diesem uns so wohlbekannten schwebenden Takt ist denn auch das ganze Stück gehalten. Zur Vierstimmigkeit kehrt dann, im elften Buch, Giovanni Lulinus Venetus zurück, mit noch lockerer Imitation desselben Motivs, das diesmal einen Quint-Sprung macht. Man sieht, die »malerische« Vertonung des »Fliehens« ist schon stereotyp geworden.

Die Beispiele liessen sich vervielfachen; und da scheint, als ob gerade Marchetto Cara an dem polyphonierenden Beginn der Frottola besonders Gefallen gefunden habe (cf. Petrucci VII, Nr. 50–51). Im Stil solch polyphonierenden Beginns, der jeder Stimme das gleiche Recht und Gewicht gab, lag es, jeder Stimme auch den Text unterzulegen und rein vokal, »a cappella«, fortzufahren. Vermutlich ist das auch vielfach geschehen. Wobei auffällt, dass die Polyphonie vielfach heiteren, skurrilen parodistischen Charakter hat, der mit dem Text-Inhalt in Widerspruch steht. Einen Beginn wie der einer Frottola des Giovan Tomaso di Maio (1519¹):

C. Tu mi las-si io non ti las-so

T. Tu mi las-si

A. Tu mi las - si

B. (Tu mi las-si)

– ein Beginn, der in eine typisch frottolistische Fortsetzung übergeht, atmet eher Canzonetten-Geist, und scheint mit der Motivik eher sein Spiel zu treiben.

Ein innerer Zwang zur polyphonen Durchbildung eines ganzen Stückes wurde doch bei ernsteren Texten wirksam, bei der Canzonnen-Stanze, der Ottava, dem Sonett. Und so finde ich denn auch das erste (gedruckte) Beispiel solcher Durchbildung in einem Sonett, in Musik gesetzt von Andrea Antico da Montona, dem späteren Concurrenten Petrucci's. Das erste handschriftliche Beispiel einer Sonett-Composition in zwei Teilen, dessen Kenntnis ich Professor Fernando Liuzzi in Rom verdanke, findet sich jedoch schon aus dem letzten Drittel des Quattrocento (Paris, Bibliothèque nationale, Codex Pixerecourt, Français 15123, fo. 95–96), eine anonyme dreistimmige Composition von Petrarca's Sonett »Pace non trovo e non ho da far guerra« – ein Duett canonischer Haltung zwischen Alt und Tenor mit stützendem Contratenor, und ein ungewöhnlich feines und gewähltes Werk, das man am liebsten Ysaac, Alexander Agricola oder einem andern Musiker aus der Umgebung des Lorenzo Magnifico zuschreiben möchte. Der Gegensatz zwischen den Vierzeilern und den Dreizeilern ist durch die veränderte Taktart ganz scharf herausgearbeitet.¹

Andrea
Antico

Aber Antico geht in der polyphonen Durchbildung einzelner Zeilen des Sonetts, zum mindesten des Vierzeilers, doch viel weiter als der anonyme ältere Meister. Es soll damit nicht gesagt sein, dass Andrea als erster solche Stücke componiert hat und noch weniger, dass er der »Schöpfer des Madrigals« sei. Aber einer der Vorläufer ist er. Im Beispiel-Band das ganze, denkwürdige Stück (Petrucci IX, Nr. 57, fo. 48^v).² Man wird kaum einwenden können, dies sei kein Madrigal, da Andrea Antico die zweite Quartina und Terzina nicht besonders componiert habe: wir werden sehen, dass auch Sebastiano und Costanzo Festa, Arcadelt, Verdelot und noch spätere Meister an diesem »Formalismus« festhalten. Es wäre nicht schwer, dem Stück Text in allen Stimmen unterzulegen, und das mit ungewöhnlich reichem Text versehene Incipit im Alto deutet darauf hin, dass Andrea das in der Tat gewollt hat. Typisch ist die Mischung von »Polyphonie« – alle drei

Antico u. die
römischen
Musiker

¹ Beispiel-Band Nr. 1.

² Beispiel-Band Nr. 14.

componierten Zeilen der Quartina beginnen mit Imitationen – mit »Homophonie«; im zweiten Teil; typisch ist auch der etwas neutrale sentimentale Ton des Ganzen: Andrea hat es nicht darauf abgesehen, zu malen, sondern nur, durch die feinere Gestaltung den Text in eine höhere, vornehmere Region des Ausdrucks zu heben. Das Stück ist offenbar entstanden auf Bestellung eines edlen Liebhabers, der eine »partenza«, einen Abschieds-Gesang an seine Dame, im nobleren, »niederländischen« Stile zu besitzen wünschte.

Es blieb nicht vereinzelt. Antico selbst ist es gewesen, der in seinen »Frottole libro tertio« von 1517 der nobilitierten Form breiteren Raum gegönnt hat, in einem ganz andern, viel fortgeschritteneren Sinn als Petrucci in seinem letzten, elften Frottole-Druck von 1514, der Compositionen mit gehobeneren, literarischen Texten nur bevorzugt. Vermutlich hängt das zusammen mit der vor 1517 erfolgten Übersiedelung Antico's nach Rom und der Bekanntschaft mit dem Kreis der päpstlichen Musiker, der Kammermusik Leo's X. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass auch Andrea Antico in Form dem Kreise Pietro Bembo's nahestand, und dass die Musiker der päpstlichen Kammer von Bembo ihre Direktiven empfangen. Elzear Genet, genannt Carpentras, gerade in den Jahren 1513–1521 Capellmeister der Capelle Papst Leo X., der seine Dienste von Louis XII. ausdrücklich erbeten hatte, hat zu Antico's Druck zwei Compositionen von Texten Petrarca's beige-steuert: die Canzonen-Stanze »Se'l pensier che mi strugge« und das Madrigal (!) »Hor vedi Amor che giovinetta donna« – die erste noch als »monodisches« Vortrags-Stück mit Begleitung componiert; die zweite aber bereits auf sehr homophon und klanglich kompakt gehaltene Weise: als »durchcomponiertes« Madrigal. Ein noch viel grossartigeres Zeugnis neuen Geistes ist jedoch Carpentras' Composition eines merkwürdigen Gedichtes, das in Bembo's »Asolani« stehen könnte:

Carpentras

Nova bellezza in anima gentile
 Volse il mio core e l'amorosa schiera
 Ove si mal si tien e l'ben si spera
 Gir mi conviene & star come altri vole
 Poi che al vago pensier fu posto un freno
 Di dolci sdegni & di pietosi sguardi
 E l'chiaro nome e l'son de le parole
 De la mia donna e l'bel viso sereno
 Son le faville amor per che si il cor me ardi
 Io pur spero quantunche che sia tardi
 Che avegna ella si mostre acerba & fiera
 Humil amante vince donna altiera.

Dies ist dichterisch ein echtes Madrigal von feierlicher Form, da es nur in Elf-Silblern sich bewegt, und mit aller Feierlichkeit hat Carpentras es auch in Musik gesetzt. Auf die

ästhetische Nähe des Kreises um Bembo deutet auch die Composition eines Sonettes des Baldassare Castiglione (»Cantai mentre nel core lieto fioriva«) durch Marchetto Cara – allerdings eine Composition älterer schematischer Form.

Ein echtes Madrigal, dem nur der Text unter den drei tieferen Stimmen zu fehlen scheint, hat dagegen in Andrea's Druck (Nr. 8) Don Michele Vicentino geliefert. Wenn diese Stimmen wirklich nicht gesungen worden sind, was zu glauben schwer fällt, so sind sie jedenfalls keine Begleit-Stimmen mehr. Der Bass hat seine Funktion als Stütze ganz aufgegeben, die Mittelstimmen sind zum vollen Rang der Ebenbürtigkeit erhoben. Das Stück findet sich denn auch, mit vollem und sorgfältig untergelegten Text, in einzelnen Stimmbüchern aufgezeichnet, wieder in dem um 1522 geschriebenen Florentiner Codex Magl. XIX.164–167, Nr. 31 (Biblioteca nazionale): Man findet es in der ursprünglichen Form von 1517 in meiner Neu-Ausgabe von Antico's Druck, Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro tertio (Smith College Music Archives, 4), Northampton 1941, p. 14.

Der Text atmet noch die Volkstümlichkeit der Villotta, und ist eher ein wenig schalkhaft als sentimental. Aber alle musikalischen Bedingungen sind hier erfüllt, unter denen man einer Form den Namen: »Madrigal« geben darf. Viel mehr als in einem Stück des Alessandro Mantovano in dem selben Druck (Nr. 14), in dem nur der Text:

Donna per voi non temo arder in focho
Non temo li amorosi e aspri tormenti
Non temo affanni e stenti

Che volontaria morte e dolce vita
Non e mia fe nel strado sbigottita
Ne l mio fermo pensier sa mutar loco

Anzi in solacio e gioco
Pasco di speme miei desiri ardenti
Sol questo a passi lenti

Tal hor vagar fa nel mio petto amore
Sol questo e l mio timore
Ch io temo non trovar tanta pietade
Quanto ritrovo in voi gratia e beltade

Cara

– ein echtes Madrigal ist, während die Musik noch fast ganz im alten, frottolistischen Stil gehalten ist: Stütz-Bass und schweifende, füllende Mittelstimmen. Das Gleiche gilt für ein Stück Marchetto Cara's in Antico's »Frottole libro quarto«, ebenfalls von 1517 (Nr. 19):

Amor se de hor in hor la doglia cresce
Anzi è fatta immortale
Chi finirà'l mio male?

Lasso che in vita de dolor non si esce
 Se doverà finire
 Me converrà morire.

Cara's Musik ist merkwürdig dadurch, dass er die beiden letzten Zeilen, die »Pointe« des Textes, zweistimmig (Sopran und Tenor) einführt, um sie mit allen Stimmen zu wiederholen. Doch deutet das nicht zwingend auf ganz vokale Ausführung. Der Text jedoch könnte noch um 1540 und später als »Madrigaletto« komponiert worden sein; sowohl der knappen Form nach, wie nach der sentimentalen Einkleidung der Pointe.

Die beiden Drucke von 1520 – Das Lauten-Arrangement

So wird es uns nicht wundern, wenn im Jahre 1520 bei Petrucci zwei Drucke erscheinen, die auf dem Wege von den Frottole-Sammlungen zu den ersten Madrigal-Sammlungen denkwürdige Meilensteine bedeuten. Der eine ist eine Vereinigung von 37 Stücken Tromboncino's und Cara's im Arrangement für Gesang und Laute; der andre eine Sammlung von 17 Canzonen, zum Teil dem »Canzoniere« Petrarca's entnommen und alle komponiert von einem einzigen Meister, unserm Bernardo Pisano. Sie sind denkwürdig auch dadurch, dass Petrucci mit ihnen für immer Abschied nimmt von der Veröffentlichung profaner Werke.

Das Arrangement, ein Nachfolger der Drucke von 1509 und 1511, leider nur unvollständig in der Bibliothek des Istituto musicale zu Florenz erhalten (es fehlen die Blätter 14–19, 30–34 und das letzte, 47), trägt noch den Titel Frottole: »Frottole de Misser Bartolomio Trombon-/cino & de Misser Marcheto Carra / con Tenori & Bassi tabulati & con / soprani in canto figurato per / cantar & sonar col lauto./« – aber Frottole enthält es fast keine mehr. Unter den 37 Stücken sind die überwiegende Mehrzahl Canzonen-Stanzen, Ottaven, Madrigale, mit Bedacht ausgewählt aus den eigenen Drucken Petrucci's, aber auch nach denen Antico's – es bleibe dahingestellt, ob Petrucci auf solche Art dem Concurrenten Gleiches mit Gleichem vergelten wollte. Mit Ausnahme von 13 Stücken ist es möglich, bei allen die vokale Vorlage nachzuweisen; ein Teil dieser 13 (oder alle) mag dem verlorenen zehnten Buch Petrucci's oder uns unbekannten andern Sammlungen entnommen sein; aber es ist auch denkbar, dass sie ad hoc für diesen Druck komponiert und arrangiert sind! Die Änderung des Inhalts im Vergleich zu den Tabulatur-Drucken von 1509 und 1511, die auch eine Änderung des Geschmacks ist, ist ganz ausserordentlich. Alles, was Cara und Tromboncino an ernsten, gehobenen Stücken geschrieben haben, ist aufgenommen – von Tromboncino die Ottava aus dem »Orlando furioso« (»Queste non son piu lagrime«); von Cara das Madrigaletto »Amor se d' hora in hor«. Das fesselndste Stück für uns ist wieder das von Tromboncino komponierte Madrigal Michelangelo's, dessen »vokale« Vorlage aus der Sammlung 1519¹ wir bereits gebracht haben. Ich gebe den Beginn des Arrangements, wobei ich die Tabulatur gleich in moderne Notenschrift übertrage:

Co - me ha - ro don - que ar - di - re Sen - za voi
mai mio ben te - ner - mi in vi - ta S'io non pos - so al par -
ti - re chie - der - m'a - i - ta chie - der - mi a - i - ta etc.

Man hat hier ein Beispiel für die Art, in der die berühmten Lautensänger der Zeit das ihnen durch die angeblich »vokalen« Drucke und Handschriften gebotene Material sich zurecht machten, und mag das Stück als frühe »Monodie« betrachten: einfache, durch gelegentliche Melismen belebte Deklamation. Aber für diese, durch Auslassung des Alto vereinfachte Fassung gilt noch mehr als für die reichere vierstimmige, dass die Dichtung nicht bewältigt ist, dass die künstlerischen Mittel zur Belebung eines so umfangreichen Textes nicht ausreichen.

Bernardo Pisano

Die »Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzone del petrarcha«, die Canzonen nach Petrarca des Bernardo Pisano, sind der Abschluss der Entwicklung, die sich seit dem elften Buch der Frottole so deutlich in ihren ersten Anfängen gezeigt hatte und der Anfang einer neuen: die Huldigung an den Sänger der Madonna Laura, aber nicht mehr in schematischer, »monodischer« Behandlung, sondern in der polyphonisierenden Einkleidung der Motette. Wer war dieser messer Bernardo Pisano? Francesco Corteccia, der Hof-Componist des Herzogs Cosimo I., spricht in der Dedikation seiner Responsorien von 1570 von uralten (antichissimi) Responsorien eines Arnolfo und eines Bernardo da Pisa, die in Florenz gesungen worden seien und keine eigentliche Nachfolge gefunden hätten: diese Responsorien sind in einem Codex Magliabecchiano erhalten. Das deutet auf Florenz, wohin ja auch der Weg von Pisa jeden Künstler zunächst führte. Und

dazu stimmt, dass einige der Canzonen gerade in zwei Florentiner Codices erhalten sind (ausser in Bologna, Biblioteca della musica, Q.21): nämlich Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. XIX.164–167 und Florenz, Istituto musicale, Basevi 2440, p. 148–153. Das ist ein Glücksfall, da von Petrucci's Druck nur noch zwei Stimmbücher vorhanden sind, der Alt und Bass; der Alt obendrein nicht einmal ganz vollständig. Ja, Stimmbücher! Zum erstenmal (und letztenmal) druckt Petrucci profane Musik nicht mehr in Chorbuch-Form, sondern in getrennten Stimmen und mit voller Text-Unterlegung, so wie Motetten; – sicheres Zeichen für vokale Ausführung.

Aber Bernardo Pisano ist uns auch anderweitig als Musiker bekannt, und wird uns nur noch merkwürdiger dadurch, dass er offenbar seine Petrarca-Compositionen in höherem Alter und nach einer langen Entwicklung geschrieben hat. Der oben erwähnte Codex Basevi 2440 des Istituto musicale in Florenz, den Riccardo Gandolfi (Intorno al Codice membranaceo, in: *Rivista Musicale Italiana* 18 [1911], p. 537–545) beschrieben hat (leider recht ungenau und irreführend, das Wertvollste seines Artikels sind das Dutzend aus der Handschrift neugedruckter Stücke) enthält von Bernardo im ersten Teil fünf mit seinem Namen bezeichnete Stücke, die kaum nach 1490 entstanden sein können, nämlich die beiden vierstimmigen Frottole »S'amor lega un gentil core«, »El ridir ciò che tu fai« sowie die drei dreistimmigen Ballate »Questo mostrarsi lieta a tutte l'ore«, »Amor sia ringraziato«, »Una donna l'altrier fixo mirai« – von denen Gandolfi die an zweiter Stelle genannte Ballate zum Neudruck gebracht hat. (Eine andre Ballate, »Un di lieto giamai«, die Gandolfi unter dem Namen Bernardo's neudruckt, ist im Codex anonym; es ist mir unerfindlich, was ihn veranlasst hat, sie Bernardo zuzuschreiben.) Danach gehörte Bernardo damals zu dem Kreis der Musiker – Bartolomeo Fiorentino Organista und Ysaac – und Dichter um Lorenzo selber, und ist als Musiker einer der Nachahmer oder Nachfolger Ysaac's. Aber seine Ballate sind einfacher und weniger innerlich polyphon empfunden, weniger melismatisch belebt als die Ysaac's. Und sie scheinen nicht begleitete Lieder, Monodien zu sein, wie die Ysaac's, sondern Chorlieder mit Soli: wenigstens versieht der sehr genaue Codex alle drei Stimmen der »Ripresa« mit Text, während in den »piedi« nur die Oberstimme Text hat – offenbar sollen diese piedi als Soli gesungen werden, auf die der Chor antwortet. Ich gebe eine der Ballate in der vierfachen Verkürzung der Notenwerte wieder, wie oben die Ballata Ysaac's, um die Vergleichung zu erleichtern.³

Das ist bereits eine derbere Abart der Ballata Ysaac's, trotz der gelegentlichen Imitationen, und man ahnt die Nähe der Frottola, die ja noch textlich und inhaltlich nichts weiter ist als eine vergrößerte Ballata oder Canzon: eine Ballatetta oder Canzonetta. In der Tat sind denn auch die beiden Frottole Bernardo's solche Ballatine, ebenfalls im Refrain oder der Ripresa mit Text in allen Stimmen, die piedi solistisch; die etwas feiner durchgebildet, die zweite eine echte Frotolla im schwebenden Tripel-Takt. Petrucci hätte sie ohne Weiters in seine Sammlungen aufnehmen können – was er nicht getan hat, da

Pisano's
frühe Com-
positionen

Pisano's
»Canzonen«

³ Beispiel-Band Nr. 3.

er offenbar damals mit den Florentiner Musikern wenig Verbindung hatte. Von diesen Stücken ist ein weiter Weg zu den Petrarca-Canzonen Bernardo's, denen wir uns jetzt zuwenden.

Von den 17 Stücken Pisano's, die Petrucci's Druck enthält, sind uns die Mehrzahl, nicht weniger als elf, in Codex Magl. XIX.164–167 der Florentiner National-Bibliothek vollständig erhalten. (Ich verdanke ihren ersten Nachweis Knud Jeppesen in Kopenhagen, der Petrucci's Druck in der Biblioteca Colombina zu Sevilla aufgefunden und in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 [1929], p. 86–89, eine der Canzonen Bernardo's »Che debb'io far« zum Neudruck gebracht hat.) Der Titel: »Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzone del petrarcha« ist ein Aushängeschild, das nicht ganz stimmt. Nur sieben der 17 Stücke sind wirklich auf Texte Petrarca's componiert; bei einigen gibt Pisano den Commiato (die kürzere Abschluss-Strophe) besonders componiert bei – ein wichtiger Fingerzeig, auf den wir zurückkommen. Es sind:

Pisano's
»Canzonen«

»Amor se vuoi ch'io torni«	(Canzone II in m. di M. L.)
»Si è debile il filo«	(Canzone III in v. di M. L.)
»Nella stagion chel ciel«	(Canzone IV in v. di M. L.)
»Lasso me ch'io non so«	(Canzone V in v. di M. L.)
»Chiare e fresche dolci acque«	(Canzone XI in v. di M. L.)
»Che deggio far, che mi consigli, Amore«	(Canzone I in m. di M. L.)
»S'il dissi mai ch'io venga in odio«	(Canzone XV in v. di M. L.)

– Texte, die wir fast alle schon in den Frottole-Drucken angetroffen haben, und an deren Bewältigung die Frottolisten gescheitert waren. Die übrigen, soweit mir bekannt, sind vom Trecento weit entfernt. Nummer 2 ist ein reines Madrigal, bereits in Form und Manier Cassola's

Amor quando io speravo
 Por fine a gli angosciosi miei sospiri,
 Lasso, il cor sente piu gravi martiri.
 Tal ch'io pavento assai che la mia vita
 Presto non si disfaccia
 Il che dorriemi donna gravemente
 Lassando fe, non che'l morir ne spiaccia.
 Pero ti chieggio aita,
 Mentre che' l cielo et amor me'l consente,
 Fa ch'un giorno presente
 Sia ai tuoi begli occhi et si fissi gli miri
 Che per dolcezza all'hor l'anima spiri!

Bernardo
Pisano

Nummer 3, »Perche donna non vuoi« ist eine Invektive in der gleichen Madrigalform, und wirft Madonna unter sorgfältiger Begründung Simulation und Leidenschaft für einen andern vor. Nummer 4, »Deh perche in odio m'hai« behandelt das uns aus der Frottola wohlbekannte Motiv der unstandesgemässen Leidenschaft:

Deh perche in odio m'hai,
 Se t'amo piu me? per qual'errore
 Non ritruova il mio core in te pietà
 Ch'altro piacer non hà – che di servirti?
 Forse perche tropp'alto allhor mirai
 Ch'a te volsi el desio?
 Ma non fu fallo mio – anzi d'Amore
 Che può i celesti spirti
 Forzar non ch'un mortale!
 Pur s'una fè leale
 Gentile un'alma fa tanto è la mia,
 Che non fu mai ne fia
 Donna, di te piu degna, e di qui spero
 Condurre a fin perfetto il mio pensiero.

Nummer 6, »Donna, ben che di rado« variiert das Motiv der verstohlenen und diskreten Liebe; Nummer 9, »Se mai provasti donna« eine Bitte um Erhörung, und der Text hat auch (lib. I, 1535) in Verdelot noch einen Liebhaber gefunden. Die Nummern 15 und 16 behandeln den gleichen Text, einen Dialog zwischen Amante und Donna:

Bernardo
 Pisano

»Son' io Donna, qual mostri ogni tuo bene?«
 Così il tuo ben fuss' io!
 »Tu sei et sarai sempre ogni ben mio.«
 Taci, ch'io so a cui donato hai il core.
 »Saper lo puoi sì l'ho donato a te«.
 Dico ch'acceso sei d'un altro amore.
 »Che del tuo? no giammai, non alla fè!«
 Dunque non ami altra Donna che me?
 »Anzi ogni altra per te messo in oblio«.

Das ist nichts weniger als Poesie; trotzdem hat das Stück in der zweiten, glücklicheren, weil dialogisch bestimmteren Fassung offenbar grossen Anklang gefunden, da es sich auch in drei anderen handschriftlichen Quellen findet. Und in der ersten Zeit des Madrigals, in der etwas zweideutigen Sphäre der römischen »Damen«, haben derartige Dialoge eine derbere Gestaltung erfahren (s. p. 176).

Man sieht: der Inhalt des Druckes Pisano's umfasst zwei Gegensätze: das Gesellschaftliche, die modische Form des Madrigals, die die Frottola abzulösen begann, und die hohe

Poesie Petrarca's, gleichsam das »art pour l'art« einer neuen Zeit. Aber Pisano kleidet beide Gegensätze in das vornehmere Gewand der Mehrstimmigkeit, und stösst dabei auf einen neuen Konflikt: den zwischen reiner, »autonomer« Musik und dem »espressivo«. Der Zusammenhang mit der Technik der Frottola ist noch häufig bemerkbar, die Stimmen sind durchaus nicht immer im Charakter gleichmässig durchgebildet, die beiden Mittelstimmen stehen in allen Fällen unter dem gleichen Schlüssel und füllen den Satz in frottolistisch-melismatischer Manier:

Four-part setting of a frottola. The Soprano and Bass parts are in a higher register, while the Alto and Tenor parts are in a lower register. The melody is characterized by a long, flowing melisma on the word 'la mia'.

Tal ch'io pa - ven - to as - sa - i che la mia
 Tal ch'io pa - ven - to as - sa - i che la mia
 Tal ch'io pa - ven - to as - sa - i che la
 Tal ch'io pa - ven - to as - sa - i che la mia

Continuation of the frottola. The Soprano and Bass parts end with a final cadence, while the Alto and Tenor parts continue with a new melody.

vi - ta
 vi - ta etc.
 mia vi - ta
 vi - ta

Im Alt und Tenor ist der Text nicht ganz eindeutig unterzulegen; und dergleichen Stellen sind nicht selten. Im Allgemeinen aber bemüht sich Bernardo, den Satz polyphon zu lockern; die Imitation, manchmal sogar die strengere, beginnt ihre Rolle zu spielen; die Pause, in der Frottola noch so selten, gliedert die Stimmen nach deklamatorischen Gesetzen; die Deklaration wird schärfer und reiner. Aus dem Polyphonen geht Bernardo frei ins Homophone über; Wort- und Satz-Wiederholungen dienen der Form und der Betonung. Das Vorbild der Motette ist unverkennbar. Wenn Madonna oder Amore angerufen werden, so geschieht es in der feierlichen, überquellenden Form der Marien-Motette:

Bernardo
Pisano

E poi co-sì so-let-ta Al fin di sua gior-na-ta

E poi co-sì so-let-ta Al fin di sua gior-na-ta

E poi co-sì so-let-ta Al fin di sua gior-na-ta

E poi co-sì so-let-ta Al fin di sua gior-na-ta

- (ta)

- na - -

sua gior-na

Es ist, als ob die Knospe einer einfach syllabischen Canzon-Melodie, wie wir sie von Cara und Tromboncino her kennen, zur polyphonen Blüte aufgebrochen wäre: jede Stimme hat nunmehr vollen Anteil an ihr; jede Stimme ist allein, »soletta«, mit den andern. Diesen Weg der malenden Symbolik, der symbolischen Malerei ist das Madrigal weiter gegangen. Bei alledem ist es sonderbar, dass Bernardo gerade dieser Canzon den componierten Commiato hinzufügt; mit andern Worten, dass die Musik der ersten Strophe auch für die weiteren fünf Strophen gilt. Und dann wird die herrliche Stelle völlig sinn- und ausdruckslos. Das Gleiche gilt für die von Jeppesen neugedruckte Canzon »Che debb'io far?«, der Bernardo ebenfalls den Commiato mitgegeben hat. Darin zeigt sich noch die Altertümlichkeit Bernardo's, seine Gebundenheit, das Ausgehen von der Form, nicht vom Wort oder Sinn. Fünfzehn Jahre später, und das Madrigal wird jeder Strophe einer Canzon oder Sestina andere, neue, den Gehalt individuell gestaltende Musik geben.

Es ist bezeichnend, dass ein unmittelbarer Nachfolger Bernardo's sich gerade in Florenz findet: in Mattio Pampollini, der um 1545 ein »Primo libro de la musica ... sopra di alcune Canzoni Del Divin Poeta M. Francesco Petrarca« veröffentlicht und sie dem jungen Herzog Cosimo widmet, dem er schon bei seiner Hochzeit 1539 mit einigen Stücken aufgewartet hatte. (Die Jahreszahl 1560 für diesen Druck – bei Jacques Moderne in Lion – ist ganz unmöglich.) Rampollini komponiert, mit einer Ausnahme, wirklich nur Canzonen Petrarca's (sieben), aber in der neuen Form der zyklischen Canzon mit wechselnder Stimmenzahl. Leider habe ich versäumt, das Unicum des Druckes in Wolfenbüttel zu copieren.

Bernardo
Pisano

Der Druck der Morgan Library

Dem letzten Druck Petrucci's von 1520 hat ein ungenannter Verleger einen andern, undatierten, an die Seite gestellt, ebenfalls in vier Stimmbüchern gedruckt, aber in der Mischung von Motetten und profanen Stücken und der Vielzahl der Autoren sehr viel weniger »fortschrittlich« als die einheitliche Sammlung der Canzonen Pisano's. Wer dieser Verleger war, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Der Druck, mit dem Titel: »Motetti e Canzone / Libro primo«, ein Unicum der John Pierpont Morgan Library in New York, ist – im alten Original-Einband – mit vier aus dem Jahr 1521 stammenden Drucken des Andrea Antico vereinigt, nämlich den »Motetti libro primo« und »Motetti libro quarto«, von denen je Exemplar auch in der Wiener National-Bibliothek vorhanden ist (cf. Robert Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 1877, p. 940–942), und zwei bisher unbekannten Messen-Drucken (Liber primus und secundus) mit je zwei Messen von Mouton und Andrea de Silva, und Mouton und Cascogne. Er enthält 16 Motetten und fünf profane Stücke. Diese fünf Stücke tragen die Namen italienischer Autoren, indes bei den Motetten Niederländer und Italiener gemischt sind: auf der einen Seite Mouton, Brumel, Molu, Andreas de Silva, Richafort, Thomas Martin, Lafage; auf der andern Fra Rufin, Costanzo Festa (»Elisabeth beatissima«), Don Michele, B.(art.) T.(romboncino) (»Ave Maria«). Es wäre verführerisch, auch diesen Druck dem Andrea Antico zuzuschreiben. Dennoch ist Antico schwerlich für ihn verantwortlich. Es handelt sich vermutlich um einen Druck Giunta's oder Scotto's. Die Notenformen sind viel weniger zierlich als in seinen Ausgaben; und während er für die punktierte Semiminima (halbe Note) meist die moderne Form gebraucht, ist hier consequent die altertümliche Abbreivatur $\blacklozenge\downarrow$ (statt $\downarrow\blacklozenge$) verwendet, die bei Petrucci und in vielen Handschriften nur bei Raum-Not vorzukommen pflegt. Dagegen kann das Erscheinungsjahr nicht weit von 1521 entfernt sein. Eins der fünf profanen Stücke, Sebastiano Festa's »Perch' al viso d'amor«, kehrt wieder im Codex Magl. XIX.164–167 der Biblioteca nazionale zu Florenz, das vor 1525 entstanden sein muss.

Die fünf Stücke spiegeln sehr deutlich den Zwischen-Zustand wider, der um 1520 in der italienischen Profanmusik herrschte. Alle gehen unter der gemeinsamen Bezeichnung »Canzoni«, ein Name, den das Madrigal vor seiner eigentlichen Taufe mit Recht, trägt, und der seine Herkunft verrät. Ihre Autoren sind uns nicht fremd. Fra Rufin, Componist der beiden ersten, wird uns wieder begegnen in einer Canzon eines Sammelwerkes von 1526. Sebastiano Festa ist Bruder oder Verwandter des grösseren Costanzo Festa. Don Michele ist der Don Michele Vicentino, den wir als den Componisten eines »falschen Madrigals« bereits (p. 125) kennen gelernt haben. Und Eustachi ist sicherlich einer der im elften Buch der Frottole mehrfach vertretenen Eustachii: Eustachius D. M. Regali Gallus.

Fra Rufin, mit vollem Namen Fra Rufino Bartolucci da Assisi, magister cantus an der Cathedrale von Padua von 1510–1520, bis 1532 an Santo und dann, genauer 1537–1539 custode del Sacro Conento in seiner Vaterstadt, ist vermutlich der Autor mancher anonym erhaltenen Frottola. Denn seine beiden Stücke weisen noch stark in die Vergangenheit: ins erste Zehnt des Jahrhunderts. Das eine ist eine dramatisch belebte Mascherata, das andre eine Villotta; die Mascherata ganz in der metrischen Form der Frottola:

Hayme Amor, hayme Fortuna,
 L' un' e l' altro mi fan guerra
 Che te senti? son per terra
 Tanta doglia in me se aduna.
 Hayme Amor, hayme Fortuna,
 L' un e l' altro mi fan guerra.

O che pena o che dolore,
 Aspra sorte iniqua e fella!
 Chi te stratia? Incolpo Amore!
 Io Fortuna! E questa e quella
 Mi percote e mi flagella
 Contra il sole, stelle, et luna.

Hayme Amor ...

Sie ist eins der Zeugnisse, wie schnell die Gattung der Canti carnascialeschi oder Mascherate zur »Vokalisierung« der Frottola beigetragen haben muss: denn ihre dialogische Haltung verlangt Text in allen Stimmen:

The image shows a musical score for a four-part setting of the text 'Hayme Amor, hayme Fortuna'. The score is written on four staves, each with a different clef: Soprano (C1), Alto (C2), Tenor (C3), and Bass (F1). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The Soprano part begins with 'Hay - me A - mor' and the Bass part with 'Hay - - me For - tu - na'. The Alto and Tenor parts enter later with 'Hay - me For - tu - - na,'.

L'u - nè l'al - tro mi fan guer - ra

L'u - nè l'al - tro mi fan guer - ra *etc.*

L'u - nè l'al - tro fa gran guer - ra (*sic.*)

L'u - nè l'al - tro mi fan guer - ra

Fra Rufin

Dieser Beginn und der zweizeilige Refrain stehen im geraden Takt; in der »Strophe« aber fällt Fra Rufin in den uns wohlbekannten dreiteiligen Rhythmus der Frottola, dem nur der Tenor mit merkwürdiger Selbständigkeit Widerpart hält:

O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te i - ni - qua_e

O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sor - te i - ni - qua_e

O che pe - na, o che do - lo - re, a - spra sort - te i -

O che pe na, o che do - lo - re, a - spra sor - te i - ni - qua_e

fel - la

fel - la *etc.*

- ni - qua_e fel - la

fel - la

Die Villotta Frau Rufin's hat vermutlich ebenfalls einem szenischen Zweck gedient, aber nähert sich, textlich, mehr dem Quodlibet oder der Frottola mit volkstümlichem Refrain:

Venite donne belle
 Venite al parangone
 Che Amor vol far ragione
 E dar l' insegna sua a la piu bella.
 Or tutte in sella
 Montate in fretta
 Che la bella brunetta
 La se ne va spronando il suo dextriero
 Cantando in sul sentiero
 Con voce pellegrina
 E levami d' una bella matina
 Dolce amor & caro amor
 De la stella diana alle d amor in brazo a me.

Der marschartige Beginn, der Tanz-Rhythmus (Tripel-Takt) für die siebente Zeile, der Abschluss mit derben Anspielungen ist typisch, und weist voraus auf eine lange Reihe von Nachfolgern bis auf Orazio Vecchi.

Die drei übrigen Stücke des Don Michele, Eustachi, Sebastiano Festa sind bereits Pseudo-Madrigale, und zwar »falsche« Madrigale in jenem sonderbaren und bezeichnenden Zwischen-Zustand, der sie vom Madrigal der Verdelot, Costanzo Festa, Willaert, Arcadelt noch ziemlich weit entfernt zeigt. Don Michele schlägt ein vielgebrauchtes Motiv an:

Pseudo-Madrigale

Alma gentil, se in voi fusse egualmente
 La pietade, quanto
 È la beltade, l'angoscioso pianto
 Havrebbe almen riposo.
 Ma sete si sdegnosa e tanto altiera,
 Che de dirvi non oso
 Quel che tacendo el ben servir mio spera.
 Accendavi la vera
 Mia fede, dolce diva, una scintilla
 De l' amorosa fiamma che in me stilla.

Das ist ein echter Madrigal-Text, aber Don Michele wird mit seiner musikalischen Gestaltung viel weniger fertig, als in seinem früher, 1517, durch Antico veröffentlichten »Madrigal« »So ben che lei non sa«. Die Melodik schwankt zwischen Deklamation und Fioritur, und der zeitgenössische Sänger mag über die genaue Unterlegung des Textes kaum weniger in Verzweiflung geraten sein, als der moderne Herausgeber geraten müsste. (Aber das echte Madrigal sieht auf präzise und schöne Deklamation.) Die Imitationen sind teils zu frei, teils zu ängstlich und eckig. (Aber das echte Madrigal liebt die Ungezwungenheit der Imitation.) Die Mittelstimmen singen unter gleichem

Schlüssel, und erinnern nur zu oft an ihre von der Frottola her gewohnte Funktion, zu »füllen«.

Pseudo-Ma-
drigale

Frottolistisch in einem andern Sinn sind noch die beiden Stücke Eustachi's und Sebastiano Festa's. Eustachi setzt eine Anklage in Musik:

S' i v' osassi di dir quel che piangendo
 Men vo solingo, accio che alcun non m' oda,
 Forsi pietà m' aresti
 O sì crudel almen non me saresti.
 Io m' affatico et ogni vostra loda
 Vo cantando e scrivendo;
 Io v' honoro et esalto
 Quanto le rime mie pon giunger alto –
 Voi me sprezzate, hayme sorta spietata,
 Il dirò pur: voi sete troppo ingrata.

Sebastiano aber komponiert eins der Madrigale Petrarca's, jenes nachdenkliche, von dantesken Wendungen erfüllte: »Perch' al viso d' Amor portava insegna«. Beide aber tun wenig mehr, als eine der deklamatorischen Canzonen-Melodien, wie Tromboncino oder Cara sie für Gesang und Begleitung komponiert hatten, mit Text in allen Stimmen zu versehen. Die Mittelstimmen sind wohl Vokal-Stimmen, aber sie erhoben sich kaum über homophone Füllung, und diese neue Homophonie ist arm und bleibt tot, wenn Eustachi einmal auch zwei Stimmpaare gegeneinander führt. Wir sind immer noch eine gute Strecke weit entfernt vom Madrigal, das jede Stimme nicht bloss mit Text versieht, sondern wirklich selbständig macht und am Ausdruck beteiligt; und das je nach den Bedürfnissen des Ausdrucks von Homophonie zu imitatorischer Belebtheit wechselt.

Die »Kunstpause«

Es ist, als ob die Petrarca-Canzonen des Bernardo Pisano der Publikation von Frottole-Sammlungen ein Halt geboten hätten, ohne noch die Entstehung oder Entwicklung des Madrigals, oder zum mindesten die Publikation solch neuer Stücke zu ermutigen. Petrucci und Antico stellen beide ihre Tätigkeit ein; mehrere Jahre lang ist uns das Erscheinen eines neuen Druckes profaner Musik nicht mehr überliefert. Erst um 1526 (das Jahr steht nicht fest) druckt ein neuer Verleger, vermutlich Jacob Junta in Rom, wieder eine aus kirchlichen und weltlichen Stücken gemischte Sammlung, den »Fior de motetti e Canzoni Composti da diversi eccellentissimi Musici«. Sie enthält nur fünf vierstimmige profane Stücke, sämtlich ohne Autornamen: »Che sera che non sera«, »Da l orto se ne vien la villanella«, »Deh credete donna a me«, »Lidia bella puella«, »O vaghe montanine pastorelle« – und von denen mindestens das zweite und fünfte Volkslied-Bearbeitungen in der Art des »Scaramella« oder der »Mazacroca« der Frottole-Bücher zu sein scheinen. Unter den Componisten der Motetten des unvollständig

erhaltenen und um 1556 bei Scotto (?) nochmals erschienenen Druckes, der jedoch aus handschriftlichen Quellen zum Teil rekonstruiert werden kann, überwiegen die »Oltremontani«: L'Heritier – Claude – Verdelot – Jean Lebrung; und nur Francesco Seraphin und Laurus Patavus scheinen Italiener zu sein. Sicherlich aber sind die fünf Stücke keine Bindeglieder der Entwicklung zum Madrigal, sondern eher zur »Canzon villanesca«; »Che sera che non sera« und »Deh credete donna a me« sind noch reine Frottole.

Wer weiss, ob nicht ein anderer Grund eine Stockung der profanen Produktion hervorgerufen hat? Ich meine das Eindringen der neuen französischen Chanson in Italien. Im Jahre 1528 beginnt der Pariser Drucker Pierre Attaingnant mit der Veröffentlichung von Sammelwerken, die wohl noch Chansons einer älteren Componisten-Generation enthalten, wie Josquin, Consilium, L'Heritier, aber auch solche einer neuen: Claudin, Janequin, Passereau, Gombert, Willaert. Wir dürfen nicht vergessen, wie lebhaft der geistige und selbst persönliche Verkehr zwischen Frankreich und Italien war: einer der größten der neuen Chanson, eben Claudin de Sermisy, wurde von Franz I. 1515 nach Bologna zu Leo X. mitgebracht, und hat vor dem Papst und seinen Sängern sicherlich Proben seiner Kunst geben müssen. Dass diese neue Chanson, über deren Eigenart noch zu sprechen sein wird, die Italiener beschäftigte und vielleicht beunruhigte, zeigt ein Druck des Andrea Antico di Montona von 1520 in der Marucelliana zu Florenz: »Motetti novi et canzoni franciose a quatro sopra doi«; das heisst: sämtliche Stücke sind Doppel-Canons, und Andrea brauchte deshalb auch nur zwei Stimmen zu drucken (nicht zwei Stimmbücher, sondern nach alter Weise noch zwei Stimmen in einem Bändchen). Eine der Chansons: Jean Mouton's »Qui ne regrettoit le gentil Fevin«, ist auf den Tod des Antoine de Fevin geschrieben, des grossen Kirchen-Componisten. Unter den Componisten der 22 Chansons ist am häufigsten vertreten: Adrian Willaert, Schüler Mouton's, und vermutlich von Ferrara her in Venedig bereits gut bekannt. Dies war etwas Neues; und der Vater dieser Neuerung war, es braucht kaum gesagt zu werden, Josquin des Prés († 1521), der seine Chanson mit Vorliebe canonisch gestaltet; unter seinen elf sechsstimmigen Chansons sind canonisch nicht weniger als sieben; unter seinen 18 fünfstimmigen nicht weniger als die Hälfte: neun; unter seinen sechs vierstimmigen immerhin zwei. Wie, profane Werke in einem strengen Stil, Werke, mit denen an Kunstmässigkeit und »Vornehmheit« sich die italienischen Gattungen der Profanmusik nicht messen konnten. Es war zugleich etwas Altes. Die Chanson war immer noch die internationale profane Kunstform, wie das 40 Jahre später das Madrigal war; noch immer sangen die feinen Leute in Venedig Chanson; den es ist nicht anzunehmen, dass Antico's Druck nicht in erster Linie für Italien bestimmt war. Aber auch dieser Druck bleibt vereinzelt. Und es muss betont werden, dass das neue Madrigal sich gerade nicht die strenge, canonische Haltung der älteren Chanson zum Muster nahm, die auch in der neueren Chanson-Literatur nach 1530 noch nachwirkt, sondern sich die Freiheit und Lockerheit des Satzes wahrte. Man braucht, um die Einsamkeit der beiden Drucke von

Einfluß der
Chanson

Stockung

1526 begreiflich zu finden, nicht nur an äussere Hemmungen zu denken: an die Unruhe, die der Ausbruch des Kampfes zwischen Frankreich und Spanien, zwischen Franz I. und dem 1519 zum Kaiser gewählten Karl V. über Italien und besonders über die Lombardei, an die Pest, die 1525 Florenz und Rom mehrmals heimsuchte. Es ist doch sehr bezeichnend, dass von 1521 bis 1535 alle Spuren einer Tätigkeit Andrea Antico's fehlen (wenn wir nicht annehmen, wollen, dass manche seiner Drucke verloren gegangen sind). Erst 1536 tritt er im Auftrag des Verlegers Ottaviano Scotto wieder hervor, und zwar mit Chansons: »La Courone et Fleur des Chansons« des Anthoine dell'Abate. In das Jahrzehnt zwischen 1520 und 1530 fällt eine Revolution des Compositions-Stils, die aus dem lockeren Satz Josquin's den kompakten, organischen, streng imitatorischen Gombert's entwickelt. Von dieser Revolution wird die italienische Profanmusik gleichsam überrascht. Sie muss sich mit dem neuen Stil erst auseinandersetzen.

Der zweite jener Drucke von 1526 ist anscheinend ein Rückfall, sowohl der Druckform nach wie dem Titel. Die 22 vierstimmigen Stücke, die er enthält, sind »frottolistisch« wieder in einem Bändchen gedruckt; der Titel lautet: »Canzoni, Frottole et Capitoli. Da Diversi Excellentissimi Musici Composti ... Libro Primo. De La Croce«; gedruckt ist es im »Verlag« Giacomo Giunta's in Rom durch Pasoti und Dorico. Der Kreis der Autoren ist höchst bezeichnend für diese Übergangs-Zeit. Tromboncino ist verschwunden, aber Marchetto Cara mit neun Stücken noch vertreten (denn ein nur mit »Marchet« gezeichnetes wird ihm wohl ebenfalls angehören); daneben spielen eine kleine Rolle Messer Fra Pietro da Hostia (3) und unser Fra Ruffin (1). Wieder taucht, diesmal über neun Stücken, der Name Sebastiano Festa auf – ein Name, der in Verbindung mit dem Vornamen Costanzo allerdings einen für unser Thema viel bedeutungsvolleren Klang hat. 1533 hat der Verleger Girolamo Menchini aus Siena in dieses Sammelwerk in Stimmbüchern bei Dorico neudrucken lassen; zwei Stücke Festa's sind dabei verschwunden, dafür sechs neue hinzugekommen. Sebastiano Festa muss bald hinter seinem grösseren Namens-Bruder und dessen Genossen zurücktreten, obwohl Le Roy & Ballard noch 1567, im »Premier recueil des recueils« seine Composition von Petrarca's Sonett »O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti« neugedruckt haben, ein noch halb frottolistisches Stück, das den Text rein syllabisch umkleidet, und dessen Musik jedem beliebigen andren Sonett-Text angepasst werden könnte. Dass ein so primitives Stück noch so spät nachgedruckt werden konnte, zeigt nur, dass Frankreich das lebhafteste Interesse Italiens für die Chanson nicht ganz mit dem gleich lebhaften für die neuesten Fortschritte des Madrigals erwiderte.

Der Zusammenhang des Madrigals mit der Canzonnen-Composition ist mit Händen zu greifen in einigen Stücken Sebastiano Festa's, die sich nicht nur im Druck von 1526 finden, sondern auch im Codex Magl. XIX.164–167 der Florentiner National-Bibliothek: »Amor che mi tormenti«, »Ben mi credea passar« (Petrarca), »Amor se vuoi ch'io torni« (Petrarca). »Amor se vuoi ch'io torni« ist von besonderem Interesse, weil es sowohl Tromboncino (Petrucci XI, Nr. 12; 1514) wie von Bernardino Pisano

Canzoni von
1526

Sebastiano
Festa

componiert worden ist. Wir haben oben (p. 131) Pisano's feierliche Anrufung Amors wiedergegeben; Sebastiano Festa kehrt wieder ganz zur frottolistischen Homophonie zurück:

C. A - mor se vuoi ch'io tor-ni al gio-go an-ti - - co

A. A - mor se vuoi ch'io tor-ni al gio-go an-ti - - co *etc.*

T. A - mor se vuoi ch'io tor-ni al gio-go an-ti - - co

B. A - mor se vuoi ch'io tor-ni al gio-go an-ti - - co

– ein rein harmonisch empfundener Beginn, der sich nur durch die volle und bewusste Vokalität von Tromboncino's unterscheidet:

C. A - mor se vuoi ch'io tor - ni al gio-go an-ti - co

A. Amor *etc.*

T. Amor

B. Amor

Trotz der Quinten ist Festa, der in der Terz-Lage beginnt, in diesem Fall der sensitivere und feinere Ausbeuter des Textes; und die Sprünge in den beiden Unterstimmen bei Tromboncino sind noch reine Instrumentalisten. Aber die Struktur des Ganzen ist bei beiden Musikern die gleiche homophone; die Pausen, die man bei Festa findet, deuten nicht etwa auf Polyphonie, sondern auf kurze zwei- oder dreistimmige Episoden, die in sich ebenso homophon sind als das Ganze. Einmal verschränkt Festa solche Duos:

etc.

C. Ben mi cre - de - a pas-sar mio tem - po ho - ma-i

A. Ben mi cre - de - a pas-sar mio

T. Ben mi cre - de - a pas-sar mio tem - po ho - ma-i

B. Ben mi cre - de - a pas-sar mio

Canzoni
1531

Ganz homophon ist die Composition von »Amor che mi tormenti«, eines reinen Madrigal-Textes; der Sopran behauptet seinen Vorrang jedoch durch eine ausschweifende Coloratur am Schluss.

Man sieht: der Begriff des Madrigals ist noch nicht ganz gebildet und fertig. Sebastiano Festa tut, verglichen mit Bernardo, wieder einen Schritt zurück: es musste ein Ausgleich gefunden werden zwischen der noch halb motettenhaften Neutralität Pisano's und der noch allzu frottolistischen Homophonie Sebastiano's.

Fünf Jahre später folgt diesem ersten Buch der »Canzoni Frottole & Capitoli ... de la Croce« das zweite, noch bunter im Inhalt, noch internationaler in der Vereinigung der Autoren. Noch einmal – zum letzten Male – taucht der Name Tromboncino auf; noch immer – zum vorletzten Male – ist Marchetto Cara mit vier Stücken vertreten (auch die drei, von Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 378 irrthümlich mit M. L. statt M. C. signierten gehören ihm an). Wieder ist Messer Fra Pietro da Hostia mit vier Stücken vorhanden. Aber daneben stehen, ausser den ganz unbekannten Ferminot, Fra Jordan, und fünf anonymen Stücken die Franzosen Jaquet und Clement Janequin, und endlich Costanzo Festa: jener Meister, von dem es bisher hiess, er sei als der einzige Italiener an der Mit-Schöpfung des Madrigals entscheidend beteiligt. Janequin steuert kein Madrigal bei, sondern seine berühmte Bataille, die er kurz nach 1515 auf den Sieg Franz I. über die Schweizer bei Marignano geschrieben haben muss, und die 1528 zuerst gedruckt worden war; es ist mir nicht bekannt und auch sehr unwahrscheinlich, dass er, der erzfranzösische Musiker, je einen italienischen Text in Musik gesetzt hätte. Aber aufs neue sieht man an der Zusammensetzung des Inhalts dieses Druckes, dass die neue französische Chanson ihren Anteil an der Bildung des Madrigals gehabt haben muss. Das scheint mir auch aus dem Stück Festa's hervorzugehen (Neudruck: Luigi Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 1: *Composizioni sacre e profane a più voci Secolo XVI*, Mailand [1898], p. 53s). Es ist eins der beiden zweistimmigen des Druckes (das andre ist das anonyme canonische Duo »Je le lerray puis quil me bat he dieu helas« – dies der ganze Text), und beide sind vermutlich, wie die »Canzoni franciosi« Andrea Antico's von 1520, durch zwei entsprechend canonisch geführte Stimmen zur Vierstimmigkeit zu ergänzen – der Versuch ist nicht aussichtslos. Wie

Costanzo
Festa 1531

dem sei, Festa's Stück ist ein echtes Madrigal, mit einem petrarchesken Text-Beginn und -Schluss:

Amor che mi consigli?
 Vuo' ch'io fugga costei over la segua?
 Tu sei ch'aver de lei pace ne tregua
 Non spero mai, dunque meglio è ch'io fugga,
 Pria che al tutto mi strugga;
 Poiche seguendo lei che ogni hor mòccide,
 Se tace parla o ride.
 Seria cagion de più gran pene e morte –
 Ahi dispietata sorte!
 Come m'ha posto in tanti aspri perigli
 Amor, non so che fer, ch'è mi consigli?

Dies erste Zeugnis von Festa's Tätigkeit wäre unmöglich arm in seiner Zweistimmigkeit, in der die beiden Soprane sogar öfter nur den Platz von Terz zu Terz wechseln – wenn nicht gerade diese klangliche Armut auf die Notwendigkeit einer vierstimmigen Lösung deutete. Aber in dem feinen Wechsel zwischen Imitation von einfachen Deklamations-Motiven und Zusammentreten der Stimmen ist es auch musikalisch ein echtes Madrigal, und das »virtuose« Solfeggieren am Schluss ist typisch für diese frühe und jugendliche Zeit, der das Schliessen, das zwingende Beenden eines Werks, der Übertritt aus der Unendlichkeit motettischen Imitierens und Musizierens in die Endlichkeit eines Schlusses noch lange grosse Mühe machen sollte.

Am meisten interessiert uns, was Tromboncino und Cara 30 Jahre nach ihrem gemeinsamen Eintritt in die Welt der Musik noch zu sagen haben. Tromboncino bleibt sich treu. Er schreibt eine Art von Ballata im Wechsel von Solo und Chor; und der Chor ist nach alter Sitte ein Gassenhauer:

Solo: Cantava per sfogar il dolce ardore
 La vaga pastorella
 Con voce chiara e bella – al suo pastore:

Chor: E chi sera il tuo bel fin amore?

Solo: Et io gli respondea:
 Se tu me ne fai degno
 Non te mostrando sempre a me piu ria
 E che in te veda segno
 Un ponto pur d amore

Chor: E chi sera il tuo bel fin amore?

Der Gassenhauer ist durch Tripel-Takt hervorgehoben:

Tromboncino
1531

(allegro)

E chi se - ra il tuo bel fin a - mo-re a - mor

Cara 1531

Das ist eine kleine dramatisch geschaute Szene, anspruchslos, lustig, zur Villanella neigend; von leiser anekdotischer Färbung, wie die französische Chanson sie liebt. Es ist für den Charakter Tromboncino's und Cara's, wie wir ihn kennen, sehr bezeichnend, dass am Scheideweg der Frottola zum Madrigal einerseits, und zur Villanella andererseits, Tromboncino dem heiteren Wegweiser zur Linken folgt, während Cara seinen ernstesten, zarten lyrischen Weg weiter geht. Seine Ballata ist wieder oder noch ein begleitetes Vortrags-Stück, das er einer Frau in den Mund legt, und nur zu Beginn durch ein paar Imitationen würzt: – sie dürfen nicht dazu verführen, allen Stimmen Text unterlegen zu wollen: Cara hat das Stück sonderbarer Weise durchweg im Tripel-Takt notiert und ich gebe es, nur verkürzt in den Noten-Werten, so wieder, obwohl dadurch lauter falsche metrische Verhältnisse entstehen (Cesari, *Le origini del Madrigale cinquecentesco* [III], p. 400 hat die Ähnlichkeit des Beginns mit dem einer Motette »In illo tempore« von Spataro hingewiesen):

C. Se non soc - cor - ri a - mo - re, se non soc - cor - ri a - mo - re,

A. Se non

T. Se non

B. Se non

C. se non soc-cor-ri a - mor la vi-ta mi - a

A. etc.

T.

B.

Man sieht: nur der Alto deklamiert richtig; aber auch er verfällt samt dem Tenor im Verlauf des Madrigals in jene uns wohlbekannte Füll-Melodik, die anmutet wie eine Vorahnung der improvisierten Füllung über dem späteren Basso continuo. Der volle Text lautet:

Se non soccorri, Amore,
La vita mia d ogni sustantia priva,
Remedio alcun non gli e ch io resti viva.

E l nutrimento mio nutrimento mio dolce e (so-)ave
Che da begli occhi cari
E da le acorte parolette nasce,
Tropo m e longe onde dogliosi e amari
Sono i miei giorni, e grave
M e questa vita ch altro non la pasce.

E se non che l cor stasse ad ogni hor seco,
Io non sarei piu viva,
Tanto dal mio bel Sol mi dol star priva.

Cara 1531

Das könnte eine der Damen aus der Rahmen-Erzählung des »Decamerone« oder aus Pietro Bembo's »Asolani« singen. Wie weit entfernt sind wir von dem ernsteren Teil dieses Inhalts! Nur dadurch erinnert Cara an ihn, dass er den letzten drei Zeilen der Ballata die gleiche Musik gibt wie den ersten drei; unter dem lang ausgehaltenen Schlussston der Gesangs-Stimme folgt eine Coda der begleitenden Instrumente. Zum letzten Mal bewahrt Cara seinen Formensinn und sein weiches, weibliches Naturell.

Das gilt auch von seinen andern Stücken. Alle drei benützen Madrigal-Texte, sind aber Monodien. Am meisten könnte man darüber im Zweifel sein bei dem einen mit folgendem Beginn, der gänzlich madrigalesk anmutet:

C. Si bel - la e la mia don - na e si cru - del

A. Si la bella e la mia donna etc.

T. Si la bella e la mia donna

B. Si la bella e la mia donna

– aber trotz dieses verführerischen Beginns steht die volle Vokalität durchaus nicht fest. Sicherlich hat aber Cara das folgende dialogische Madrigal nicht dialogisch komponiert:

Perche piangi alma, se dal pianto mai

Fin non speri a tuoi guai?

»Per questo sol piang' io

Che sa gli affanni mei

Promettesse riposo al pianto mio!«

Tanta letitia de la speme harei

Che pianger non potrei!

»Pero for di speranza

Lacrimar sol m'avanza«.

Dialog
Pietro's da
Hostia

Cara steht an der Schwelle, die zum Madrigal führt, ohne sie zu überschreiten. Er gelangte nicht dazu, alle Stimmen vokal, im neuen madrigalesken Sinn so durchzubilden, dass keine mehr einen Vorrang hat von der andern, dass alle gleichmässig teilnehmen sowohl am polyphonen oder polyphonisierenden Bau wie an dem Ausdrucks-Willen des Ganzen.

Fra Pietro da Hostia ist in diesem Punkte weiter gelangt, da er einen echten Dialog liefert, durch genaue Text-Unterlegung als solcher sichergestellt:

C. O mor - te per - che mi fug - gi?

A. O mor - te per - che mi fug - gi?

T. O la hay tri -

B. O la hay tri -

C. nol so! Il to cor mi da ter-ro - re

A. nol so! Il to cor mi da ter-ro - re etc.

T. - sto nol sa - i? Il to cor mi da ter-ro - re

B. - sto nol sa-i? Il tuo cor mi da ter-ro - re

Man sieht, des Antonius Patavus »Don don – al foco«, im elften Buch der Frottole Petrucci's, hat Eindruck gemacht; und wir werden uns nicht wundern, dass auch jetzt noch die Dialogisierenden durch strenges Festhalten an ihren »Rollen«, das heisst an den ihnen einmal zugewiesenen Stimmpaaren charakterisiert sind: immer wieder dient die volle Vierstimmigkeit bald der einen »idealen Person«, bald der andern. Und es genügt dem Zeitalter auch später noch lange, wenn auch nur der Schein des Dialogisierens gewahrt wird.

Der Rest des Bandes ist so bunt als möglich. Das erste Stück von Fra Giordan: »Su su pastori su nympe e pastorelle« ist eine drei-strophige Frottola auf die Abwesenheit einer bella Adriana, die Noventa (das ist entweder Noventa di Piave im Venezianischen oder Novanta Vicentina) verlassen hat. Jachet's »Canamus et bibamus« mit dem Jubelruf »trinch trinch io io io!«, der auf die notorischen Säufer Europas, die Deutschen, deutet, ist ein quodlibet-artiges Stück; das gleiche gilt für Ferminot's »malmaritata«:

Druck 1531

Se per gelosia
mi fai tal compagnia
la colpa non e mia
la causa vien da te
che ti faro stentar sul fuso
do marito me

–, das in die Kategorie der parodistischen Stücke gehört, ebenso wie Fra Pietro's Gesang des bevorzugten jungen Herren:

Questo vechio maladecto
tanto e pien di gelosia
che gli crepa il cor nel pecto
quando passo de la via
col malan che dio gli dia
che mai piu non scaldi il lecto
senza intelecto
al tuo dispecto
ghe andero
ghe vegnero
ghe tornero
si ben che credo non starai (più)
piu a cantar dolcemente coquu coquu

– ein Text, für den man das »weibliche« Gegenstück leicht in der französischen Chanson finden kann. Ein Tanzlied mit imitatorischen und homophonen Teilen ist Fra Pietro's »Donne venite al ballo«; eine bergamaskische Barzelletta des selben »L e pur morto

Druck 1531

Ferragu« (die nicht identisch ist mit der textlich ebenso beginnenden Villotta im »Libro primo della Fortuna« von 1530). Von den dreistimmigen Stücken ist das anonyme »Quam pulchra es« eine canonische Motette, alle drei Stimmen aus einer entwickelt (»Trinitas in unitate«); das ebenfalls anonyme

Miseremini mei miseremini mei
 saltem vos amici mei
 Io son proprio la sciagura
 la disgratia e tutto il male
 io son la disavventura
 son ritracto al naturale
 si toccassi a puncto il sale
 tutto lo coromperia ...

(folgen zwei Strophen)

ist eine Mascherata in Form einer Frottole vom reinsten Wasser, mit dem lateinischen Beginn und halb blasphemischen Charakter, den wir von Josquin's »In te Domine speravi« her kennen; und eine Frottola oder Canzonetta endlich ist auch das anonyme »Piu galante piu bella« – Frottole, Quodlibets, Madrigale, eine Caccia; zwei- und drei- und vierstimmige Stücke; lateinische – französische – italienische Texte; strengstimmige und freie Formen; sentimentale und skurrile Texte; das alles ist ein Zeichen für die Verwirrtheit und Verwirrung, die um 1530 auf dem Gebiete der profanen Musik in Italien herrschte, für den Mangel an Richtung zum mindesten bei den Verlegern oder Druckern, die nicht mehr wussten, wohin das Verlangen und der Geschmack ihres Publikums ging.

Den Gipfel dieser Verwirrung erreicht ein Druck mit dem Titel »Libro primo de la fortuna«, als dessen Verleger Vogel (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 379) vielleicht richtig Ottaviano Scotto angibt, den er aber mit 1535 sicherlich zu spät datiert. 1530 oder 1531 mag sehr viel richtiger sein; denn die 16 profanen Stücke, die er enthält, heissen noch nicht »Madrigali«, sondern »Canzoni«; der Inhalt entspricht im Charakter ungefähr dem römischen Druck des Valerio Dorico von 1531. Nur ist er noch viel bunter. Er beginnt mit fünf Motetten, je eine von Pierre Molu und Jean Mouton, und drei von Willaert, darunter die berühmte »Quid non ebrietas«; dann folgen neun »Canzoni« und sieben »Villotte« (nicht bloss sechs, wie bei Vogel angegeben), und endlich zwei französische Chansons.

Die neun »Canzoni« sind durchaus nicht alle wirkliche Canzonen oder frühzeitige Madrigale. Das lässt sich schon daraus schliessen, dass zwei ihrer Autoren noch Frottolisten sind: Iheronimo de Lauro und Marchetto Cara. Iheronimo ist identisch mit dem Hieronimo Alauro, der im elften Buch der Frottole von 1514 mit einigen Stücken vertreten ist; sein Beitrag zu dem Druck »de la fortuna« ist ein echtes Madrigal. Cara, mit vier Stücken, gebärdet sich so gegensätzlich wie möglich. Er bringt zwei Madrigale, eins

auf einen Text Cassola's – vermutlich der erste des Piacentiner Dichters, der komponiert worden ist:

Libro de la
fortuna

Se quanto in voi si vede
Tutto è beltà infinita,
Non è mal se per voi perdo la vita.

Che per cosa men bella
Gli è sovente ribella
Un' alma al tuo fattore.
E chi non crede non conosce Amore.

Daneben ein Stück in Ballatenform (A B A) »Perche son tutto foco«, aber auch eine Art Tanzlied

S'i trovasse una donna
Che mi volesse amare
E poi volesse fare
Con mi la pavanella,

Alhor per mia patrona
Io la vorrei chiamare
E poi con lei cantare:
De toca la canella

O dolce pastorella
Oyme che l'è pur bella
Da far balaridon – dongedon dongedon,

wobei er gut frottolistisch den beiden vierzeiligen Strophen die gleiche Musik gibt.

Die Stücke der übrigen Meister sind wirkliche Madrigale, auch der Musik nach, was sich beurteilen lässt, obwohl nur eine einzige Stimme des Druckes, der Alto, erhalten ist; eins »Donna, s'in questa cruda dipartita« von B. G. (B. S.?) von extremer Kürze, ein andres, von A. Vicus »Amanti io dico a quei ch an cor gentile« von ungewöhnlicher Länge und ungewöhnlichem Reichtum an Melismen. Bei den drei übrigen Stücken aber treten wir auf festen Boden: eins ist von Costanzo Festa, und zwei sind von Verdelot; und die beiden von Verdelot sind später vielfach nachgedruckt worden. Wir werden auf sie zurückkommen.

Villoten de
la fortuna

Die sieben Villotten sind Spätlinge der Gattung, wie wir sie aus den Frottole-Sammlungen Petrucci's bereits kennen; hier gestattet die einzeln erhaltene Stimme leider nicht, über die musikalische Struktur etwas ganz Bestimmtes auszusagen. Sie sind anonym, aber nichts hindert, sie Musikern wie Fra Pietro da Hostia oder Ferminot zuzuschreiben. Eine, »S'io ti servo la fede«, ist textlich fast identisch mit Ferminot's oben

(p. 147) angeführter »malmaritata«; eine andre trägt das uns wohlbekannte Gepräge der Frottola mit Gassenhauer-Refrain:

Forzato dal dolore
 Che l'alma mi tormenta
 A cio che lei mi senta
 Che intenda el mio martire
 Disposto in tutto dire
 Una canzon novella
 Tra l'altre la piu bella:

La vedovella – quando dorme sola
Lamentasi di me non a ragione.

Unsicherheit
 u. Entschei-
 dung

Andre, »La bella Vendramina« oder »Quando ritrovo la mia pastorella« scheinen Tanzlieder; die letzte, »La mi fa fa re – la riza del guarnier« ist offenbar ein Quodlibet.

Man sieht: der »Mangel an Orientierung«, die Richtungslosigkeit der Drucke ist nicht mehr zu überbieten, obwohl man sich um eine Scheidung der Gattungen, um eine Richtung bemüht. Die Sammlung von 1526, das »Libro primo della Croce«, sucht diese Richtung mehr im Sentimentalen, das »Libro secondo« mehr im Skurrilen. Inzwischen aber war die Entscheidung bereits gefallen durch drei Meister, die sich – sei es durch äussere Einflüsse, sei es einer »Mode« oder ihrem Naturell folgend – mit Entschiedenheit auf die ernste oder sentimentale Seite geschlagen hatten, und von denen nur einer gelegentlich der heiteren, parodistischen Muse noch huldigte: Verdelot, Costanzo Festa, Arcadelt – die drei ersten und wichtigsten Meister des Madrigals. Sie stehen schon inmitten oder jenseits der Grenze jener Revolution, die sich um 1530 in der europäischen Musik vollzogen hatte, und die man mit der Formel bezeichnen kann: Übergang vom Lied-Stil zum Motetten-Stil – ein Übergang, der eine ganz neue Conzeption des musikalischen Kunstwerks voraussetzt. Es ist der erste Sieg der Musik über den Text. Während des ganzen 16. Jahrhunderts behält, wenn auch nicht unbestritten, die Musik die Oberhand, bis sie an einem Ende durch eine neue Revolution – eine Schein-Revolution von kurzer Dauer – ich meine die Aktion der Florentiner Camerata, gestürzt wird. Und gestürzt deshalb, weil das Madrigal von Anfang an einen Widerspruch in sich trug: dass es durch seine Mehrstimmigkeit gezwungen war, Persönlichstes mit unpersönlichen Mitteln auszusagen, dass Trägerin des subjektivsten Ausdrucks nicht ein Vortragender, sondern eine Mehrheit von Sängern war. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Die ersten Madrigalisten: Verdelot, Festa, Arcadelt

Es ist schwer zu sagen, wer jene Revolution des Compositions-Stils um 1530 herbeigeführt hat, und wie sie herbeigeführt worden ist. Es war keine Revolution, die nicht

von langer Hand vorbereitet gewesen wäre. Wenn man den polyphonen Lied-Stil des 15. Jahrhunderts – und hier ist immer die Rede von Mehrstimmigkeit – definiert als den Stil der successiven Conzeption und Composition: eine Melodie wird erfunden oder ist gegeben, der andre Melodien hinzugefügt werden und sich unterordnen; und wenn man den Motetten-Stil als den Stil der gleichzeitigen Conzeption und Composition anerkennt: die Stimmen sind einander gleichwertig, gleichzeitig, zugleich mit der Oberstimme entsteht auch die Unterstimme, die Erfindung ist »wortgezeugt«, das heisst folgt dem Verse, und ist vielleicht sogar sinn- und ausdrucksgezeugt, sucht den Vers-Inhalt zu versinnlichen – so ist zu sagen, dass der Lied-Stil niemals vom Motetten-Stil abgelöst worden ist, dass er neben ihm weiter in Geltung bleibt, weil er ein ewiges musikalisches Gestaltungs-Prinzip ist. Niemals ist die Stellung der Melodie erschüttert worden, ob sie nun als Oberstimme sich königlich eine Begleitung, welcher Art auch immer, unterordnet, oder ob sie als Cantus firmus das Gesetz einer Composition bestimmt.

Dazu kommt, dass die Gleichwertigkeit der Stimmen eine fragwürdige Angelegenheit bleibt, und zwar in dem Maße, als sie sich von den allerstrengsten Gesetzen, Selbst-Auferlegungen der Composition entfernt: vom Canon und der Fuge. Aber selbst im strengen Canon ist die tiefste Stimme zugleich ein wenig Stütz-Stimme. Der Canon muss so erfunden werden, dass sich keine verbotenen oder falschen Relationen zu der oder den oberen Stimmen ergeben, und noch mehr gilt das von der Fuge, in der die unterste Stimme immer auch die Stütz-Stimme sein wird, die Stimme mit besonderer harmonischer Betonung. In noch erhöhtem Maß wird in der freieren polyphonen Musik die Gleichwertigkeit aller Stimmen eine Fiktion bleiben. Mehr oder minder führt die oberste Stimme, obwohl sie nicht mehr Lied-Melodie ist; mehr oder minder stützt der Bass. Nur die Mittelstimme oder die Mittelstimmen beleben sich zur Selbständigkeit – es ist ungefähr der gleiche Prozess wie in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts, wenn aus der Trio-Sonate für zwei Violinen und Continuo das Streichtrio, aus der Sonate für drei Instrumente und Continuo das »Quadro«, das Quartett entsteht, wenn die »Polarität« zwischen führendem und dienendem Instrument im republikanischen, demokratischen Sinn ausgeglichen wird. Aber ein wenig bleiben auch die mittleren Stimmen immer »Mittelstimmen«, das heisst sie behalten ihre Funktion bei, zu füllen, und wer Madrigale und Motetten des 16. Jahrhunderts genauer ansieht, wird bemerken, dass – in vier- oder fünfstimmigen Stücken – der Alto, Tenore, Quinto immer (ganz oberflächlich und drastisch gesprochen) mehr Noten haben, weniger pausieren als der Sopran oder der Bass. Sie dienen vielleicht nicht mehr, sie sind vollwertige, gleichberechtigte Glieder des Ganzen, aber sie haben, genau wie in der Frottola, noch immer mehr zu arbeiten. So wie es keine ganz reine Homophonie gibt, sondern nur mehr oder minder polyphon betonte (sobald es sich nicht um zusammenhangslose Folgen von Accorden handelt), so gibt es auch keine reine Polyphonie: mehr oder minder wird sie harmonisch betont sein. Man könnte eine Musik-Geschichte, die sich nach inneren Entwicklungen darstellen will, nach dem ewigen Wechsel harmonischer oder

Organisation
der Stimmen

Zusammen-
hang mit
dem Lied

polyphoner Betontheit gliedern. Von der führenden Rolle der obersten Stimme, von der dienenden des Basses auch im polyphonen Satz, hat bereits Adrian Petit Coclico (1551) einen Begriff, wenn er verbietet, den Bass zu »colorieren«, das heisst improvisatorisch mit Ziernoten zu versehen. Er verlöre dadurch die Festigkeit, die ihm als der Basis zukommt.

Den Zusammenhang mit dem Lied wahrt das Madrigal auch dadurch, dass es den Umfang einer Lied-Strophe kaum überschreitet. In diesem Sinn ist der Gegensatz Lied – Cantate ein viel grösserer als der: Lied – Madrigal. Es gibt, natürlich, kürzere oder längere Motetten und Madrigale; aber diese relative Kürze oder Länge richtet sich nach dem Text. Um 1550 kennt die Musik nur wenig Werke oder Formen von exzessiver Länge, etwa die Ricercari von Willaert oder Buus, in denen es galt, eins oder mehrere Motive zu erschöpfen, wobei das Ricercar mit nur einem Thema – das monothematische –, sich als die ästhetisch und geschichtlich überlegene Form erwies. Das Madrigal aber ist wesentlich kurz, weil es keine contrapunktische Absicht hat, überhaupt keine musikalisch autonome. Ohne den Text ist es nichts. Es ist, ferner, kurz, weil es keine formalen Gegensätze aus sich heraustreiben kann, wie später die Cantata mit dem Contrast Rezitativo-Aria; von den instrumentalischen Formen zu schweigen. Es ist ein harmonisch-motivisch »zersetztes« Lied. Die treibenden Kräfte bei dieser Zersetzung sind: der Imperativ der Gleichsetzung der Stimmen; das Gefühl, und die Malsucht; Affekt und »imitazione della natura«. Wie es zu solcher Zersetzung kommen konnte? Durch den inneren Widerspruch des frottolistischen Prinzips, das ein Lied-Prinzip war. Das Pathos des Inhaltes widersprach in der Frottola dem frottolistischen Metrum; im Strambotto, in der Canzonen-Stanze, dem Sonett war die »Begleitung« unfähig, diesem Pathos so gerecht zu werden, so wie das später dem begleiteten Lied gelungen ist. Der Drang nach Expression sprengt das Gefäss der Frottola, und findet um 1520 kein andres Gefäss als das motettische.

Will man das frühe Madrigal, dessen drei Haupt-Meister Philippe Verdelot, Costanzo Festa, Jacques Arcadelt sind, mit einer einzigen Wendung bezeichnen, so wäre es: polyphon belebte Homophonie. Es behält sich die Freiheit vor, im Dienst des Ausdrucks zwischen Homophonie und Polyphonie zu wechseln, sich keiner Bindung zu unterwerfen, den Text, die Dichtung zu ehren, gerade dadurch, dass sie souverän mit ihr schaltet. Sie kleidet die Dichtung nicht mehr musikalisch ein, sondern erfüllt sie mit Musik. Und sie tut das mit den Mitteln vollerer Vokalität als die Frottola. Die Frottola, wir haben es gesehen, schloss der vollen Vokalität nicht geradezu die Tür, sie hielt den Weg zu ihr mehr oder minder offen; aber sie war doch wesentlich Lied-Musik; Lied-Musik für eine hervortretende Stimme mit Begleitung. Das frühe Madrigal verbot durchaus nicht, eine Stimme als Hauptstimme zu wählen und ihr die andern unterzuordnen, aber es war wesentlich A cappella-Musik für mehrere, meist vier Stimmen. Die Ausführung war immer noch freigestellt, aber die Betonung der inneren Struktur hat grundsätzlich gewechselt.

»Polyphon
belebte Ho-
mophonie«

Eingliederung
ins
Ganze

Diese »demokratische« Anlage ist in einer Zeit, in der der Einzelne so mächtig, so willkürlich hervortreten liebte, nur schwer zu erklären; in einer Zeit, in der sich gleichzeitig der Begriff des Virtuosen bildete, und im Lauten- oder Violen- oder -spieler seine früheste Verwirklichung fand. Und man kann sie vielleicht wirklich nur durch eine übermächtige modische Welle erklären, deren Diktatoren Bembo auf poetischem, Castiglione auf kulturellem Gebiet waren. Man kann nicht oft genug betonen, wie klein und gewählt der Kreis gewesen sein muss, der Musik, profane Musik, kunstmässig übte, und für den die Drucker ihre Sammlungen auf den Markt brachten. Er war nicht grösser als im 18. Jahrhundert der Kreis der Kammermusikspieler, dem Haydn und Mozart ihre neuen Quartette zudachten. Es galt als vornehm, seinen individuellen Part im gegliederten Ganzen durchzuführen, als vornehmer, denn etwa als Lautensänger hervortreten. Die Lautensänger waren fast immer Professionalisten, die man als Professionalisten engagierte und bezahlte. Das Madrigal ist künstlich in jedem Sinn: in seiner Entstehung, seiner Übung, und als Kunstwerk. Wenn man will, kann man die ganze profane Musik des 16. Jahrhunderts als eine Verirrung betrachten, als eine Abweichung von dem natürlichen Weg, den die Frottola eingeschlagen hatte – eine Verirrung, die erst durch die (Seltsamkeit der Geschichte!) ebenso künstliche »Erfindung« der Monodie am Ende des Jahrhunderts wieder ins richtige Geleise einbiegt.

Die drei ersten grossen Meister des Madrigals waren prädestiniert für ihre Schöpfung durch künstlerische Doppel-Tätigkeit: Verdelot und Arcadelt als Chanson-Componisten, Festa als Meister der Motette. Wer als der erste angesehen werden muss, Festa oder Verdelot – denn Arcadelt gehört einer jüngeren Generation an und kommt augenscheinlich etwas später – ist für uns eine müssige Frage. Es waren beide oder keiner. Die Schöpfung des Madrigals lag in der Luft, Costanzo Festa ist der Ältere, aber das beweist nicht, dass er am frühesten hervorgetreten ist. Er ist wohl in der Sammlung 1531¹ zwei Jahre vor Verdelot mit einem Stück vertreten, aber dieses Stück trägt die französische Herkunft an der Stirn, wenn unsere Hypothese von seiner canonisch erzielbaren Vierstimmigkeit richtig ist, und Verdelot tritt in der Sammlung von 1530/1533, den »Madrigali Novi de diversi excellentissimi Musici Libro Primo de la Serena«, dem ersten Druckwerk mit der Bezeichnung »Madrigali«, mit acht Stücken am imponierendsten auf. Das Zünglein an der Wagschale steht genau senkrecht, auch wenn man äussere Merkmale ins Feld führt: der Druckort der Sammlung ist Rom, Festa's Wirkungskreis; aber sie enthält dafür noch drei französische Gesänge. Man wundere sich nicht, dass hier der grösste Name der Zeit zwischen 1525 und 1560, der des Adriano Willaert, fehlt. Seine Rolle ist die am schwersten bestimmbare. Wir wissen nur, dass Francesco Marcolini 1536 unter anderm die Herausgabe eines Buches seiner Madrigale vorbereitete (Vorrede zur Intavolatura di Liuto von 1536): »Darovvi anche un volume di Messe, e un di motetti, et uno di madricali fabricati dal celebratissimo ingegno de lo stupendo Adriano, al cui sapere cedono i più saputi« »ich werde euch ferner bieten: einen Band Messen, einen Motetten, und einen Madrigale, verfertigt

Prädestination der ersten Meister

von dem hochgefeierten Geist des erstaunlichen Adriano, vor dessen Wissen sämtliche noch so Wissende weichen«. Was für Madrigale Willaert's das waren, können wir nur vermuten; der Druck Marcolini's, wenn er je zu Stande gekommen ist, ist uns nicht erhalten. In den Sammelwerken taucht Willaert namentlich (einige frühere anonyme Stücke können ihm sehr gut angehören) erst 1538 auf.

Verdelot

Verdelot's, Festa's, Arcadelt's Gestalten bleiben eher noch mehr im Dunkeln als die Tromboncino's und Cara's. Aktenmässige Taten fehlen fast ganz, wir sind sehr stark angewiesen auf Conjekturen.

Philippe Verdelot war Süd-Franzose und muss sehr früh nach Italien gekommen sein, Anton Francesco Doni führt ihn als Figur und Erzähler in einen der Dialoge seiner »Marmi« (85) ein, und Verdelot wählt als Schauplatz seiner Novelle Carpentras, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass das sein Geburtsort ist. Vielleicht ist Verdelot nur ein Deckname; denn zwei seiner Motetten – die eine, Sancta Maria, die andre, Salve Barbara, sind 1529 durch Attaingnant gedruckt unter dem Namen Philippe Deslougues. Vasari, im Leben des Sebastiano Luciani, genannt Sebastiano del Piombo, hilft uns weiter: »Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura, ma la musica; perchè, oltre al cantare, si diletto molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz' altra compagnia: il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo a' gentiluomini di Vinezia, con i quali, come virtuoso, praticò sempre dimesticamente. Venutagli poi voglia, essendo anco giovane, d'attendere alla pittura, apparò i primi principj da Giovan Bellino allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti, e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione; col quale stette tanto, che prese in gran parte quella maniera: onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, e fra gli altri quello di Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in San Marco; e nel medesimo quadro, quello di Ubretto suo compagno, cantore: il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando venne maestro di cappella in San Giovanni, ed oggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo scultore«. (Giorgio Vasari, Sebastian Viniziano, frate del piombo, e pittore, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, vol. 5, ed. Gaetano Milanesi, Florenz 1880, p. 565–586, hier p. 565.) »Nicht die Malerei war, wie viele versichern, Sebastiano's erster Beruf, sondern die Musik; denn er hatte ausser am Gesange seine grosse Freude am Spiel verschiedener Arten von Instrumenten, vornehmlich der Laute; auf diesem Instrument kann man nämlich ohne fremde Begleitung alle Stimmen spielen«. (Sebastiano, um 1485 geboren, hat sicherlich als Repertoire den Inhalt der Frottole-Druck Petrucci's besessen.) »Diese Betätigung liess ihn ein höchst willkommener Umgang für die venezianischen Edelleute

sein, mit denen er als talentvoller Mensch stets vertraulich verkehrte. Dann stieg in ihm, als er noch jung war, der Wunsch auf, die Malerei zu treiben, und er erlernte die ersten Anfänge bei dem schon greisen Giovan Bellino (†, 90-jährig, 29. November 1516). Als dann Giorgione von Castelfranco in jener Stadt die harmonischere Weise der modernen Manier eingeführt hatte, mit einem gewissen Feuer der Farben, verliess Sebastiano den Giovanni und begab sich zu Giorgione, bei dem er so lange blieb, dass er jene Weise zum grossen Teil annahm«. (Giorgione † vor dem 25. Oktober 1510.) »So malte er in Venedig einige sehr ähnliche Porträts, unter anderen dasjenige des Franzosen Verdelotto, eines ganz ausgezeichneten Musikers, der damals Capellmeister von San Marco war; und auf demselben Bild das seines Genossen, des Sängers Ubretto, dieses Bild brachte Verdelotto nach Florenz, als er Capellmeister an San Giovanni wurde, und jetzt bewahrt es der Bildhauer Francesco Sangallo in seinem Hause«.

Das Bild ist in Florenz noch erhalten, im Palazzo Pitti. Es heisst »Le tre età dell'uomo«, »Die drei Lebensalter«, ist lange dem Giorgione selbst zugeschrieben worden und gilt heute offiziell als ein Lorenzo Lotto. Adolfo Venturi (Adolfo Venturi, *La pittura del Cinquecento*, Parte 3 [Storia dell'arte italiana, 9.3], Mailand 1928, p. 560) ist geneigt, es dem Morto da Feltre zuzuschreiben. Aber wer es auch gemalt haben mag, über die Dargestellten kann kein Zweifel sein. Es wäre nie misskannt worden, wenn Vasari erwähnt hätte, dass Sebastiano oder der bekannte Maler sich darauf auch selbst als unbärtigen Jüngling verewigt hätte. Er hält ein Notenblatt in der Hand, das Verdelot ihm zu deuten scheint: Verdelot ist ein schöner junger Mann im ersten Bart-Schmuck. Aber wer ist Ubretto oder Uberto, wie es in der Mailänder Ausgabe (1811) der »Vite« Vasari's heisst (Vite de' piu' eccellenti pittore scultori e architetti, vol. 11, Mailand 1811, p. 8)? Niemand anders als der grosse niederländische Meister Jacob Obrecht, der 1504 im hohen Alter wieder nach Italien kam und 1505 in Ferrara an der Pest starb. War Verdelot sein Schüler? Hat Sebastiano »Viniziano«, wenn er wirklich der Maler, zwar nicht die drei Lebensalter dargestellt, aber Meister, Schüler, und Adepten? Jedenfalls, das Bild kann nur um 1504 gemalt sein, und Verdelot wäre damals gegen 25 Jahre alt gewesen. (Cf. Henry Prunières, *Un Portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano del Piombo*, in: *La revue musicale* 3 [1922], No. 8, p. 193–198.)

Der nächste, der uns auf weitere Spuren weist, ist Cosimo Bartoli in seinen »Ragionamenti accademici« (Venedig 1567, fo. 36), der, nächst Willaert, die ganze Gruppe unserer Madrigalisten zusammenstellt: »In Roma per valente compositore, conobbi a tempi della felice memoria di Papa Leone, Constanzio Festa; le composizioni del quale sono in non piccola riputazione? & già sapete che qui in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io ardirei di dire, se io non havessi rispetto alla amicitia, che havevamo insieme; che ci fussino, come invero ci sono, infinite composizioni di Musica, che ancor hoggi fanno maravigliare i piu giudiziosi compositori che ci sieno. Perche elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra delle quali

Verdelot

egli si metteva a comporre. Et hò sentito dire a molti che si intendono di queste cose, che da Josquino in qua non ci è stato alcuno, che meglio di lui habbia inteso il vero modo del comporre». »In Rom kannte ich als tüchtigen Componisten, zu Seiten des hochseligen Papstes Leo X., Costanzo Festa, dessen Werke in nicht geringem Ruf stehen; und ihr wisst ja, dass hier in Florenz Verdelot mein sehr guter Freund war, von dem zu sagen ich wagen möchte – wenn die gemeinsame Freundschaft mich nicht daran hinderte –, dass es (von ihm) unendlich viele Stücke gäbe, wie es sie in Wahrheit gibt, die heute noch die urteilsvollsten Musiker unserer Zeit in Staunen setzen. Denn sie haben Leichtigkeit, Würde, Anmut, Eindringlichkeit, Wechsel des Tempos, Freundlichkeit, Pathos, Künstlichkeit – je nach der Beschaffenheit der Worte, die er in Musik zu setzen sich vornahm. Und ich habe viele, die auf solche Dinge sich verstehen, sagen hören, dass seit Josquin keiner gewesen sei, der besser als er die wahre Art zu componieren verstanden habe«. Der Sprecher ist Messer Pierfrancesco Giambullari († 24. August 1555); der fiktive Zeitpunkt des Dialoges liegt, trotz mancher Vergesslichkeiten und Widersprüche, um 1545; wir müssen also annehmen, dass Verdelot um oder kurz vor 1540 gestorben ist. Ich möchte annehmen, dass sein Tod ins Jahr 1538 oder 1539 fällt, da er bei der Musik für die Hochzeit des Duca Cosimo mit Eleonora da Toledo im August 1539 nicht mehr beteiligt ist: einen so berühmten Meister hätte man nicht übergangen, auch wenn er nicht mehr in Florenz gewesen wäre. Dazu stimmt, dass Ortensio Lando in seinen »Sette libri de cathaloghi ...« (Venedig 1552), in einer Liste berühmter Musiker seiner Zeit von »Verdeloto francese« sagt: »fu ne' suoi giorni raro«. Sein Nachfolger muss Francesco Corteccia geworden sein. Dazu stimmt ferner, dass er nach 1540 keinen seiner Madrigal-Drucke selber mehr herausgegeben zu haben scheint, und dass er aus den Sammelwerken der Zeit merkwürdig rasch verschwindet. Keiner der Drucke trägt eine Widmung, und nur in zweien ist er ausschliesslich vertreten: dem ersten der vier- und dem ersten der fünfstimmigen Madrigale. In Florenz muss Verdelot eine volkstümliche Figur gewesen sein. Wenn das Porträt Doni's in den »Marmi« treu ist (und Doni ist ein Realist), so war er ein behaglicher, heiterer, jedem Scherz und Witz zugeneigter Mann – eine liebenswerte Figur. Die Partnerin Verdelot's, die Florentiner Bürgersfrau Zinzera, nennt ihn einen »francioso«, der sich gut acclimatisiert habe, und besser kann man die Italianisierung des Meisters gar nicht ausdrücken. Verdelot selber erwähnt einen von ihm komponierten canto carnascialesco, den »Canto de' pescatori senza frugatoio«; was nicht hindert, dass er mit einigen Genossen in Florenz noch französische Chansons sang. »Almanco ci fossero Bruett, Cornelio e Ciarles, che noi diremmo una dozzina di franzesette e pastegieremmo qua questo mucchio di plebei« sagt er: »Wenn wenigstens Bruett, Cornelio und Charles da wären, so würden wir ein Dutzend Chansons singen und damit dies Häuflein Bürger unterhalten ...« Also auf der piazza della Signoria oder den Stufen des Domes wurden Chansons gesungen! Wer Bruett war, weiss ich nicht; vielleicht Hubert Naich, der dann also in Florenz gewesen

wäre; und auch Cornelio ist dunkel; aber von Charles (Argentil?) ist in der Sammlung 1542¹ ein Madrigal erhalten.

Costanzo Festa

Führt Verdelot uns nach Venedig und Florenz, so führt uns Costanzo Festa nach Rom. Seine Gestalt steht noch tiefer im Dunkel als die Verdelot's. Wir wissen nur, dass er aus der Diözese von Turin stammte; dass er 1517 in die päpstliche Capelle eintrat; dass Papst Leo X. am 1. November dieses Jahres dem »Dilecto filio Constantio Festa clerico Thaurinen. dioc.« die Anwartschaft auf mehrere Pfründen in seiner Heimat verlieh; dass er 1543 wegen eines »impedimentum evidens«, also wohl wegen schwacher Gesundheit dem Papst nicht nach Bologna folgen konnte, und dass er in den ersten Tagen des März 1545 starb. Da er nicht vor 1519 mit Werken hervortritt, wird er schwerlich lange vor 1480 geboren sein, wäre also ein Altersgenosse Verdelot's gewesen. Obwohl er als römischer Musiker gilt, scheint auch er Beziehungen zu Florenz unterhalten zu haben. Wenn das im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale Verdelot's (1537) gedruckte Fest-Stück

Costanzo
Festa

Sacra pianta da quel arbor discesa
A cui Fiorenza bella tanto debbe,
Ch' all'honorat'impresa
Fortun' amica, et prospero il ciel hebbe
Onde di laude accesa
Cert' indarno sarebbe
Voler le somme gratie dir expresso
Che v'han signor illustre i ciel concesso
Ch'in voi si vede appresso
Fiorir fra le piu grate
Virtu, gratia, bellezza, et honestate –

wirklich ihm (und nicht Verdelot) angehört, so kann er es nur auf Alessandro de' Medici, den unwürdigen Günstling und mutmaßlichen Sohn des Papstes, Clemens VII., komponiert haben, sei es auf dessen Vermählung mit Margarethe von Österreich, der natürlichen Tochter Karl's V. (1536), sei es auf dessen Ergreifung der Herrschaft (1532). Eine solche »offizielle« Composition kann nur »offiziell« übertragen worden sein. Auch ein anderes, in Maistre Ihan's vierstimmigen Madrigalen von 1541 abgedrucktes Stück Festa's »Chiar' Arno, l' dolor mio« weist auf einen Aufenthalt in Florenz, wenn es keine Auftrags-Composition ist. Ob er seine Berufung zum »cappellano cantore« Leo's X. seiner Stimme oder seinen Werken verdankt, ist unsicher, ebenso, wo seine Lehrer zu suchen sind, ob in Oberitalien oder weiter südlich. Er hat den Ruhm, als der erste Italiener der päpstlichen Capelle angehört zu haben, und mit Recht hat der patriotische

Festa

Stolz sich seiner, als eines feinen und grossen Musiker, bemächtigt. Schon Pietro Aron im »Lucidario« (1545) nennt ihn mit Auszeichnung unter den italienischen Cantori a libro. In dem berühmten Musiker-Catalog, der sich im Prolog zum vierten Buch des »Pantagruel« von Rabelais (1552) findet, ist unter fast 60 Musikernamen »Constantino Festi« der einzige italienische. Und Teofilo Folengo rühmt ihn in den *Maccheronica XX del Baldo* (Le opere maccheroniche di Merlin Cocai, vol. 2, ed. Attilio Portioli, Mantua 1883, p. 105s). Dennoch hat er »niederländische« Schulung genossen, und ist lange Jahre – mindestens zwölf – erst mit Kirchenwerken hervorgetreten, ehe er in den Drucken auf dem Feld der Profanmusik erscheint. Die Mittel, die er anwendete, sind einfacher als die Verdelot's; er ist im Wesentlichen ein Vertreter der Dreistimmigkeit, und steigt über die Vierstimmigkeit selten zur Fünfstimmigkeit, und nur einmal zur Sechsstimmigkeit auf, während Verdelot in ungefähr gleichem Verhältnis von der Vier- bis zur Sechsstimmigkeit geht. Aber das beweist nicht ganz, dass Festa der frühere Meister gewesen sein muss: wir werden sehen, dass Festa's Dreistimmigkeit ihre inneren, künstlerischen Gründe hat. Dazu kommt, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit die Summe der 71 dreistimmigen Madrigale, die ihm zugeschrieben wird, um nicht weniger als 41 zu vermindern ist. Dass eins, »O dio che la brunetta«, nichts andres ist als eine des Alto beraubte vierstimmige Frottola oder Villotta Michele Pesenti's, haben wir bereits (p. 118) gesehen. In dem »Primo libro de Madrigali a tre voci« Festa's, das Antonio Gardano »Con la gionta de quaranta madrigali di Ihan Gero« herausgab, gehören 40 Stücke wirklich dem Gero an: wenigstens hat derselbe Gardano (und seine Erben) dieselben 40 Stücke 1553, 1559 (und 1570) unter Gero's Namen veröffentlicht! (Auch in dem Nürnberger Nachdruck »Trium vocum cantiones centum«) von 1541 (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 383) sind 30 dieser Madrigale ausschliesslich Gero zugeschrieben; ein Teil davon wieder in dem späteren Nürnberger Druck von 1559 (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 398). So dass für Festa in dem Druck von 1541 nur ein einziges Stück übrig bleibt. Doch ist eine genauere Scheidung, wem der beiden Meister die einzelnen Nummern zugehören, sicherlich noch nötig. Wie um den Irrtum gut zu machen, hat Gardano dann zwei Jahre später, 1543, »il vero libro di Madrigali a tre voci di Constantio Festa« herausgegeben, ganz anderen Inhalts, das dann von ihm selbst 1556, 1559, 1564, und 1568, und von Girolamo Scotto 1551 neugedruckt wird. Aber offenbar galt Festa als Meister der Dreistimmigkeit, und so schob man ihm denn ausser manchen andern auch die dreistimmigen Madrigale Gero's in die Schuhe. Costanzo Festa war, neben Consilium, auch einer der Musiker, die im Sommer 1533 zwei Madrigal-Texte Michelangelo's in Musik gesetzt haben. Denn in diese Zeit wird der Brief verlegt, den Michelangelo von Florenz aus an Sebastiano del Piombo nach Rom richtete (cf. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, ed. Gaetano Milanesi, Florenz 1875, p. 466): »I' ò ricevuto i dua Madrigali, e ser Giovan Francesco gli à fatti cantare più volte, e secondo che mi dice, son tenuti cosa mirabile circa il canto: non meritavano già tal cosa le parole ...« »Ich habe die beiden Madrigale erhalten, und Herr Giovan Francesco

Festa

(Giovanni Francesco Fatucci, Cappellan an Santa Maria del Fiore) hat sie mehrere Male singen lassen, und wie er mir sagt, hält man sie für eine bewundernswerte Sache, soweit es die Composition betrifft: der Text verdiente nicht eine solche Auszeichnung ...«

Was für zwei Madrigale das waren, weiss ich leider nicht; das von Consilium einzig erhaltene Madrigal (1542¹) benützt keine Dichtung Michelangelo's.

Arcadelt

Auch Arcadelt's Leben führt über Florenz nach Rom, wenn es auch nicht, wie das Festa's, in Rom endet. Sein Geburts-Datum lautet in den Lexica: um 1514, und obwohl das meiner Meinung nach um ein Jahrzehnt zu spät angesetzt ist, so ist doch sicher, dass er einer späteren Generation angehört als Verdelot und Festa. Cosimo Bartoli (Ragionamenti accademici, fo. 36) bezeichnet ihn geradezu als Nachtreter Verdelot's: »Dietro alle pedate del quale caminando poi Archadel (sic), si andava in quei tempi che egli stette in Firenze assai bene accomandando« »In Verdelot's Fuss-Stapfen trat dann Arcadelt, und bewegte sich in ihnen äusserst gewandt in jenen Zeiten, da er sich in Florenz aufhielt«. Geboren ist Arcadelt vielleicht in Lüttich, wo er später ein Canonicat an Sankt Bartholomaeus innehatte; sein Florentiner Aufenthalt soll vor 1539 gefallen sein, und also wäre ein in Arcadelt's fünftem Buch a 4 von 1544 gedrucktes Madrigal, ein Trauer-Gesang auf den Tod oder Abschied eines Florentiners, vor 1539 entstanden:

Deh come trista dei
 Esser Fiorenza meco,
 Poscia che'l tuo più bel de gli altri dei
 Lasso non è poi teco!

Ond' io gridando giorn' e notte

.....

Doloroso men vo fin ch'al ciel piace
 Rendermi col mio deo l'usata pace.

In die Florentiner Jahre vor 1539 fallen vermutlich auch die Gesänge, die Arcadelt im dritten Buch seiner Madrigale veröffentlicht hat, unverkennbar Chöre für die Akt-Beginne und Akt-Schlüsse einer oder zweier Commedien im Stil des Terenz oder Plautus:

Dai dolci camp' Elisi ove tra fiori
 Viviam sempre ridend' in fest, & canti
 Vegniam sol per udir le gioie, & pianti
 De liet' afflitt'amanti;
 Et come fumo gia cosi cantori

Arcadelt

Siam hoggi, et quest'in gonna
 Fu sì leggiadra donna
 Ch'ancor molti di qua par ch'namori.

 Hor voi cortes' & benign'auditori
 S'Amor vi faccia ogn'hor contenti e lieti
 Ch'a noi dat'audientia intenti e chieti.

 Ecco che pur dopo sì lunghi affanni
 Dopo tante fatiche angoscie e pianti
 I desiosi amanti
 Veranno al fin de gli amorosi inganni!
 Non può vetarse quello
 Ch'ègualmente si brama
 Da l'amato e chi ama
 Ben è piu dolce e piu soav' haverlo
 Dopo una longa brama.
 Beato a gran ragion colui si chiama
 Ch'una sol volta pure
 Trova che di lui cure.

Arcadelt

Und:

Foll' è chi crede la prudentia o gli anni
 Pongan il freno all'amorose voglie!
 Chi vi è più duri affanni
 Sente chi più tardi in se raccoglie
 Il dolce male che'nvesca'l core
 Che'n ogni tempo Amore
 Usa sua forza e'nspeglia libertade
 Ne seco val ragion, o molt'etade.

Es mag gleich gesagt werden, dass diese Chöre sich im Stil sehr deutlich von den Madrigalen für die Kammer unterscheiden; sie sind einfacher, tragen durch Homophonie der Verständlichkeit des Wortes stärkere Rechnung, und – eine besondere Eigentümlichkeit – teilen den Text durch scharfe musikalische Zäsuren. Arcadelt ist darin zum Vorbild geworden für Corteccia, der gerade 1539 mit seiner eigenen Tätigkeit für die Bühne beginnt.

Das merkwürdigste Dokument für die Florentiner Zeit Arcadelt's ist jedoch die Composition eines Madrigals: »Ver'inferno è'l mio petto«, dessen Text dem Lorenzino de' Medici zugeschrieben wird – auch wohl dem Francesco Berni, was jedoch wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat. Das ist jener Lorenzino, verewigt in einem Dutzend Dramen, der 1537 seinen Vetter Alessandro ermordete, und damit seiner Vaterstadt noch einige

Jahre der Freiheit ermöglichte. Ist er wirklich der Dichter, so konnte Arcadelt den Text schwerlich von einem andern erhalten haben als von ihm selber.

In Jahre 1539 taucht Arcadelt jedoch im Rom des Papstes Paul III. auf, als Mitglied der Capella Giulia, und zwar vom Juli bis November als Magister Cappellae (»Jacobus Flandrus magister Capellae«) – was denn doch auf ein höheres Alter als 25 Jahre deutet. Am 30. Dezember 1540 (1539 nach Celani) nimmt ihn die Capella Sistina in ihren Schoss auf, 1544 wird er Abbas oder Camerlengo der Capelle, auf welche Ehre er aber am 11. Januar 1545 verzichtet, und am 27. Juli 1549 verlässt er sie ganz; nachdem er schon im Frühjahr 1547 in der Heimat gewesen war, denn in den »Diarii Sistini« heisst es am 28. Mai dieses Jahres: »Archadelth reversus est de Gallia Romam« (Raffaele Casimiri, *I diarii sistini*, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 11 [1934], No. 3/4, p. 300–315, hier p. 300). In diese römische Zeit fällt seine Verbindung mit Michelangelo: Michelangelo's Freund Luigi del Riccio, Bankier und Vertreter des Hauses Strozzi in Rom, hatte Arcadelt gebeten, ein paar Madrigal-Dichtungen des finsternen Meisters in Musik zu setzen, und der schreibt im Frühjahr (?) 1542 in seiner kurz angebundenen und etwas ruppigen Art an Luigi: »Messer Luigi – E' mi parebbe di far di non parere ingrato verso Arcadente. Però se vi pare usargli qualche cortesia, subito vi renderò quello che gli darete. Io ò un pezzo di raso in casa per un giubbone, che mi levò messer Girolamo. Se vi pare, ve lo manderò per dargniene. Ditelo a Urbino o a altri, quello che vi pare. Di tutto vi sodisfarò.

Vostro Michelagniole«.

»Ich möchte gegen Arcadente nicht undankbar erscheinen; darum, wenn Ihr der Meinung seid, ihm irgend eine Freundlichkeit zu erweisen, so werde ich Euch sofort wieder erstatten, was Ihr ihm geben wollt. Ich habe im Hause ein Stück Atlas zu einem Wams, das mir Herr Girolamo erstanden hat. Seid Ihr mit einverstanden, so will ich es Euch schicken, damit Ihr es ihm gebt ...«

Und ein andermal: »Messer Luigi, signor mio caro. – Il canto d'Arcadente è tenuto cosa bella; e perchè secondo il suo parlare non intende avere fatto manco piacere a me, che a voi che lo richiedesti, io vorrei non gli essere sconoscente di tal cosa. Però prego pensiate a qualche presente da fargli o di drappi o di danari, e che me n'avisiare; e io non arò rispetto nessuno a farlo. Altro non ò che dirvi: a voi mi raccomando, e a messer Donato, e al cielo e alla terra.

Vostro Michelagniole un'altra volta.«

(Le lettere di Michelangelo Buonarroti, p. 480 und 479.)

»Das Gesangs-Stück des Arcadente wird für etwas Schönes gehalten; und da er seinen Reden zufolge der Meinung ist, er habe ebensoviel Vergnügen mir wie Euch gemacht, der Ihr es bei ihm bestellt habt, so möchte ich ihm für eine solche Arbeit nicht unerkennlich sein. Daher bitte ich, denkt an irgend ein Geschenk, das man ihm machen könnte, sei es in Stoffen oder in Geld, und benachrichtigt mich davon; und ich werde es ohne Widerrede tun ...«

Arcadelt u.
Michelange-
lo

Arcadelt u.
Michelange-
lo

Aus den Briefen geht hervor, dass Michelangelo völlig unmusikalisch war, oder zum mindesten sich selber dafür hielt.

Die beiden Dichtungen, für deren Composition Arcadelt also vermutlich ein Stück Atlas erhielt, sind uns bekannt – das eine ist ein Liebeslied aus Michelangelo's Jugendzeit (?) auf eine »Donna bella e crudele«, die ihm zugesetzt haben muss (»Deh dimmi, Amor«); und das andre ist angeblich, nach *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, ed. Cesare Guasti, Florenz 1863, p. 107, nach *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, ed. Carl Frey, Berlin 1897, p. 170, ein Dialog politischen Inhalts, der nicht vor 1538 entstanden sein könnte: der Dichter erwidert einem Florentiner Verbannten, der Rache-Gefühle gegen die Heimat hegt, und verweist ihn auf Milde und Verzeihung (»Io dico che fra noi (voi?), potenti dei,«). Aber vermutlich ist dies Madrigal nur eine rein lyrische Variante des vorhergehenden. Arcadelt's Compositionen beider Stücke sind schon 1544 gedruckt worden; wird werden auf sie zurückkommen.

Später, um 1555, tritt Arcadelt in den Dienst des Cardinals Karl von Lothringen, Herzog von Guise, und folgt ihm nach Paris, wo er 1557 als *Regius musicus*, also Mitglied der königlichen Capelle fungiert. Zu seinem Ruhm trägt hier kein Geringerer bei als Rabelais, der im Prolog zum vierten Buch des »Gargantua« auch seiner erwähnt; zwischen Janequin und Claudin. Sein Todesjahr steht nicht fest, der Spielraum für Conjekturen reicht von 1562 bis 1572. Gegen 1560 verschwinden Werke von ihm jedenfalls aus den Sammelwerken.

Wenn Arcadelt kein Altersgenosse Festa's und Verdelot's war, so war er doch als Schöpfer ihr Zeitgenosse. Im Mai 1539 erscheint sein erstes Madrigal-Buch bereits im Zweit-Druck, dessen (verschollener) Erstdruck (1537?) sofort in Mailand nachgedruckt worden ist (auch dieser verschollen), denn der Drucker schreibt in der Widmung an Monsignor Leone Orsino:

»Si toglieva il suo debito a la gloria del Divino Arcadelte, se havendo ad uscire fuori, non si consacrava a la vostra, per essere l una e l altra non molto dissimile; anzi ciascuna conforme ne la qualita sua ... questa seconda impressione, quanto con piu bel ordine e piu corretta vi viene inanzi, non senza scorno di quegli stampatori, che ristampatigli in Milano, non si sono aveduti d'alcuni errori ch'erano ne la prima stampa, piu tosto per incuria de i miei compositori, che mia. Ma presto spero farvi un dono del terzo libro del medemo Arcadelt, ove si vedra non minore harmonia, che in tutte l'opre del divino intelletto, al quale il Cielo conceda vita, tal che di tutti suoi frutti possa io fare continuo duono a V. S.« »Man würde dem Ruhm des göttlichen Arcadelt nicht genügende Schuldigkeit erweisen, wenn man bei der Veröffentlichung (seiner Madrigale) sie nicht dem Euren weihen wollte; denn der eine und der andre sind sich nicht unähnlich, ja jeder dem andern in seiner Art gleich ... Dieser zweite Nachdruck kommt Euch vor Augen sowohl in schönerer Ordnung wie in grösserer Correkteit, nicht ohne Beschämung für jene Drucker, die sie in Mailand nachgedruckt haben, ohne eine Reihe Irrtümer im ersten Druck zu bemerken – Irrtümer mehr aus Schuld meiner Autoren als aus der

Arcadelt

Arcadelt

meinigen. Aber demnächst hoff' ich Euch ein Geschenk machen zu können mit dem dritten Buch desselben Arcadelt, in dem man nicht weniger Wohllaut bemerken wird als in allen (übrigen) Werken dieses göttlichen Geistes, dem der Himmel Leben verleihen möge, auf dass ich von allen seinen Früchten Euch ein fortdauerndes Geschenk machen könne ...» In der Tat war das zweite Buch schon im Februar 1539 erschienen; jener Nachdruck scheint voll von Unterschiebungen gewesen zu sein, wie aus Gardano's Bezeichnung: »Il vero secondo libro di Madrigali d' Arcadelt« und seiner entrüsteten Widmung an Messer Nicolo Alberto hervorgeht: »La malitia de li impressori, M. Nicolo Magnifico, per acconsentire al'utile del guadagno, non cura ale volte dar fuori la vilta de le opre altrui sotto il titolo de i degni autori. La qual cosa quanto offenda la vertu de gli illustri ingegni, si puo per gli effetti conoscere del secondo libro de i madrigali; che co'l nome del famoso Arcadelte è pur dianzi uscito: pero che chiunche have udito i suoi acenti, da me mostri nel primo libro, & ode questi de l'altro che li va dietro, puo giudicare: che quanto quegli son proprii d'un tanto buono, tanto questi sono indegni del nome suo. Et perche (se bene il parangone ch'io dico e pur'assai) piu chiaramente si venga la frode altrui ho pensato in questo secondo volume ridurre insieme alcuni altri canti di quegli; che per haverne nel volto la somiglianza, creder mi si fa; che come legittimi figliuoli del padre loro saranno amorevolmente accettati dala V. M., mentre gli inderizzo a quella. & certo, si come a me, quanto ad ogni altro sta bene haver fatto cio, per esser colui che divoto del Grande Arcadelte, non seppi mai adulterare i parti del suo intelletto, ne vendere quel che e d' altri per suo, cosi convenevol, cosa anche e stata farne un dono a voi, per esser da l'altro canto, un di quei nobili, che veramente a guisa d'un candido armellino senza macchia veruna, non sapete falsificare con maligna fintione l'origine del nascimento ...« »Erlauchter Messer Nicolo: Die Böswilligkeit der Drucker nimmt manchmal, aus blosser Gewinnsucht, keinen Anstand, unter dem Namen der würdigen Autoren die minderwertigen Erzeugnisse anderer herauszugeben. Wie sehr ein derartiges Verfahren dem Ansehen der erlauchten Geister schadet, lässt sich erkennen aus den Wirkungen des zweiten Madrigal-Buches, das unter dem Namen des berühmten Arcadelt unlängst ausgegangen ist: denn wer immer seine Weise gehört hat, wie sie in dem von mir herausgegebenen ersten Buch hervorleuchtet, und die des zweiten hört, das ihm da nachfolgt, kann beurteilen: so sehr jene einem solchen Manne angemessen sind, so wenig sind diese seines Namens würdig. Und damit man noch klarer den Betrug jener erkenne (mag auch der von mir gewählte Ausdruck sehr stark sein), habe ich für gut gehalten, in diesem zweiten Buch einige andre seiner Gesänge zusammenzustellen; denn da sie in ihrem Antlitz die Ähnlichkeit nicht verkennen lassen, bin ich des Glaubens, dass sie als echtbürtige Sprösslinge ihres Vaters von Eurer Erlaucht liebevoll aufgenommen sein werden, wenn ich sie Euch ins Haus schicke. Und da ich sicher bin, dass es mir, wie jedem andern wohl ansteht, so gehandelt zu haben, da ich als ergebener Anhänger des grossen Arcadelt nie mich dazu verstanden habe, die Geburten seines Geistes zu vergewaltigen, oder, was andrer ist, als das Seinige zu

Arcadelt

Arcadelt

verkaufen, so hat es sich auch geziemt, Euch damit ein Geschenk zu machen, da Ihr auf der andern Seite einer jener Edelleute seid, die Ihr wahrhaft nach Art eines fleckenlos weissen Hermelins Euch nicht dazu versteht, wie man mit bössartiger Erfindung den Ursprung der Geburt verfälscht ...» Wobei dem wackeren Gardano nur das Unglück passiert ist, selber zwei Madrigale (»Non so per qual cagion« und »Lasso dove son' io« aufzunehmen, die später (1544) Francesco Corteccia mit ähnlicher Energie für sich reklamiert hat. Der Name Corteccia, ein eminent Florentiner Name, legt nahe, den Aufenthalt Arcadelt's in Florenz nicht zu kurz zu bemessen; und diesem Aufenthalt ist mit grosser Wahrscheinlichkeit ein solcher in Venedig vorangegangen. Wenn ein Madrigal in Arcadelt's *Primo libro* wirklich von ihm stammt und nicht von Willaert (aber kein Druck schreibt es Willaert zu), so hat auch er der Polissena Pecorina gehuldigt, der berühmtesten Sängerin Venedigs, die in ihrem Hause eine ganze Accademia unterhielt, mit Willaert als dem Leiter:

Quando co'l dolce suono
S'accordan le dolcissime parole
Ch'escon fra bianche perl' e bei rubini,
Maravigliando dico: hor come sono
Venuto in ciel che sì dappresso il sol(e)
Rimiro ed odo accenti alt'e divini.

O spirti pellegrini
S'odeste Pulisena
Direste ben d'udir doppia sirena.
Io che veduta l'ho vi giuro ch'ella
E più che'l sol assai lucente e bella.

Und auch des Verlegers Gardano besonderer Eifer deutet auf persönliche Bekanntschaft, und ein anderer Umstand deutet auf besondere Protektion Arcadelt's: durch Cardinal Bembo. Arcadelt hat, nachdem er schon sein erstes Madrigal-Buch mit der Composition einer Dichtung Bembo's (»Quand'io pens'al martire«) beschlossen hatte, an den Schluss des *Secondo libro* die Composition von Bembo's Ballata »Amor la tua virtute« aus den »Asolani« gestellt, eine auffallend getragene und feierliche Composition. Das ist gewiss kein Zufall, sondern ein »Programm«; eine Absage an Frottola und Villanella; ein Bekenntnis zu einer neuen Art der Liebe und des Frauen-Kults. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass Arcadelt eins der bevorzugten Werkzeuge Bembo's gewesen ist.

Die neue Generation von Druckern

Der neuen Musiker-Generation entspricht eine neue Generation von Druckern; auch ein neues und vereinfachtes Druck-Verfahren. Notenlinien und Notenzeichen werden

meist nicht mehr gesondert und übereinander gedruckt, sondern in einem einzigen Handgriff gesetzt, da die Note mit den Linien zusammen eine einzige Druckpartikel bildet. Das ergibt ein bei weitem nicht mehr so schönes Bild wie die ersten Notendrucke, aber es ist einfach und praktisch. Es scheint, dass auch hier die Franzosen maßgebend gewesen sind, denn Pierre Attaingnant druckt von allem Anfang an, seit 1528, in diesem Verfahren: und die Italiener haben die Klarheit, Exaktheit und Zierlichkeit seiner und anderer französischer Drucker – Jacques Moderne in Lynn, Robert & Ballard in Paris – nie ganz erreicht. Es gibt sogar Rückfälle zu Petrucci's Doppeldruck-Verfahren, wie etwa bei den Mailänder Druckern Francesco und Simone Moscheni (um 1555). Aber im Allgemeinen ist gegen 1535 die Generation Petrucci – Andrea Antico da Montone – Giunta ebenso erledigt wie die alte und mühsame Technik, und neue Druckernamen erscheinen auf dem Plan: in Rom Valerio Dorico oder Antonio Barré, in Ferrara die Deutschen Giovanni de Buglhat und Hucher. Aber der eigentliche Vorort des Musikdruckes wird Venedig und bleibt es unbestritten bis zum Ende des Jahrhunderts. Es besitzt darin so sehr das Monopol, dass zum Beispiel eine Stadt so hoher musikalischer Kultur wie Florenz bis zum letzten Viertel des Jahrhunderts auf eigenen Musikdruck ganz verzichtet, bis es endlich von der Druckerfamilie Marescotti mit sehr unschönen Erzeugnissen versorgt wird. In Bologna, einer Stadt eifriger Musik-Pflege, fängt erst am 11. Mai 1584 Giovanni Rossi Noten zu drucken an – das zweite Buch der fünfstimmigen Madrigale des Bologneser Stadtmusikers Camillo Cortellini, detto il Violino. Giovanni Rossi war Venezianer, und brachte die Typen vermutlich aus seiner Vaterstadt mit. Der französische Drucker Jacques Moderne stammte aus Pinguento bei Pola, und hatte also seine Kunst vermutlich ebenfalls in Venedig gelernt. Morena, der Wirkungskreis eines Meisters wie Orazio Vecchi, hat im ganzen 16. Jahrhundert überhaupt keinen Musikdrucker besessen. Rom oder Mailand suchen von Zeit zu Zeit, Venedig die Vorherrschaft zu bestreiten, aber ohne grossen Erfolg.

Die beiden grössten und einflussreichsten venezianischen Drucker-Verleger sind Antonio Gardane oder Gardano und Girolamo Scotto. Gardano, »musico francese«, beginnt um 1538 mit Ausgaben der Madrigale Verdelot's, Festa's, Arcadelt's; wir haben im Falle Arcadelt gesehen, wie temperamentvoll er sein Recht als originaler und autorisierter Drucker gewahrt hat. Fast die gesamte Madrigal-Produktion geht in den folgenden 40 Jahren durch seine Hände und die seiner Teilhaber und Nachfolger. Dann entstehen Concurrenten, der gefährlichste Giacomo Vincenti. Der Name Scotto spielt schon bei Petrucci eine Rolle: ein S. Amadio Scotto mercante de librij, Neffe des Gründers der Drucker-Dynastie, Ottaviano sen. aus Monza, ist neben einem S. Nicolo de Raphael einer der Geldgeber, Teilhaber und Kommissionäre Petrucci's. Später drucken Brandinus, Bruder des älteren Ottaviano, und Octavianus (jun.) Scotto im Auftrag des Andrea Antico, zum Beispiel das zweite Motetten-Buch Willaert's von 1539. Ottaviano Scotto jun. hat die ersten originalen Ausgaben der fünfstimmigen Madrigale Verdelot's herausgebracht, und zwar ganz offenbar als Nachahmung der Drucke Attaingnant's –

wenigstens im Format, denn im übrigen druckt er noch in der Art Petrucci's mit beweglichen Typen auf fertige Linien. Girolamo Scotto, der Bruder des jüngeren Ottaviano, und selber Componist von Madrigalen, war im wesentlichen Nachdrucker, wenn sich auch viele Musiker an ihn mit Originalwerken gewandt haben. Unter den kleineren Venezianer Concurrenten Gardano's und Scotto's fällt Claudio Merulo auf, Organist an San Marco und selber ein bedeutender Componist, der denn auch als selbstherrlicher Herausgeber älterer Meister, wie Verdelot, eine bedenkliche Rolle gespielt hat. Wie heute und zu allen Zeiten, haben einige Musiker mit einigen Druckern oder Verlegern auch im 16. Jahrhundert schlechte Erfahrungen gemacht; wie etwa Vincenzo Galilei, der in der Widmung seines »Dialogo« von 1581 sich über die venezianischen Drucker aufs Bitterste beklagt: sie hätten seit Oktober 1580, mit seinem Manuscript in Händen, ihn unnütz hingehalten, einem Neider oder Plagiator zu Gefallen, und sie seien schuld, wenn sein Werk nicht in der gemässen literarischen Form erscheine – »con quella purgata favella che io doveva, & in lingua latina«.

Das Madrigal und die Dichtung

Bevor wir uns der Musik des Madrigals der Verdelot, Festa, Arcadelt zu ihrer Generation zuwenden, ist es nötig, zwei Fragen zu lösen: die nach den Texten des Madrigals: welcher Dichtung der Zeit und Vergangenheit die Musiker sich zuwandten; und die nach der Ästhetik den Musik des 16. Jahrhunderts: was diese Zeit in der Musik erblickte und was sie ihr bedeutete. Für die Erörterung des ersten Problems müssen wir ein wenig weiter ausholen.

Geschichte der »Poesia per musica«

Eine Geschichte der musikalischen Dichtung, oder der Dichtung für Musik ist noch nicht geschrieben. Eine solche Geschichte wäre ein Teil und eine Aufgabe der Literatur-Geschichte: genauer, ein Teil der Geschichte der Lyrik und – vom Beginn des 17. Jahrhunderts an – ein Teil der Geschichte des Dramas. Aber es bedarf kaum des Beweises, dass sich diese Teile mit rein literargeschichtlichen Abschnitten nicht »decken« würden, und von Vertretern oder Forschern der reinen Literatur-Geschichte nicht oder nur ungenügend behandelt werden könnten. Für die Geschichte des musikalischen Dramas, sagen wir einfach: des Librettos, ist das ohne weiteres einleuchtend. Wer könnte dem dramatischen Werk Rinuccini's, des ersten Opern-Dichters von Bedeutung, gerecht werden, ohne es in den Rahmen der Entstehungs-Geschichte der Oper zu stellen! Zu welch ungerechtem Urteil würde man über die armen Librettisten des 17. und 18. Jahrhunderts gelangen, ohne Rücksicht zu nehmen auf ihre sklavische Abhängigkeit vom Musiker, von der Stilform der damaligen Oper! Was für einem schiefen Urteil wäre

selbst Richard Wagner ausgesetzt, der doch angeblich die Musik immer dem Drama untergeordnet hat, wenn man seine Opern-Dichtungen wirklich als Dichtungen bewerten wollte, und nicht als Bestandteil seines sogenannten Gesamtkunstwerkes! Die Geschichte des Librettos ist eine Aufgabe, die nur die Musik-Geschichte, und nicht die Literatur-Geschichte lösen kann. Sie ist noch kaum in Angriff genommen.

Noch viel weniger existiert eine Geschichte der musikalischen Lyrik, und gerade das Madrigal des 16. Jahrhunderts hat als Dichtungsart eine vielleicht ungerechte Behandlung erfahren, weil man es eben bloss als Dichtung betrachtete. Die musikalische Lyrik ist etwas ganz anderes als die Lyrik schlechthin; nur in bestimmten Zeiten und unter bestimmten Umständen ist sie mit ihr identisch. In bestimmten andern Zeiten aber, zum Beispiel gerade im 16. Jahrhundert, läuft sie mit ihr parallel und nimmt besonderen Charakter an, auch wo sie scheinbar nur einen Ausschnitt aus ihr bietet. Der Musiker wählt seine Texte nicht nach literarischen Gesichtspunkten. Es ist oft beklagt worden, dass Haydn, Mozart oder sogar Beethoven ihre Lieder-Texte mit so wenig »Geschmack« ausgesucht hätten, und Hugo Wolf wird gerühmt ob seines literarischen Feingefühls. Hinter diesem Urteil verbirgt sich ein Problem, das ähnlich ist dem Problem des Schwergewichts in der Oper, wenn auch nicht ganz so kompliziert. Man hat die Oper oft eine unmögliche Kunst-Gattung genannt, weil der Konflikt zwischen Wort und Ton, zwischen Musik und Drama, zwischen der weiter-drängenden Tendenz der Handlung und der retardierenden Tendenz der Musik niemals ausgeglichen werden könne. In der Tat kann man eine Geschichte der Oper nur behandeln als Geschichte des immer wechselnden Anspruchs von Musik und Drama, der nur in ganz wenig Fällen zum Ausgleich gelangt ist.

Ebenso kann man eine Geschichte des Liedes oder der Vokalformen nur behandeln als eine des immerwährenden Kampfes zwischen dem Anspruch von Musik und Text. Für Haydn oder Mozart war die Dichtung, der »Text«, etwas ganz andres als für Schubert oder gar für Hugo Wolf. Sie war ihnen Anlass für Musik, sie war auf jeden Fall nur für die Musik da, indes man – nicht bei Schubert, aber bei Wolf – im Zweifel sein kann, ob nicht die Musik für die Dichtung da sei. Zum mindesten erhöht Wolf die Dichtung in der Musik, durch die Musik, und zwar in sehr verschiedenen Graden. In der Mitte zwischen diesen Extremen stehen Schubert, Schumann oder Brahms. Weder Schubert, Schumann noch Brahms haben geschmacklose oder minderwertige Texte in Musik gesetzt wie Haydn oder Mozart. Aber sie wählen aus dem (rein literarisch gewaltig reich gewordenen) Schatz der Dichtung durchaus nach musikalischen Bedürfnissen, aus den Geiste der Musik. Man hat die Dichtungen, die Brahms komponiert hat, in einem eigenen Büchlein gesammelt: – aber dies Büchlein ist nicht etwa eine literarische Anthologie geworden, sondern eine musikalische, eine Brahmsische. Das Gleiche würde in noch viel höherem Maß für Schubert gelten. Der Ausschnitt aus dem Reich des Dichterischen, den solche Meister usurpieren, hat mit »Literatur« nichts mehr zu tun, sondern ist Dichtung für Musik, »poesia musicale«. In den meisten Fällen, aber durchaus

Wechselnder
Anspruch
von Musik u.
Text

Dichtung für
Musik u.
»Literatur«

nicht immer, entspricht dem literarischen Wert der musikalische. Eine gute Dichtung, das heisst die Schöpfung eines grossen, innerlich bewegten, der Sprache mächtigen Dichters entzündet den Musiker bis ins Innerste. Goethe's »Veilchen«, von Mozart in Musik gesetzt, ist ein Beispiel. Aber auch eine »unliterarische« Dichtung kann Musik höchster Art hervorrufen. Die »Zauberflöte« ist in gewissem Sinn der schlagendste Beweis. Schikaneder's Libretto ist im literarischen Sinn »unmöglich«, aber als Libretto ist es gut. Wagner's Opern-Dichtungen sind gute Opern-Dichtungen, nicht weil man sie literarisch zureichend finden könnte. Die Libretti für »Aida« oder »Carmen« sind Meister-Libretti, weil Verdi oder Bizet sie komponiert haben.

Einheit von Dichtung und Musik

Einheit von
Dichtung u.
Musik

Sicherlich hat es ferne Zeiten gegeben, in denen Dichtung und Musik eins waren, Dichtung ohne Musik nicht denkbar war. Die jüdischen Psalmen sind nie »gesprochen«, immer nur mit gehobener Stimme rezitiert worden, genau wie der gregorianische Gesang von seinen Ursprüngen bis auf den heutigen Tag. Die homerischen Verse sind gesungen worden, die Lyrik und Panegyrik der Griechen war sicherlich keine »Literatur«. Aber je weiter sich die Dichtung von ihren Ursprüngen entfernt, je mehr aus dem Seher (»vates«) der Dichter (»poeta«) wird, um so mehr löst sie sich aus der Verbindung mit der Musik. Horaz, so herrlich und beglückend sein helles und abgeklärtes Dichtertum ist – und gerade weil es so hell, so wenig »orphisch« ist, war schon ein Literat. Im Mittelalter, bei den jungen Völkern, die das Erbe der Antike zertrümmern, werden auch Epik und Lyrik wieder jung, verschmilzt auch der Dichter-Musiker wieder zur Einheit der Person. Aber schon in der Dichtung der Troubadours, der Trouvères, der Minnesänger trennt sich der Dichter wieder vom Musiker – nicht umgekehrt: denn der Dichter ist der Herr, der Musiker der Knecht, der für die Versform seines Herren die besondere Weise zu erfinden hat. Dass das im Trecento in Italien eine bereits vollzogene Tatsache war, dafür liefert uns Boccaccio im »Decamerone« ein hübsches Beispiel. Der Sänger Minuccio aus Arezzo kommt zu Lisa, spielt ihr auf seiner Viola eine »stampida« und singt dazu (»et cantò appresso«) eine Canzone. Um aber eine Canzonetta zu dichten, dazu braucht Minuccio den Mico aus Siena, »assai buon dicitore in rima a quei tempi; und diesen Text versieht Minuccio »eilig mit einer süssen und beweglichen Melodie« (»prestamente intonò d'un suono soave e pietoso« – [giornata X, novella 7]).

»Musikali-
sche«
Dichtungsar-
ten

Immerhin: wenn nicht mehr die Einheit, die Personal-Union von Dichter und Musiker, so besteht doch die Einheit zwischen Dichtung und Musik weiter. Zum mindesten für bestimmte Formen der Dichtkunst, die ohne Musik nicht denkbar waren. So wie in älteren Zeiten Dichtkunst nicht möglich war ohne mündlichen Vertrag, ohne Gemeinsamkeit von Sprecher oder Sänger mit Zuhörern; – das gelesene dichterische Wort, das Wort, das nicht hörbarer Klang wurde, ist ja erst eine bedenkliche Errungenschaft später Jahrhunderte, und sicherlich nicht älter als die Vulgarisierung der Produkte der

Buchdruckerkunst. Wir dürfen vermuten, dass das Epos im Mittelalter nicht mehr gesungen, nur noch rezitiert wurde; dass Dante's »Divina commedia« von Anfang an nur der Artikulation, der Kraft des mächtig und plastisch gesprochenen Wortes bedurfte. Obwohl die Form der einzelnen Gesänge, das Capitolo, der Musik noch zugänglich war: Petrucci hat, wir haben es (p. 95) gesehen, noch Melodie-Schemata für die musikalische Rezitation von Capitoli gedruckt – wahrscheinlich aber doch nur für die lyrischen Höhenpunkte von Eclogen. Aber die verschiedenen lyrischen Formen; das Madrigal, die Ballata, die Canzon waren undenkbar ohne Musik. Die venezianische Giustiniana, die umbrische und toscanische Lauda wurden gesungen. Die florentinischen Lyriker des Trecento haben ihre Dichtungen für Musik geschrieben. Es ist höchst anziehend zu beobachten, wie der fruchtbarste unter ihnen, Franco Sacchetti, für seine Ballate, Madrigali, Cacce sich die geeigneten Musiker aussucht. Die Caccia insbesondere ist eine Gattung, deren blosser Name seinen Sinn verliert ohne Musik; denn Caccia bedeutet so viel wie Canon, die Bezeichnung ist eher aus der Musik als aus dem Literarischen entnommen, da die Dichtung der Caccia sich für ihr Sujet durchaus nicht auf die Jagd zu beschränken brauchte, sondern auch andre behandeln konnte: Jahrmarkts-Treiben oder lebhaft pastorale Szenen.

Im Quattrocento ist freilich die Scheidung zwischen Dichtung und Musik zum grössten Teil vollzogen. Es gab mehr oder minder »musikalische«, man möchte sagen: »musikable« Formen, und zwei der am wenigsten musikablen waren die vornehmsten Formen der Lyrik, die Canzon und das Sonett. Schon Dante (*De vulgari eloquio*, in: *Tutte le opere di Dante Alighieri*, ed. Edward Moore, Oxford 1894, p. 377–400, hier p. 392) setzt die »literarische« Canzone als eine höhere Form in Gegensatz zur Ballata, wenn er sagt, dass diese der Musik bedürfe, während bei der »Cantio« die Kunst des Dichters überwiege: »... quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballatae non faciunt (indigent enim plausoribus ad quos editae sunt): ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum; cum nemo dubitet quin ballatae sonitus nobilitate modi excellant«. Die Beweisführung ist rein scholastisch; dennoch steht hinter dieser Beweisführung bereits das Gefühl für den wechselnden Anteil von Dichtung und Musik in jedem Kunstwerk, das beide Künste vereinigt oder verschmilzt. Die Canzone, die an Würde mit dem Sonett wetteifert, war immer der Musik noch zugänglicher; ihre längeren oder kürzeren Strophen widerstrebten nicht musikalischer oder halb-musikalischer Rezitation. Aber das Sonett, zu dessen schematischer Composition drei einfache Melodiezeilen ausreichen – und wir kennen solche Melodie-Schemata (s. p. 97), war als »musikalische« Form arm, und je mehr es sich gedanklich befrachtete, umso mehr widerstrebte es der Musik, umso mehr fiel es in den Bereich des Literarischen, der Deklamation, der Lektüre. (Ich kann mich nicht enthalten, Goethe zu zitieren, der am 11. März 1816 an Zelter schreibt, die Dichtart seines »Westöstlichen Divans« habe

Scheidung
zwischen
Musik u.
Dichtung

Die Frottola
eine
Rückkehr zur
Einheit

»das Eigene, dass sie fast wie das Sonett dem Gesang widerstrebt« – was Hugo Wolf, zu seinem Schaden, nicht beachtet hat.) Während Sacchetti's Ballate, Cacce, Madrigali nach Musik verlangten, schlossen Petrarca's ein wenig früher entstandene Sonette die Musik bereits aus; ebenso wie Dante's Sonette zum grössten Teil der Einkleidung durch Musik bereits feindlich gewesen waren. Nichts hat vielleicht das unmittelbare, innige Band zwischen Dichtung und Musik mehr gelockert, als der ungeheure, und im Lauf des 16. Jahrhunderts noch weiter steigende Ruhm und Nachruhm des Lyrikers Petrarca. Denn die Sonette, Madrigale, Canzonen, Sestinen seines »Canzoniere« waren ja im 15. und 16. Jahrhundert keine lebendige Kunst mehr, sondern Erbe, ein Feld der Philologen und Commentatoren. Ein Erbe, dessen man sich immer wieder versicherte, das man bewundernd pflegte und nachahmte, aber eben doch ein Erbe. Es konnte immer wieder in ein mehr oder minder kostbares musikalisches Gewand gekleidet werden – aber dies Gewand stimmte nicht mehr überein mit dem, das Petrarca selber vielleicht für seine Verse gedacht und gewollt hatte. Vielleicht – denn auch Petrarca war bereits ein Literat.

Neue
Scheidung

Die Frottola war noch einmal eine Rückkehr zur Einheit von Dichtung und Musik. Auch wo die Personal-Union zwischen Dichter und Musiken, wie bei Serafino und Cariteo, oder zwischen Musiker und Dichter, wie bei Michele Pesenti, nicht vorhanden war: der Dichter stand im Dienst des Musikers, und Poeten und Componisten verbanden sich zum selben Zweck: einer gesellschaftlichen Kunst-Übung lebendigen Stoff zu bieten. Nämlich einer höfischen Improvisationskunst, so wenig literarisch, so voll von lyrischen Gemeinplätzen, von gestohlenem Abfall wirklich literarischer Dichtung, dass diese Reimereien eben nur als Text Geltung haben können.

Wir haben gesehen, wie die Frottole-Sammlungen Petrucci's und seiner Concurrenten sich allmählich literarisch »zersetzen«. An die Stelle des »Textes« tritt immer mehr die »Dichtung«, die höhere Dichtungsgattung – Canzon, Sonett, Madrigal –; an die Stelle der eigentlichen Frottola, die eine verkümmerte Ballata war, immer mehr das Madrigal und die Canzon. Im elften Buch der Frottole Petrucci's, 1514, überwiegen beinahe schon die Dichtungen Petrarca's und seiner Nachahmer; in der »Musica« des Messer Bernardo Pisano von 1520 herrscht Petrarca bereits fast unbeschränkt, und im vierten Buch der Frottole Antico's von 1517 erscheint in Musik die erste Stanze aus dem »Orlando furioso« Ariost's.

Die Zeitgenossen waren sich genau bewusst, dass im neuen Madrigal ein neues Verhältnis zwischen Dichtung und Musik herrsche. Den fünfstimmigen Madrigalen des Bernardo Lupacchino da Vasto (1547) ist ein der Dedikation folgendes Sonett eines Messer Giovan Batista da Forsembruno (Fossombrone) beigegeben, das das Gleichgewicht zwischen Poesie und Dichtung betont:

Ascolti chiunque d'armonia si pasce
La dotta Musa e internamente senti
Le note vaghi (!) et attempati accenti

Di Lupacchino et dietro'l tutto lasce
 O che diletto al cuor nel cuor ti nasce
 Ne i stretti passi al stretto suon pe i lenti
 Nel tardo andar alle parole attenti
 Hor si perde la voce hor ti rinasce.

 Vezzose rime a cui risponde'l canto
 Ben potrete dir voi da saggi autori
 Esser' uscite per cantarsi sempre

 A tal che non si puol discerner tanto
 Per qual di doi saran suoi canti fuori
 O per le rime o per sue dolci tempre.

Literarisie-
 rung

Und von wem rühren die »vezzose rime« her? Sie sind durchaus literarisch. Petrarca ist vertreten; Ariost mit vier Ottaven aus dem »Orlando furioso«, vor allem aber, mit nicht weniger als sechs seiner Madrigale, Cassola, der damit unter die »saggi autori«, unter die literarisch anerkannten Dichter eingereiht ist.

Nicht als ob das neue Madrigal von 1530 sich textlich ganz »literarisiert« hätte. Dazu war die Hauptform der Lyrik, das Sonett, für den Musiker viel zu lang, umständlich, und viel zu schwierig zu behandeln. Die Componisten einigen sich, unter Willaert's Führung, bald auf den Ausweg, das Sonett in zwei Teilen zu componieren, und dabei bleibt es, mit wenig Ausnahmen, bis zum Aussterben der Gattung. Die neue Versform des Madrigals der Generation der Verdelot, Festa, Arcadelt war das neue Madrigal, das weniger streng und symmetrisch gebaut war als das Madrigal des Trecento, und dem eher die Ballata oder die Canzonen-Stanze Petrarca's den Weg geebnet hat. Denn das neue Madrigal ist ja, seiner poetischen Form nach, nichts andres als eine Canzonen-Stanze, es ist, wie eine solche, im freien Wechsel der Länge der Verszeilen, der Ungebundenheit des Reims, der Kürze, der epigrammatischen Zuspitzung wie gemacht für die Musik. Auch dies neue Madrigal steht noch, wie die Frottola, im Dienst des Musikers. Die eigentliche Madrigal-Dichtung des 16. Jahrhunderts beginnt im gleichen Augenblick, da die Componisten müde sind des Zwanges der Liedform, der vielen Strophen-Wiederholungen, da sie sich einer kunstvolleren Arbeitsweise zuwenden, in der die Imitation eine wesentliche, entscheidende Rolle zu spielen beginnt, und alle Stimmen Gleichberechtigung gewinnen. Das neue Madrigal concurrenziert keineswegs in vollem Ernst mit der neuen, polyphon durchgebildeten Motette. Bernardo Pisano in seiner »Musica« von 1520 hatte das versucht, und deshalb ist er nur ein Vorläufer, aber kein Begründer der neuen Gattung. Das Madrigal der Verdelot und Festa will immer noch die poetische Form sichtbar machen; aber es beginnt mehr oder minder ernsthaft mit dem Gedanken und der Technik der Polyphonie zu spielen. Es ist plötzlich in eine höhere Sphäre der Kunst gehoben, ohne seine Freiheit und Weltlichkeit einzubüssen – im 18. Jahrhundert hätte

Das neue
 Madrigal

man gesagt: ohne seinen »galanten« Charakter zu verlieren. Der Text, den es brauchte, musste im Dienst der Musik stehen, aber er durfte, wenn auch nicht so vornehm und künstlich wie das Sonett, doch nicht ganz ohne literarischen Anspruch sein.

Luigi Cassola

Cassola

Der Haupt-Dichter dieser Frühlings-Zeit des Madrigals ist Luigi Cassola aus Piacenza, ein obskurer Poet. Er ist nicht einmal der Ehre gewürdigt worden, in die grosse neue »Enciclopedia italiana« aufgenommen zu werden, die doch wahrlich die nationale Dichtung genügend berücksichtigt. (Ein weiterer Beweis dafür, dass die reine Literatur-Geschichte noch keinen Maßstab für den poeta per musica besitzt.) In den »Canzoni della fortuna«, um 1531, in einem Stück Cara's, und dann in einer Composition des Claudin de Sermisy, also eines Franzosen, (enthalten in einer Chanson-Sammlung Attaignant's von 1534) taucht Cassola zuerst mit Madrigalen auf, und der zuerst von Festa komponierte, fälschlich auch dem Ariosto zugeschriebene (cf. Ludovico Ariosto, *Lirica*, ed. Giuseppe Fatini, Bari 1924, p. 264s) Text ist besonders berühmt geworden:

Altro non è il mio amor che il proprio inferno,
Perche l'inferno è sol vederse privo
Di contemplar nel ciel un sol Dio vivo:
Et altro duol non vè, ne foco eterno.

Adunque il proprio inferno è l'amor mio:
Ch' in tutto privo di veder son' io
Quel sol mio ben, che sol veder desio.
Ahi, fortezza d'Amor, quanto se' forte
Se fai provar l'inferno, anzi la morte –

Cassola

– ein trotz seiner consequenten Endecasillabi charakteristischer Text, der auch von (unter Benützung von Festa's Sopran-Melodie) Verdelot, Berchem und Maistre Ihan komponiert worden ist und sich auch sonst grosser Beliebtheit erfreute, wie die vielen Varianten und Parodien beweisen. Seitdem verbreiten sich Cassola's Texte immer mehr, vor allem in Venedig, und eine Sammlung von Claudio Veggio's Madrigali a 4 von 1540 enthält ihrer bereits eine ganze Reihe. 1544 hat Cassola seine Madrigale dann selbst gesammelt dem Druck übergeben lassen: »Madrigali / del magnifico / Signor Cavallier / L'vigi Cassola / Piacentino ... In Vinetia Appresso Gabriel / Giolito di Ferrarii«, und der Herausgeber, Giuseppe Betussi, hat sie dem divinissimo Signor Pietro Aretino gewidmet – dem Dichter der berühmigten »Ragionamenti«, der, obwohl ein Feind der sentimentalen Verlogenheit der Petrarchisten, doch selbst eins der berühmtesten sentimentalen Madrigale, »Divini occhi sereni«, den Musikern seiner Zeit zur Verfügung gestellt hatte. (Eine andre reiche Quelle ist ein »Canzoniere« Cassola's im Vatican, I Codici Capponiani della Biblioteca Vaticana, ed. Giuseppe Salvo Cozzo, Rom 1897.)

Cassola ist keineswegs der erste, der den charakteristischen Ton des neuen Madrigals – Sentimentalität mit epigrammatischer Spitze – anschlägt. Man findet diesen Ton bereits völlig ausgeprägt in jenem Madrigal Michelangelo's (wenn es wirklich von Michelangelo stammt), das Bartolomeo Tromboncino in Musik gesetzt hat: »Come arò dunque ardire« (s. p. 45). Und es braucht kaum daran erinnert zu werden, dass Cassola's Madrigale ihr Glück nicht gemacht hätten ohne die Autorität Pietro Bembo's, der in seinen »Asolani« (1505) die ersten Vorbilder geliefert und ihnen in seinem »Canzoniere« weitere hinzugefügt hatte. Aber gerade weil Cassola so wenig schöpferisch ist, weil er aus einzelnen Vorbildern eine ganze Gattung macht, bleibt er lange bei den Musikern beliebt; noch 1555 hat ein einflussreicher Meister wie Vincenzo Ruffo von den 30 Stücken seines Secondo libro nicht weniger als 13, also fast die Hälfte, Cassola entnommen; noch um 1570 bedient Andrea Gabrieli sich seines »Canzoniere«. Am Charakter und Zweck der poesia musicale hat Cassola nichts geändert: es ist noch immer eine Werbe-Dichtung, bestimmt für den Gebrauch der edlen Liebhaber. Einen deutlichen Beweis dafür erhalten wir aus dem schmutzigen Bereich der »Ragionamenti« des Pietro Aretino. Da wird (II, Nr. 3) die Geschichte erzählt vom Liebhaber, der seiner Vedova eine »mattinata«, ein Morgen-Ständchen bringt, »ne la quale accozzò i primi musici d'Italia, e con gli stromenti, e senza, cantò molte cosette nove ...« »bei dem er die ersten Musiker Italiens zusammenbrachte, und mit den Instrumenten, und ohne sie, liess er viele neue Sächelchen singen ...«, unter anderm:

»Madonna«

Alma mia fiamma, e donna
 S'io veggio ogni mio ben nel vostro viso
 Io dico che ivi solo è il paradiso.
 E s'egli è pure altrove,
 Debbe esser uno esempio da voi tolto,
 Et è bel perche vien dal vostro volto.

»Madonna«

Das Stück ist uns durch Anton Francesco Doni erhalten: die Musik stammt von Tomaso Bargonio, einem Piacentiner Musiker. Aretino's Verfasserschaft steht nicht ganz fest; Doni schreibt in einem Brief vom 15. April 1544 die Verse dem Cassola zu. Der Beginn mit der Anrede »Donna« oder »Madonna« ist typisch. Nur der Charakter von »Madonna« hat gewechselt. Es sind nicht mehr die fröhlichen und lockeren damigelle der Marchesa von Mantua, sondern die römischen und venezianischen Curtisanen, die da um ihre Gunst angefleht werden. Meist in verstiegenster Form:

Per far il mondo pien di meraviglia
 Quel bon fabro del cielo
 Vi fè sì bella sotto un mortal velo,

Verstiegen-
heit u.
Parodie

Che nessuna altra in terra vi somiglia.

O bellezze divine, o viso santo,

O sacri, & bei costumi,

Che fate al secol nostro haver cotanto:

Felice è ben quel pianto,

Ch' esce per voi da rugiadosi lumi

Felice chi vi mira:

Felice l'alma che per voi sospira.

(Cassola fo. 16^b)

Wobei auch hier das Zitat aus Petrarca nicht fehlt; denn die letzte Zeile stammt aus Petrarca's Canzon: »Perche la vita è breve«. Es versteht sich fast von selbst, dass solche Verstiegenheit sogleich die Parodie aus sich hervortreibt. Guido Vitaletti hat (Intorno alla Canzonetta »A caso un giorno mi guidò la sorte« e ad altri documenti di letteratura popolare, in: La Bibliofilia 26 [1924], No. 6/7, p. 179–188) aus einem volkstümlichen Druck von circa 1535 »Opera nuova nella quale si contiene uno lamento di Bradamante verso'l suo Ruggiero. Con alcuni bellissimi sonetti, Capitoli & Pastorelle amorose, & piu con alcuni Madrigali in dispreccio di Donne. Ad instantia di Leonardo ditt' il Furlano«, zwei Madrigale mitgeteilt, die recht gut von dem Spötter Aretino herrühren können, denn es folgt ihnen ein Capitolo, das von ihm stammt:

Madonna, i vostri denti

Io ve'l vo dir, ma non l'habbate a male,

Paiono proprio gradi da far scale,

Onde quando ridete

Vi fate tanto bella che (ch'io muoia!)

Il vostro volto par quel di l'Ancroia.

Dunque, se cosi sete,

Non v'adirate, e s'io non ve l'ho detto

Piu presto, io son stato per rispetto.

»Madonna«

Madonna quello fisto

Che si soavemente esce da voi

Avanza il musco delli cacatuoi.

Questo è l'odor che l'aria e'l ciel infetta

Et io, qualhor ragiono,

Con voi, gioco col capo alla Civetta,

E presto, con dir »basta!« fuggo via,

Però che la natura

Oltra il resto, questo vi diè in dono:

La bocca che par proprio l'hosteria
 Del mal francese, ch'a volerla aprire
 Par che s'apra una piena sepoltura;
 Onde posso ben dire,
 Donna, che quello fiato
 Che sì soavemente esce da voi
 Avanza il musco delli cacatuoi.

Das ist Parodie, aber auch eine Versetzung Madonna's in eine tiefere, gemeinere Sphäre. Der Charakter der angesungenen Damen geht deutlich aus ihren Namen hervor: Pulisena, entweder Polissena Peccorina oder Polissena Frigera, beide unter den musikkundigen »Donna da bene« Venedigs genannt, (Arcadelt 1539: »Quando col dolce suono«); Isabella (Arcadelt, Secondo libro 1539: »Charissima Isabella«); Flaminia (Arcadelt, Terzo libro 1539); und manchmal ist uns die Dame, samt ihren Liebhabern und ihrem Preise ganz eindeutig bekannt:

Non mai donna più bella
 Vidi nel mond' o vedrà mai persona,
 Che Tullia d'Aragona.
 Vaga, cortese, leggiadretta e snella.
 Gli occhi ch'oscurar fan' il ciel e' l sole
 E' l bel candido viso,
 Le benigne parole,
 I bei sembiant' e l'angelico riso
 Del ben ch'è'n paradiso
 Fan fed' in terr' a chi mirar gli vole.
 O grazie rar' e sole,
 Per voi questa mia stella
 Fra l'altre donne bell' è la piu bella!

»Madonna«

Tullia d'Aragona war die vornehmste römische Curtisane in den Zeiten Papst Clemens VII., und Verdelot, der dies Stück fünfstimmig 1535 veröffentlicht hat, hat das höchstwahrscheinlich im Auftrag eines kirchlichen Würdenträgers – auch Cardinale bemühten sich um Tullia – oder adeligen Verehrers getan, vielleicht des Filippo Strozzi, vielleicht auch eines venezianischen Patriziers, denn Tullia war Anfang der 30er Jahre in Venedig –, da nicht wohl anzunehmen ist, dass er selbst den hohen Preis für die Unterhaltung mit der Dame anzulegen imstande war. Verdelot hat Tullia d'Aragona auch sechsstimmig gefeiert (1541):

Ardenti miei sospiri
 Che al ciel volando dal bel nome carchi
 Lasciate il cor in pred'a i suoi martiri.

»Madonna«

Gitene ove si posa
 La bella Tullia nostra
 Sopra il bel Tebro a guisa d'una Rosa,
 Dite gli che'l cor manca et se vi mostra
 Qualche pietade, aprite il vostro seno
 Et con un suono ameno
 Fate l'onde onorate e i colli e'l mare
 E' l ciel del sacro nome risonare.

– eine echte Serenata. Manchmal wird eine andre Dame allerdings auf Tullia's Kosten gelobt, wie in Arcadelt's

Angela assai via piu d'un angiol bella
 Ogni gentil persona
 Solo di voi favella,
 Ne più si canta Tullia de Ragona!

(Terzo libro, 15)

Noch hübscher preist auf Kosten all dieser Damen Francesco Corteccia (im Secondo libro a 4, 1539, ist das Stück zu Unrecht dem Arcadelt zugeschrieben) seine Ambrogia:

Non so per qual cagion l'alma mia donna
 Lodat' anchor non sia
 Con dolce stil' et suav' armonia.
 Però che celebrar si sente ogn' hora
 Con gloria alta & divina
 Et Tullia et Tota et Fioretta et Nanina
 Che benche le sien' hoggi al mondo rare,
 Non si ponno agguagliare
 Alla cercha gentil che m' inamore
 Che per le sue bellezz' alt' et supreme
 Sola val piu che tutte lor insieme;
 Et però da qui inanzi ognun che voglia
 Et bell'el buon lodar, lodi l'Ambrogia.

Deutlichkei-
ten

Im Allgemeinen aber gehören um diese Zeit die angesungenen Schönen dem Kreis der »oneste cortigiane« an, und um ein Stück für jeden gegebenen Fall brauchbar zu machen, lässt Arcadelt (Terzo libro, p. 31, 1539) darin einfach den Namen offen: »Luce creat' in terra per dar luce«, ebenso wie etwas später Perissone Cambio (Primo libro a 4, 1547) in dem Strambotto »Se mai fu crud'a«. Auch ein sechsstimmiger Dialog, der sich in Verdelot's »Piu divina, et piu bella musica« von 1541 unter Maistre Ihan's Namen, in

den späteren Ausgaben von 1546 und 1561 aber unter dem eigenen Verdelot's findet, ist eine Szene zwischen einem Liebhaber höheren Ranges und einer solchen Dame:

Ditemi o diva mia
 Non son questi occhi miei, dite non sono?
 »Si, signor mio, benche sia picciol dono«.
 Di chi è la bocca e'l petto? »Signor son vostri«.
 Di chi è la bianca gola?«
 »Di voi solo, signor, e tutto il resto«.
 Adunque siamo tutti duoi sol nostri?
 Ch'anch'io son di voi sola.
 »Hor mi bacciate – o che gran ben è questo!
 Deh, se non vi è molesto,
 Stringetemi ch'io moro, signor mio«.
 Et cosi voi, haime, ch'io moro anch'io.

Später hat Orazio Vecchi diese Szene parodiert; und Guarini hat diesem »Morir« in eine etwas raffiniertere, aber nicht weniger eindeutige Zweideutigkeit gekleidet. Diese ganze Adoranten-Poesie ist nichts weiter als Convention und Schein. Einige, allerdings seltene Male, wird der Liebhaber so deutlich wie nur möglich (Verdelot, 1535); wie in dem dem Bonifazio Dragonetto zugeschriebenen Text:

Madonna, non so dir tante parole.
 O voi volete, ò no. Se voi volete,
 Oprat' al gran bisogn' il vostro senno
 Che voi sarete intesa per un cenno,
 Et se d'un che sempr' arde al fin vi dole,
 Un bel sì, un bel nò gli respondete.
 Se'l ser' un sì, un sì scriverò'n rima,
 Se'l ser' un nò – amici come prima;
 Voi trovaret' un' altr' amant', ed io,
 Non potend' esser vostro, sarò mio.

Madonna
erwidert

Das ist unzweideutig, aber immer noch einigermaßen chevaleresk. Aber wenn Madonna auf solche Anreden erwidert, was sie ein paarmal tut, enthüllt sie sogleich den Charakter und Kern der Dinge:

Moneta, signor mio, non più parole,
 Se'l dolce frutto del mio amor volete,
 Chi spende ben, non cerchi d'altro senno,
 Che basta con la borsa far un cenno!
 S' adunque del mio mal punto vi dole,
 Un bel sì un bel nò mi respondete;

Alhor darà si un (bel) sì in rima –
E quand' un nò – amici come prima.

(Charles [Argenti?] 1542¹)

Und noch nackter und schamloser:

Si come dit' ogn' hor: bella vi paio,
Non vi paia fatica
Darm' un poco alla man qualche danaio.

Se voi pensasti pur tenermi in ciance
Et pagar di parole,
Voi non m'havresti mai con mille lencie,
Che sempre scambierem folle con folle!
Ma chi godermi vole,
Siave ditto per sempre o brutta o bella,
Metta spesso le man' alla scarsella!

»Danari!«

(Arcadelt, Terzo libro 1539)

»Put money in your pocket«! Man sieht, dass Jago's Rat aus bester und authentischer Quelle stammt. Wie populär er war, geht hervor auch aus den Endzeilen einer Villanella des Giovanni Domenico da Nola (»Sai che me disse«, 1545):

Ma se non hai denari a la scarsella,
Niente frutto puoi fare con le parole.

Das Motiv wird schon im Strambotto angeschlagen:

Non ce bisogna piu tanti strumenti
Ne barzellette e canti figurati (!!)

Se voi cerchate stare ognhor contenti
Se voi cerchate d esser consolati

Habbiate pur denar che senza stenti
Sempre starite con honor pregiati

Drizzate al parlar mio l occhio e la vista
Che per denar la donna e l hom, s aquista.

Das steht im »Libro de amore chiamato Ardelia« des Baldassarre Olimpo da Sassoferrato (Perugia 1520) als »Matinata della potentia de danari: per li quali sol se vence l amore & ogni altra cosa«. Im vierten Buch Arcadelt's (1539, p. 25) und im Primo libro Corteccia's, 1544 steht dann die »risposta« des Liebhabers auf diese unverblümete Erklärung:

Donna, fra piu bei volti honest'e cari,
 Il vostro saria'l primo,
 Se'l chieder non guastasse de denari.
 Se volete d'ogni altro esser corona
 Come si spera e crede,
 Non chiedete de nulla mai persona,
 Che gli è men bella sempre chi piu chiede!
 Et se io con molta fede
 Vi adoro per mia diva et per mia stella,
 Di gratia non toccate la scarsella!

»Abfuhr«

Madonna, die in diesem Falle Chiara heisst, erwidert dann abschliessend und hochfahrend in folgendem auch durch seine Länge monströsen Madrigal Adrian Willaert's, das sich als Nummer 2 in Cipriano de Rore's Secondo libro a 5 (1544) findet:

Sciocco fu il tuo desire,
 Veramente pensando ch'a miei danni
 Teco n'entrassi a gl'amorosi affanni.
 Mi maraviglio quando
 Non ancor chiaro sei del folle errore
 Et come desiando
 L'amor mio ne perdesti i giorni e l'hore.
 Donna cortese e humana
 Con vil amante certo mal s'accorda,
 Non ti conosci, o cieca mente insana
 Di bastardo, ne vò che per me leggi
 El suon de privilegi
 Tuoi ch'ogni orecchia assorda,
 Hor tienti al mio consiglio:
 Pon giù se puoi l'insania et cangia l'ire
 Ch'assembr'al vespertil & non al giglio!
Chiara son' io qual fui ne mi scompiglio
 A farti il vero udire
 Se di te mai pensai, poss'io morire!

Das ist unzweifelhaft im Auftrag komponiert worden, und die Anspielung auf das Wappen des Apostrophierten deutlich genug. Um wieviel charmanter drückt die französische Chanson, die graziös bleibt, auch wenn sie die derbste Anekdote erzählt, das Gleiche aus:

Mal francese

Si vous voule s estre aymée et servie,
 Faittes qu'amour quelque bien nous propose,
 Et ne pensez que pour perdre la vie
 A vous aymer personne se dispose:
 Je ne voy point que l'on cueille la rose,
 Pour n'y trouver qu'espín' et cruauté,
 On en fait cas pour bien meilleure chose,
 Car sa douceur respond à sa beauté.

Das Stärkste an Derbheit geleistet hat sich Hubert Naich (1546¹), oder vielmehr der Auftraggeber:

Per dio, tu sei cortese,
 Amor, se'n vece del mio ben servire
 Per premio' hor ne riporto el mal francese.

 La dolce vista ov' ogni ben s'accoglie
 E' l cancher che la pigli
 Questi son piagh' e doglie
 Ch'avea la mia signora nel bel seno
 E l'ascoso veneno
 Che tu celavi, ed hor si fa palese
 Così come gli è ver ne fusti pieno
 E l'ali ti trappasi el mal francese.

Man darf vielleicht annehmen, dass die feineren unter solchen Madrigalen an die florentinischen Damen dieser Art adressiert sind, die gröberen an die römischen. Ein »Codex Magliabecchiano« (Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. II, III.432) hat uns eine Anzahl Briefe einiger Florentiner »Damen« aufbewahrt, von denen durch L. A. Ferrai 33 veröffentlicht sind (*Lettere di Cortigiane del secolo XVI*, Florenz 1884; cf. dazu die Rezension Alessandro Luzio, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 3 [1884], p. 432–436, hier p. 433). Filippo Strozzi, der Gegenspieler der Medici, hatte trotz seiner Verheiratung mit Clarice de' Medici, für sich und seine Freunde, darunter Lorenzo duca di Urbino, Vater der späteren Königin von Frankreich, Caterina de' Medici, vor der Porta San Gallo in Florenz ein Villino eingerichtet, dessen Insassinnen zu den berühmtesten Cortigiane der Zeit gehörten: Camilla Pisana, Alessandra Fiorentina, eine Beatrice, eine Brigida. Besonders Camilla, die Favoritin Filippo's, war sehr wohl im Stande, auch Poesie im Stil Bembo's und Cassola's zu liefern, und man mag sich ohne weiteres Verdelot und Festa als die Lieferanten der Musik dazu vorstellen. Dass Camilla dichtete, ist durch einen der Briefe dokumentarisch bezeugt. Als der angenehme und lockere Haushalt sich auflöste, da Strozzi ihn nicht weiter unterhielt, zogen die Verlassenen nach Rom, wo sie bald vom Range der »cortigiane oneste« zu dem der »cortigiane piacevoli« und

noch tiefer herabsanken; und diesem Rang entsprechen deutlich jene Madrigale, in denen die Liebhaber so unverblümt an die Bereitwilligkeit der Damen, und die Damen ebenso unverblümt an den Geldbeutel der Liebhaber appellieren.

In den literarischen Anthologien der Zeit wird man dergleichen Verse allerdings nicht finden; aber das Madrigal ist nicht immer »literarisch«, es ist nicht nur »l'art pour l'art«, sondern eine lebendige Kunstübung mit bestimmten, »praktischen« Zwecken. Nur Girolamo Parabosco, Schüler Adrian Willaert's, Organist an San Marco, Dichter, Novellist, Componist, den wir noch näher kennen lernen werden, hat in seine Madrigal-Dichtungen (Venedig 1547, fo. 65b) folgendes Stück aufgenommen:

Parabosco u.
die
Cortigiane

Madonna, i'vi vo'dire
Et è questo il vangelo,
Voi non m'amate il pelo:
Chè d'amor non fu mai segno ned atto
Chiedere a un suo quatro e sei scudi a un tratto.

A non dirvi bugia
Con la vostra vorrei far de la mia
Arte cambio e baratto:
Sì che, se voi volete,
Haver da me potrete
Canzone e madrigali,
E a me poscia darete
Di quel che non vi costa e car vendete:
Così saremo uguali.
E quando non vi piaccia
Tal mercato, dirò: buon pro vi faccia:
Ch'anzi che spender quatro scudi o sei
In voi, di castità voto farei.

Die ersten acht Zeilen dieses Stückes sind dann noch 1567 von Vincentio Bastini sechsstimmig komponiert worden, mitten unter den weltabgewandtesten Sonetten und Sestinen Petrarca's. Parabosco's Verkehr mit den grossen puttane Venedigs, den Maddalena und Polissena und Franceschina ist notorisch (am notorischsten durch Tizian's »Venus mit dem Organisten« im Prado-Museum, wo der junge Mann vermutlich niemand anders ist als Parabosco); an eine unter ihnen ist diese liebliche, und so ganz un-petrarcheske Epistel gerichtet. Wir verstehen jetzt, warum im Madrigal der ersten Periode eine grosse Anzahl für »voci pari«, für »gleiche Stimmen« komponiert ist, das heisst: für vier Männer-Stimmen, Bass, zwei Tenöre und Falsett. Die Frau, die Dame, Madonna ist das Objekt all dieser Serenaden und Mattinaten. Sie nimmt nur als Empfängerin an ihnen teil, genau wie in den Canti carnascialeschi und Mascherate. Nach 1550 verschwindet, ganz folgerichtig, mit der Derbheit der Texte auch das Madrigal »a

Madrigali für
voci pari

voci pari«, und die Frau erobert ihren Anteil auch an der Ausführung mehrstimmigen Musizierens. Nur in der Canzonetta findet sich da und dort noch ein Nachklang an solche Texte, eine Erinnerung an den bedenklichen Stand der angesungenen Damen. Die letzte wohl bei Orazio Vecchi, als die letzte Nummer der dreistimmigen Canzonetten (34) von 1597:

Questo è troppo, signora,
 Voler danar ogn'ora
 Perche questo mi pare
 Ch'io ho tolto l'orso a Modena a menare.

Questo è troppo, madonna,
 Ogni dì vesto e gonna,
 S'io ti vuoi saziare,
 Ho tolto l'oceano a mattonare.

Questo è troppo, patrona,
 Ogni dì dona, dona,
 S'io ti vuoi contentare,
 Sarà un voler le stelle annoverare.

Hor nota, se no'l sai,
 Che cinque cose mai
 Alcun non può saziare: –
 Inferno, Foco, Morte, Donna e Mare.

Nicht immer freilich ist das Madrigal so direkt, so »gerade aus«. Die Convention muss gewahrt werden; was der Curtisane, der »donna da bene« gilt, mag auch als Huldigung für die Patrizierin gelten. Nur in den Zeiten des frühen Madrigals deuten einige Madrigal-Texte den Stand der Madonna oder Donna so unzweifelbar an. Schon um 1550 verwischt sich das Bild ins Allgemeine, »Ideale«, und der Dialog zwischen Liebhaber und Dame wird verstiegen, sentimental, conventionell, wie etwa bei Giovan Nasco (1554):

Donna, l'ardente fiamma
 E la pen'el tormento
 Cresce in me tanto, che morir mi sento.

Deh vengavi desire
 Di terminar un giorn' il mio martire
 E di smorzar quel mio vivac' ardore
 Dandomi' l frutto che ricerc' Amore.

Risposta.

Signor, la vostra fiamma
 E la pen' e' l tormento
 Non è punto maggior di quel ch'io sento,
 Ne piu grand' il desire
 Di terminar il vostro e mio martire.
 Ma se gl' avvien ch'io smorz' il vostr' ardore,
 Io mi privo d'amant' e voi d'amore.

Das ist ebenso artig wie langweilig. Ganz selten ist ein Text von so poetischer Echtheit wie das Geständnis eines jungen Mädchens (Maistre Ihan, in Sammlung 1542¹):

Ecco, signor, ch'io son nelle tue braccia,
 Gioven' incaut' e pura;
 Ti prego che di me degg' haver cura,
 Et quello' ch' è tra noi fa che si taccia.
 Hor, hor hai colt' il fiore
 Che tanto desiasti –
 Ecco ti dono ancor la vit' e' l core
 E quest' homai ti basti
 Pregoti ben signore
 Che me come te am' amar ti piace (-piaccia)
 E quello ch'è tra noi fa che si taccia.

Zuspitzung
 der Pointe

– ein Gedicht, das in seiner Naivität der römischen Elegien Goethe's würdig wäre, aber eben ganz vereinzelt dasteht. Nur selten ist die Situation so lebendig; nur selten wird das alte Motiv: »carpe diem!« so artig variiert wie in Berchem's Primo libro a 4 (1555):

Cogliete de le spine homai le rose
 Donna, che' l ben mortale
 È proprio come fior caduco e frale!
 Non aspettate che l' alt' amorose
 Bellezze in voi del tutto sian nascose,
 Perche ogni mortal ben ogni solatio
 Fugge qual vent' o strali
 E sol ne restan l'infiniti mali.
 Rompete il duro ghiaccio
 E non tardate allhor darmi conforto,
 Quando vecchia sarete ed io già morto.

Das Spiel mit Worten wird allgemeiner; die Pointe wird geschliffener und schärfer:

Sì gioioso mi fanno i dolor miei,
 Donna, per amar voi,

Che sempre amando ognihor morir vorrei:
 Et fra me dico poi,
 Se tal gioia mi reca il mio martire,
 Hor che farà il morire?

(Cassola, fo. 27^b)

Spitzfindig-
keit

– ein Motiv, das hundertmal variiert worden ist. Wenn Anton Francesco Doni (auf den wir noch zurückkommen werden) am Ende von Cassola's Druck in einem Brief an Ippolita Borromea Angosciuola, Gattin des Conte Girolamo Angosciuola, prophezeit und beklagt, diese schönen Rime würden bald in die Hände schlechter Nachahmer fallen, so hat er ebenso richtig in die Zukunft gesehen, wie er später richtig den Tod seines Tod-Feindes Pietro Aretino voraussagte. Die eigentümliche Pedanterie, Geschraubtheit, Spitzfindigkeit der meisten Madrigal-Texte ist zumeist dadurch verursacht, dass zuerst die Pointe der Schlusszeilen oder des Schlusszeilenpaars vorhanden war, und zu dieser Pointe die »Voraussetzungen« gesucht werden. Daher das Gemachte, Absichtsvolle, Beweisende, Willkürliche, Rationalistische, Undichterische. Die Zeitgenossen waren sich dieses Charakters des neuen Madrigals deutlich bewusst. In der Novellen-Sammlung des Girolamo Parabosco (»I diporti«) von 1550 geraten die edlen Venetianer, die sich da mehr oder minder galante Geschichten erzählen, im dritten Teil auf literarische Fragen, und sprechen zunächst über die Gattung der Epigramme oder »motti«, deren Sinn in der überraschenden Pointe beruhe. Einer der Interlocutoren, der Dichter Speron Speroni aus Padua, fällt ein: »Di questa vivacità vogliono essere i madrigali, cioè così acuti e d'invenzione salsa e leggiadra. E certamente, se non hanno spirito, le composizioni poca grazia portano seco, ancorche con bella tessitura e adorne di molti belli versi e di belle parole si dimostrano. Ma, sopra ogni altra cosa, il madrigale e lo strambotto vuole andare vago d'arguzia e di invenzione, sì come appunto vuole apparire il motto. Vedete quanta grazia ha questo ch'io vi reciterò in essemplio, il quale fu fatto da un giovane forse di qualche speranza, se qualche altra cosa non lo traviasse spesso fuori de' suoi studi e de' suoi pensieri. Questo madrigale è fatto nello allontanarsi che egli fece da una sua donna. Il quale, a mio giudicio, non è indegno d'essere udito da voi; e così comincia:

Zuspitzung

Donna, s'io resto vivo,
 mentre, malgrado mio, di voi mi privo,
 cagion n'è quella spene,
 che di tosto morir meco ne viene.

Ahi pur forza è ch'io muoia!
 che'l viver senza voi così m'annoia,
 che, s'io non morirò di tal martire,
 mi darà morte il non poter morire.

Vedete come da uno impossibile leggiadramente egli cava la necessità della sua morte, e poscia che bella cagione egli assegna al viver suo, quando più su egli dice che la speranza, ch'egli ha di tosto morire, lo tiene in vita«. »Von dieser (gleichen) Lebhaftigkeit müssen die Madrigale sein, das heisst ebenso zugespitzt und von gewürzter und leichter Erfindung. Und sicherlich, wenn sie nicht Geist haben, so bringen derartige Schöpfungen wenig Gefallen mit sich, mögen sie sich auch mit noch so schöner Ordnung und im Schmuck noch so schöner Worte zeigen. Das Madrigal und der Strambotto muss vor allem den Reiz des Scharfsinnes und der Erfindung haben, genau so wie das Epigramm sich darbieten muss. Seht, wieviel Grazie eines hat, das ich Euch zum Beispiel vortragen möchte, das von einem jungen Manne stammt von vielleicht grosser Zukunft, wenn ihn nicht etwas andres von seinen Studien und seinen Gedanken abzieht. Dies Madrigal ist entstanden, als er von seiner Donna Abschied nehmen musste. Und es ist, nach meinem Urteil, nicht unwert von Euch angehört zu werden; und fängt an wie folgt:

Pointe

Donna s'io resto vivo ...

Bemerkt, wie er aus einem Unmöglichem mit leichter Hand die Notwendigkeit seines Todes folgert, und welch schöner Ursach er dann sein Weiterleben zuschreibt, indem er darüber sagt, dass die Hoffnung bald zu sterben ihn am Leben erhält«. Der vielversprechende Dichter des Madrigals ist natürlich Parabosco selber, und die Interlocutoren zitieren dann noch weitere Verse von ihm. All diese Madrigale sind das Gegenteil echter Poesie; es sind »Belustigungen des Verstandes und Witzes«; es sind Epigramme. Es ist ein voller Gegensatz zur Frottolen-Poesie: in der Frottola musste das Haupt-Motiv in der ersten Zeile angeschlagen werden: im Madrigal liegt die Pointe in der letzten. Nach Cassola wird das Madrigal wieder zum grössten Teil anonym; bis zum Hervortreten solcher Virtuosen der erotisch-epigrammatischen Madrigal-Dichtung wie Guarini, Strozzi und Torquato Tasso. Genau wie heutzutage die Lieder-Componisten, benutzten im 16. Jahrhundert die Madrigal-Componisten – ausser Petrarca's »Canzoniere«, den jeder besass – lyrische Anthologien, wie die oft aufgelegten von Lodovico Domenichi oder Arrivabene. Diese Anthologien enthalten neben Sonetten, Canzonen, Sestinen nur ganz wenige Madrigale. Madrigale dichten konnte sozusagen jedermann. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass viele Musiker im Stande waren, sich selber ihre Verse zu schmieden, auch wenn sie keine anerkannten Dichter waren wie Girolamo Parabosco, der wie Cassola aus Piacenza stammte. Der anerkannte Meister des Madrigal-Textes aber war Cassola. Es ist bezeichnend, dass Anton Francesco Doni ihm die Dichtung des verbreitetsten und berühmtesten Madrigals der Zeit zuschreibt, die von Arcadelt's »Il bianco e dolce cigno«. Man muss den Text, der in Wirklichkeit von Giovanni Guidiccioni stammt, ganz zitieren:

»Il bianco e dolce cigno«

Il bianco e dolce cigno
Cantando more, ed io
Piangendo giong' al fin del viver mio.

Stran' e diversa sorte
 Ch' ei more sconsolato.
 Et io moro beato!
 Morte che nel morire
 M' empie di gioia tutt' e di desire.
 Se nel morir altro dolor non sento,
 Di mille mort' il dì sarei contento.

Er vereinigt alles, was das Zeitalter verlangte: das antike Motiv vom sterbenden Schwan (das uns bereits in der Frottola begegnet), aber in moderner Sentimentalisierung; den »Vergleich« und das »Concetto«, die Zuspitzung des Vergleichs am Schluss. Dass das trotzdem ein Ständchen, eine Serenade ist, bedarf kaum der Betonung. Es ist nicht weniger bezeichnend, dass Doni in vier Madrigalen, die er einem Brief von 1544 an Tiberio Pandola beigibt (Lettere d'Antonfrancesco Doni, Venedig 1544, p. CXVIII^v), Cassola bereits parodiert. »Ho poetato per burlarmi del mondo, e per farmi beffe d'alcuni scattolini d'amore, i quali non sanno uscire di ›Madonna, io v'amo e taccio‹ e ›S'io avessi pensato‹ e simili altre ciabattarie, oggimai così fruste come le cappe de' poeti ...« »Ich habe einige Verse gemacht, um mich über die Welt lustig zu machen und um einigen Süssholz-Rasplern meine Missachtung zu bezeigen, die nicht hinauskommen über ›Madonna, io v'amo e taccio‹ und ›S'io avessi pensato‹ und ähnliche andre Nichtigkeiten, die heut so verbraucht sind wie die Überkleider der Poeten ...« – und es folgen dann vier Madrigal-Texte »Crezia, con verità posso ben dire«, »Madonna, il mio dolor è tanto e tale«, »Madonna or che direte«, »Madonna, io vi vo dire«, die um nichts besser sind als die Texte, die sie aufs Korn nehmen, und von denen der zweite und dritte trotz der parodistischen Absicht von Claudio Veggio in Musik gesetzt worden sind; sie stehen in Doni's »Dialogo« von 1544. (Cf. La Mula, La Chiave, e madrigali satirici del Doni Fiorentino [Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, 8], Bologna 1862, p. 35ss.) Und dass sich die Dichter selber der Conventionalität und Nichtigkeit dieser ganzen »Poesia per musica« nur zu sehr bewusst waren, beweist der Spott in Giraldis Cinzio's »Hecatommithi« (1565), wo nach dem Vortrag eines sentimental Madrigals (»Canzone«) die Zuhörer, ein paar Jünglinge, bemerken: »... eine sonderbare Sache, dass unsere jungen Leute sich so sehr über Gott Amor beklagen, wenn man aus ihren Liedern schliessen darf! Der lebt sterbend, jener stirbt lebend; ein andrer glüht im Eis, ein andrer ist Eis im Feuer; der schreit schweigend, und jener schweigt schreiend, und Dinge, die in der Natur unmöglich sind, zeigen sich möglich in ihnen ...« »egli è gran cosa, ... che questi vostri Giovani, tanto d'Amor si dolgono, quanto ci hanno mostrato le lor canzoni. Quegli vive colla morte, questi more della vita, altri arde nel gelo, altri nel fuoco e di ghiaccio, quegli grida tacendo, e questi gridando tace, & le cose, per natura impossibili, mostran possibili in loro ...«

Conventionalität

Dedikationsstücke

Dedikations-Stücke

Der Sinn der Madrigal-Drucke des 16. Jahrhunderts ist nicht ganz einheitlich: je nachdem ein Drucker ein Sammelwerk mit Stücken berühmter Meister herausgibt, oder ein einzelner Musiker durch Vereinigung einer Anzahl gleichartiger Stücke vor die Öffentlichkeit tritt, um sich bekannt zu machen oder einen Mäzen zu einem Geldgeschenk zu veranlassen – in der Mehrzahl der Fälle erfolgte eine Dedikation, um durch das erwartete Geldgeschenk die Druck-Kosten zu decken. Von dem einen Meister erwartete das »Publikum« weitere Compositionen; den andern trieb jene brennende Ruhmsucht, die ein Kennzeichen des Jahrhunderts ist. In allen Fällen aber erfolgte die Publikation nicht zu dem Zwecke, späteren Jahrhunderten bibliographische Aufgaben zu bieten, sondern für die lebendige Wirkung. Diese Stücke waren gesungen worden oder sollten gesungen werden. Sie sind in einem eminenten Sinn Gelegenheits-Stücke, und das erklärt zum Teil auch die geringe Dauer ihrer Wirkung. Die Drucke enthalten hundert und aberhundert Widmungs- und Ehrungs-Madrigale, die ebenso grossen oder geringen Kunstwert haben – je nach dem Meister – wie eine Florentiner Hochzeits-Truhe oder ein Grab-Denkmal, nur dass den Erzeugnissen in Holz und Stein ihr Material längere Dauer verbürgte. Um 1550 verschwindet aus dem Madrigal die »donna da bene«, und die Patrizierin, die Angehörige des Adels tritt an ihre Stelle. Ganz grosse Damen, besonders regierende, werden allerdings mehr durch Texte in lateinischer Sprache ausgezeichnet, die für Fürsten und geistliche Potentaten sich meist von selbst versteht. Es gibt Repräsentationsmusik und Staatsmusik grössten Stils, die die Reihe solcher Stücke aus dem Quattrocento fortsetzt, deren Publikation meist in den Motetten-Drucken der Zeit erfolgt, und die, neben Kirchenmusik und Madrigalmusik, eine gesonderte Darstellung erfordern würde. Es ist eine Kunst der grossen Plätze und der Freien Luft, der Fest-Hallen und Empfangs-Räume der Kommunen, der Prachtsäle der Fürsten. Die Dedikationsmusik mit italienischen Texten ist mehr Kammermusik und ist bescheidenerer Art. Auch sie wendet sich manchmal an den mächtigsten Herrscher der Christenheit; aber im allgemeinen doch an eine mehr oder minder ehrbare Dame. Die Drucke zwischen 1540 und 1550 sind gleichsam kleine Warenlager für solche Zwecke. Charakteristisch ist das erste vierstimmige Madrigal-Buch (1543) des Bernardino Lupacchino dal Vasto, des leichtlebigen Nachfolgers von Animuccia und Vorgängers von Palestrina an San Giovanni in Laterano in Rom. Im ersten Madrigal des Druckes ist einfach der Name der Dame zu beliebigem Gebrauch freigelassen:

Da duo bei lumi scorgo
 Quanta dolcezza amor mi porge in vita,
 Percio che fia sopita
 Tutta la gloria di questa età nostra
 Se N. N. il bel viso non mostra.

Dedikations-
Stücke

Später komponiert er den gleichen Text noch einmal, setzt aber den Namen Bartholuccia ein. Der gleiche Druck enthält noch mehr solcher Zwillings-Compositionen der gleichen Texte: »Lucrezia in voi si vede« oder

Somma beltà infinita,
È cagion vera di miei afflitti pianti,
Perciò che sopra tutti gl' altri amanti
Che meno trista e misera mia vita
Perche di Bartoluccia el divin viso
Mi priva di piacer, di gioia e riso.

Es ist klar, dass Lucrezia und Bartoluccia Namen sind, die für jeden besondern Fall ausgewechselt werden konnten. Das ganze Jahrhundert hindurch erscheinen Madrigal-Drucke, die fast nur aus Dedikations-Stücken bestehen und vielleicht auf solche Weise die Druck-Kosten wieder hereinbrachten. Ein Beispiel ist etwa das dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale (1573) des Minoriten Costanzo Porta, das fast nur Widmungen enthält, unter andern (p. 21) das folgende Sonett auf die spät erfolgte Geburt eines Sprösslings (Lodovico) beglückter Eltern, Girolamo und Ortensia:

Questo pur hor dal fortunato fianco
Sì caro e nobil Parto al mondo dato
Cosi com' al venirvi lento e stato
Cosi sia tardo e lento al partir anco.

Non si mostr' hoggi alcun nel cantar stanco
L'harmonia de le cetre in ciascun lato,
Si senta e questo di tanto bramato
S'intagli in marmo pretioso e bianco.

Hoggi in vece di ghiaccie di pruine
Dia la terra nove herb' e novi fiori
E'l ciel sia sempr'a questo parto amico,

Hoggi le vaghe Ninfe et i Pastori
Faccin sentir con voci alme e divine
E Girolamo e Hortensia e Lodovico.

Die grossen Dichter im Madrigal

Aber das Madrigal war nicht allein auf die dichterische Form des Madrigals gestellt. Es bemächtigt sich eines grossen Teils der Literatur der Vergangenheit und Gegenwart; – der Vergangenheit, soweit dies stürmische, rücksichtslos lebendige, und allerdings daneben auch pedantische und philologische Zeitalter eine Vergangenheit kannte. Die

Lyrik des Trecento und Quattrocento war für das 16. Jahrhundert tot und begraben, und von all den Dichtungen der Sacchetti, Cino di Pistoia, Giustiniani, Lorenzo de' Medici sind kaum einige (wir werden diese Ausnahmen kennen lernen) noch komponiert worden. Boccaccio's, des von den Zeitgenossen – Lorenzo da Firenze, Nicolao da Perugia – gern komponierten, lyrischer Nachruhm in der Musik beschränkt sich auf wenig mehr als die paar Ballate, die den »Decamerone« schmücken und beleben. Eine davon, »Io mi son giovinetta, e volentieri«, hat allerdings, dank der Composition durch Domenico Ferabosco, eine Verbreitung gefunden, wie sonst nur der »weisse und süsse Schwan« Guidiccioni's durch die Composition Arcadelt's. Sie wird immer wieder gedruckt; sie wird parodiert, wie im ersten Stück aus Perissone Cambio's Primo libro a 4 (1547);

Io mi son belle e cruda e volentieri
 L'altrui morir procuro,
 Fuggo chi me desia, chi fugge curo,
 Piena d'orgoglië di pietat' ignuda.

 Voi ch'accendete il core
 Con le fiamme d'amore
 Credet' a gli occhi miei vera certezza,
 Che tant' hò crudeltà quant' hò bellezza

Boccaccio

– wobei freilich jede Erinnerung an den naiven Reiz und die Frische Boccaccio's geschwunden ist. Und eine andere Strophe Boccaccio's »Già fu chi m'ebbe cara« (aus der Ballata »Niuna sconsolata«) ist durch keinen Geringeren als den frommen Palestrina 1555, also in seiner Jugendzeit, vierstimmig komponiert worden. Andre Ballaten Boccaccio's »Io son si vaga della mia bellezza«, »Lagrimando dimostro«, »Qual donna canterà« usw. sind teils halb schulmässig – von Girolamo Scotto –, teils mit grossem künstlerischen Aufwand – etwa von Giovanni Piero Manenti oder Filippo di Monte – in Musik gesetzt worden; aber ihre Zahl ist nicht gross. (Cf. Arnaldo Bonaventura, *Il Boccaccio e la musica*, in: *Rivista Musicale Italiana* 21 [1921], p. 405–421, mit dem Neudruck einiger Stücke auf Texte Boccaccio's aus dem Trecento und Cinquecento.) Und als einer der wenigen Dichter des Trecento, von dem sich eine Dichtung in die Musik des 16. Jahrhunderts gerettet hat, ist neben Boccaccio und Cino da Pistoia Franco Sacchetti zu nennen: Luca Marenzio hat das Glück gehabt, in einer Gedicht-Sammlung des Literaten Atanagi auf Sacchetti's Caccia »Passando con pensier« zu stossen, und hat aus ihr eins seiner reizvollsten pastoralen Meisterwerke gemacht.

Petrarca

Umso mächtiger ist die Wieder-Auferstehung, die im Madrigal der grösste Dichter des Trecento feiert: Francesco Petrarca. Wir wissen: Petrarca ist dem 16. Jahrhundert

als Vorbild und Muster durch Pietro Bembo wieder empfohlen worden, den Literatur-Papst, der selber der erste, zeit- und rangälteste aller Petrarchisten ist. Dass Bembo Petrarca nach zwei Jahrhunderten auf den Schild erheben konnte, war kein Zufall. Denn Petrarca's Lyrik kam auch den schlimmen poetischen Neigungen des 16. Jahrhunderts entgegen: der Neigung zur Unwahrheit und Convention des Gefühls, zur epigrammatischen Zuspitzung des Ausdrucks, zum Spiel mit Gegensätzen (Oxymora), zur philologischen Vollendung und Glätte der Form. Aber wenn für die Entwicklung der italienischen Literatur Petrarca oder der Petrarchismo ein Unglück war: für die Musik war er ein Glück. Denn Petrarca, trotz seines manierismo, war eben doch ein grosser Dichter, der erste moderne Dichter, der den intimsten, zartesten, sublimsten Regungen seiner Seele Ausdruck zu geben verstand, der als erster den Zwiespalt seiner Gefühle in vollendeter Form versinnlichte. Petrarca ist ein musikalischer, man möchte sagen, ein contrapunktischer Dichter. Seine Dichtung war prädestiniert für das mehrstimmige Madrigal des 16. Jahrhunderts, dessen Wesen der Contrapunkt im Technischen und in der Empfindung ist. Der übersinnlich-sinnliche Adorant der Madonna Laura war der geborene Dichter für eine Kunst, die nach vollem, weltlichen, sinnlichen Ausdruck strebte, deren Mittel aber noch gebunden waren – gebunden in dieselben Grenzen, in denen sich die kirchliche Tonkunst frei bewegte. Diese ewig unerfüllte Liebe, dies Schweben zwischen Begehren und Reue, zwischen Erde und Himmel hat in der Musik nie eine stärkere Erfüllung erfahren als im Madrigal.

Um dies »Schwebende« herbeizuführen, hat das Madrigal – und natürlich nicht bloß das Madrigal, sondern die gesamte polyphone Kunst des 16. Jahrhunderts – einen besonderen Kunstgriff: wenn in der Cadenz der Bass es unterläßt, den Schritt von der Dominant zu Grundton zu vollziehen, und den Grundton einer andern Stimme überläßt, und zwar auf dem »guten Takteil«. Ein Beispiel aus hunderten (Alessandro Striggio, Primo libro a 5, vor 1560, Nr. 23):



Petrarca

Man glaube nicht, dass durch die Hinwendung zu Petrarca, und durch ihn zur gesamten hohen Literatur, das Madrigal seine »praktischen« Ziele aus dem Auge verliert, dass es »l'art pour l'art« wird, von Musikern aus bloss ästhetischen Gründen betrieben. Bei jeder Composition eines Sonettes oder einer Canzon Petrarca's darf man sich fragen, welcher Gelegenheit sie gedient hat. Wenn Madonna Laura gehuldigt wird, so ist damit jeder Dame gehuldigt; die Sonette und Canzonen auf den Tod von Madonna Laura

sind Klage-Gesänge auf den Tod aller edlen Frauen; so ist z. B. die dritte Stanze aus der Canzon »Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?« »Caduta è la tua gloria« nicht nur in zyklischen Compositionen der ganzen Canzon zu finden, sondern auch als Einzel-Stück, als Nänie, z. B. bei Micheli 1567. Das Sonett »Due rose fresche« ist hundertmal als Hochzeitsmusik componiert worden, und noch in Peri's »Euridice« hat Rinuccini die Zeile aus diesem Sonett »Non vede un simil par d'amanti il Sole« zitiert und betont. Die Sonette der Reue und Zerknirschung Petrarca's, wie zum Beispiel »Padre del ciel, dopo i perduti giorni« oder »I vo piangendo i miei passati tempi«, beide hundertmal componiert, sind Stücke für die Karwoche, speziell für die Andacht am Karfreitag. Aus diesem Grunde ist es auch nicht möglich, das »Madrigale spirituale« aus der Geschichte des Madrigals auszuschneiden und als eigene Gattung anzusehen. Es sind dieselben Leute, die weltliche und geistliche Madrigale singen, beide nur zu andern Zeiten; und ein Madrigale spirituale wird nicht etwa zu einer Motette, sondern ist und bleibt ein Madrigal. Allerdings, die Stätte und damit der Charakter des Madrigals hat sich verändert, oder zum mindesten vermehrt. Verschwunden sind die Kameradschaften übemütiger junger Leute, von denen Sanuto gelegentlich berichtet (I diarii, vol. 6, ed. G. Berchet, Venedig 1881, col. 99, November 20 1505: »In questi zorni alcuni zoveni zenthilomeni, per numero 13, levono una compagnia nova, chiamati li Contenti; e questo per le noze di uno di l'horo, videlicet sier Sebastiano Contarini ...«), und denen für ihre Zwecke die Frottola genügte. Es ist nicht mehr bloss die Camera Leo's X., der Hof Isabella's, die höfische Gesellschaft des »Cortegiano«, sondern die Accademia – der Kreis von Hofleuten, Adeligen, Patriziern, der aus dem Tumult der Welt-Händel ins Schönegeistige flüchtet. Es gibt Accademie mit Neigungen jeder Art: literarischen, archäologischen, philologischen, mathematischen, philosophischen. (Cf. Michele Maylender, Storia delle Accademie d'Italia, 5 vol., Bologna 1926–1930) Aber es gibt auch solche, die sich fast ausschliesslich dem Studium und der Ausübung der Musik widmeten: die berühmteste im 16. Jahrhundert ist die Accademia Filarmonica von Verona, mit der wir uns ein wenig näher befassen wollen, auf Grund der ausgezeichneten Studie, die Mons. Giuseppe Turrini ihrem ersten Capellmeister, dem Niederländer Giovanni Nasco gewidmet hat (Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona [1547–1551], in: Note d'archivio per la storia musicale 14 [1937], No. 4–6, p. 180–225, holländisch in: Tijdschrift der Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis 14 [1935], No. 3, p. 132–159).

Die Accademia Filarmonica zu Verona

Die Accademia Filarmonica von Verona war am 1. Mai 1543 aus der Vereinigung zweier älterer Accademien ähnlicher Art hervorgegangen, der »Incantenata« und einer andern mit zahlreicheren Mitgliedern, von der sie den Namen annahm; zu ihren Gründern zählte eine Gruppe von Jünglingen aus den adeligen Häusern der Stadt, darunter einige von künstlerischer Begabung: die Maler Domenico Brusasorzi und Raffaele Torlion, der

Dichter Bernardi Canigiani (florentinischer Herkunft), der Musiker Agostino Bonzanini. Die sechs »Regenten« des Clubs – der Principe, der Governatore, der Censore, der Consigliere, der Cancelliere, und der Esattore wechselten mehrere Jahre lang alle zwei Monate. Schon ein Jahr nach der Gründung regt sich das Bedürfnis nach einem guten »maistro« und Gesangs-Lehrer; ein Bedürfnis, dem allerdings erst ein paar Jahre später, Anfang 1547, durch das Engagement eines niederländischen Madrigalisten abgeholfen wird, des Maistre Ihan, italienisch Giovanni Nasco, nicht zu verwechseln mit dem Maistre Ihan, der 1541 als Capellmeister des Duca Ercole di Ferrara ein Buch Madrigale a 4 herausgegeben hatte – zugleich mit Stücken von Arcadelt, Festa, Corteccia, Verdelot, Layolle und andern. Denn dieser Maistre Ihan di Ferrara wird in den Drucken, zum Beispiel bei Verdelot 3 (1561) oder in dem Sammelwerk 1563¹ von Nasco ausdrücklich unterschieden. Um 1546 war unser Maistre Ihan Nasco im Dienst des Paolo Naldi, Capitano delle milizie der erlauchten Republik Venedig in Vicenza, eines eifrigen Musik-Mäzens und späteren Mitglieds der Accademia Filarmonica. Man hatte die Auswahl unter drei Meistern: bezeichnend, dass man dem »Metregian fiamingo« den Vorzug gibt vor den Veronesern Vincenzo Ruffo und Gabriele Martinengo, von denen der erste später höheren Ruhm erlangen und auf kurze Zeit Nasco's Nachfolger werden sollte. Die Accademici Filarmonici in Verona hatten eine Vorliebe für Ausländer, denn in späteren Jahren, um 1570, engagierten sie als Maestro den Spanier Pietro Valenzola, vermutlich als Nachfolger des Römers Ippolito Chamaterò di Negri.

Nasco erhielt Wohnung im Palazzo der Accademia – bei San Lorenzo – und 30 Dukaten Gehalt im Jahr. Seine Verpflichtungen sind von höchstem Interesse. Er muss jeden Tag nach der Non in der Accademia anwesend sein, um jedem Mitglied, das sich seiner zu bedienen wünscht, Unterweisung zu erteilen. Seine Compositionen werden Eigentum des Clubs, und ohne Erlaubnis der sechs Regenten dürfen Copien nicht ausgegeben werden; Papier- und Bindekosten trägt der Club. Er ist verpflichtet, jeden Text in Musik zu setzen (»a componer il canto sopra tutte quelle parole«), der ihm von der Gesellschaft oder den Regenten übergeben wird. Vom Morgen bis zur Non kann Nasco tun, was er will, es sei den, dass der Club oder dessen grösserer Teil ihn nach auswärts mitnehmen oder sich sonstwie seiner bedienen wolle. Jeder Partner des Vertrags hatte das Recht, ihn drei Monate vorher zu kündigen.

Nasco macht häufige Fahrten nach Venedig, von wo er den Club mit Instrumenten und Musikalien versorgt: fünfstimmige Madrigale des Mailänders Giandomenico Martoretta (1548, nicht erhalten) und Stücke des Spaniers Tudual (1550) werden besonders genannt. Man kommt sehr häufig zusammen und huldigt nicht bloss der Musik, sondern auch den Genüssen der Tafel. Besonders festlich begangen wird der Gründungstag der Accademie, der 1. Mai, mit einer musikalisch reichen Messe in einer der Kirchen Veronas, die von Fall zu Fall gewählt wurde, und einem Banchett. Nasco verlässt 1551 Verona, weil die Accademia durch Abgang und Tod von Mitgliedern an Vermögen einbüsst und seinen [!] Gehalt zu kürzen sucht; er geht als Capellmeister nach Treviso, ohne

jedoch seine freundschaftlichen Beziehungen zur Accademia Filarmonica zu lösen – seine Briefe aus Treviso sind von besonderem Wert für die Praxis der Aufführung seiner Madrigale. Noch 1561 widmet seine Witwe, Giacomina Calderara Nasca, den Accademikern die nachgelassenen vierstimmigen Lamentationen ihres Gatten, nicht ohne deutlichen Hinweis auf die Generosität der »magnifici signori«. Was er und Vincenzo Ruffo für die besonderen Bedürfnisse des Clubs komponiert haben, wird uns noch beschäftigen. Die Accademia Filarmonica verliert ihre Bedeutung erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch die Konkurrenz des »ridotto« des Conte Mario Bevilacqua (1536–1593), des grössten Musik-Mäzens seiner Zeit. Die fröhliche Unbekümmertheit und Lebenslust der beiden ersten Jahrzehnte des Clubs wird sich dann mehr ins Ästhetische und Verfeinerte verwandelt haben.

Einen noch tieferen Einblick in eine solche »Camerata« und in die gesellschaftlichen Bedingungen des Madrigals gewährt uns ein sonderbares Druckwerk aus der gleichen Zeit: der »Dialogo della musica di messer Anton Francesco Doni« von 1544. Kiesewetter, im Exemplar der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, hat das Buch zwar charakterisiert als »nichtswürdiges Geschwätz über allerhand, nur nicht über Musik« (August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an* [Geschichte der Musik, 4], Leipzig 1878, p. 209; Dritte verbesserte Auflage, ed. Hugo Leichtentritt, Leipzig 1909, p. 163); aber es enthält doch manches, was in keiner andern Quelle zu finden ist; vor allem enthält es Musik, und zwar Musik in lebendigem, realistischem Rahmen.

Die »Camerata« des Anton Francesco Doni

Dass Messer Anton Francesco Doni ein merkwürdiger Mann war, mag aus einer kurzen Schilderung seines Lebens hervorgehen. Ich entnehme sie der vortrefflichen Biographie Salvatore Bongi's, die Pietro Fanfani in seine Ausgabe der »Marmi« Doni's übernommen hat (Florenz 1863). Geboren ist Doni in Florenz Anfang 1513; er rühmt sich der Verfolgung seiner Familie durch die Medici, um seiner Herkunft eine Art von Bedeutung zu geben, war aber vermutlich sehr niederer Abstammung. Die Medici wollen von ihm lediglich deshalb niemals etwas wissen, weil er ein Lump ist. In jungen Jahren tritt er als Fra Valerio ins Kloster dell' Annunziata, entläuft ihm aber bald, und verlässt, kaum ganz freiwillig, in den ersten Monaten des Jahres 1540 seine Vaterstadt fürs erste ganz. Ein unstetes Wanderleben beginnt; die Stationen sind ungefähr: Genua, Alessandria (Herbst 1540), Pavia (Carneval 1542), Mailand, wo er Gast oder Schmarotzer bei dem Marchese di Soncino, Massiminiano Stampa ist. Anfang 1543 gelangt er nach Piacenza, wo er unter dem Druck seines Vaters angeblich die Rechte zu studieren beginnt, aber bald in einen Kreis von Literaten, Malern, Musikern gerät, dem unter andern die Dichter Lodovico Domenichi, Bartolomeo Gottifredi und Luigi Cassola angehören. Diese lustige Bruderschaft nennt sich Accademia Ortolana und führt in ihrem Wappen das

Doni

Symbol des antiken Gottes der Gärten ... Dem entsprechend befehlst du dich dieser Club einer so skandalösen Aufführung, dass er auf Betreiben der Geistlichkeit aufgelöst wird. Aber Doni, der den Vereinsnamen: *il Semenza* führt, fühlt sich da in seinem Element: er dilettiert auf allen Gebieten (*«mi diletto di scrivere, ... cantare, sonare e poetizzare»* »ich vergnüge mich damit, zu schriftstellern, ... zu singen, zu spielen und zu reimen«, schreibt er dem Bischof Giovio), und war sicherlich, trotz der abgelegten Mönchs-Kutte, nicht der schlechteste und züchtigste Gesellschafter. Das einzige unsaubere Stück im »Dialogo«, einen vierstimmigen Canto carnascialesco (*«Noi v'habbiam Donne»*) hat er bezeichnender Weise selber beigezeichnet; es ist ein Text von ausgesuchter Unflätigkeit.

Von Piacenza aus besucht er auf ein halbes Jahr Venedig. In diese Zeit fällt die Entstehung des »Dialogo«; er ist eine der ersten seiner vielen Veröffentlichungen. Anfang 1545 ist Doni in Rom, ein Aufenthalt, den er aus dunklen Gründen sorgfältig verschweigt – die Lücke in den Briefen des sonst so Schreibseligen vom November 1544 bis zum September 1545 ist auffällig. Dann kehrt er auf etwa zwei Jahre zurück nach Florenz, ohne – trotz der unwürdigsten Schmeicheleien – die Gunst des Duca Cosimo erringen zu können, dem er schon 1543 von Piacenza aus mit Briefen und Compositionen (zum Beispiel einer Motette von Jachet Berchem) bombardiert hatte. Er wird wieder Mitglied einer Accademia (degli Umidi), und eröffnet eine kleine Druckerei, und zwar mit Lettern-Material des Girolamo Scotto in Venedig, der auch seinen »Dialogo« gedruckt hatte, ohne aber auch damit auf einen grünen Zweig zu kommen. Die Bibliophilen der Nachwelt schätzen seine sehr selten gewordenen Verlags-Erzeugnisse mehr, als das offenbar die Zeitgenossen taten. Um den Mai 1547 war er wieder in Rom; Anfang 1548 kehrt er nach Venedig zurück, und zwar jetzt ausgesprochen als literarischer Freibeuter, der, ähnlich wie Pietro Aretino, vom Ertrag seiner Feder lebt: von populären Schriften, Gelegenheits-Gedichten, Novellen, Comödien, Schmeicheleien, Erpressungen: – Pietro Aretino, der Göttliche, in Üppigkeit und als Grandseigneur, der kleinere Doni aber in endloser Kümmerlichkeit und Armut. Wieder wird er die Seele einer neuen Accademia, der 1549 gegründeten »Accademia Pellegrina«, 1563 sogar ihr Präsident. Aber schon um 1555 verlässt er Venedig, wegen der Pest, wie er sagt, vermutlich aber wegen eines Zerwürfnisses mit Aretino, der es ungern sah, dass Doni auf derselben fruchtbaren Weide grasen wollte wie er selber, nämlich des freigebigen Hofes von Urbino. Er zieht von Ancona nach Pesaro und Ferrara, kehrt zu kurzem Aufenthalt nach Venedig zurück; dann aber geht er für immer in ein selbstgewähltes Exil nach Monselice bei Padua, wo er auf einer der sonnenverbrannten Anhöhen, in einem Turm des Castells, eine Art von groteskem Einsiedlerleben führt. Im Juli 1574 will er Heinrich III., von Frankreich, der auf dem Weg von Polen nach Paris in Venedig eine denkwürdige Station macht, noch das Manuscript eines Helden-Gedichts auf den Seesieg von Lepanto widmen; aber im September stirbt er.

Seine Schriften sind zahllos. Berühmt geworden sind seine Angriffe auf die früheren Freunde und Genossen Pietro Aretino und Lodovico Domenichi. Gegen Aretino richtet

Doni

Sein
»Dialogo«

er 1556 das Pamphlet »Il Terremoto«, ein Schimpf-Lexicon der italienischen Sprache von grandioser Gemeinheit, und merkwürdig durch die – eingetroffene – Prophezeiung von Aretino's Tod. Aretino straft seinen Gegner durch Verachtung, er ist ein zu grosser Mann. Übler ergeht es dem kleineren Literaten Domenichi, den Doni zuerst beim Cardinal Farnese und bei Ferrante Gonzaga, und dann bei der Inquisition denunziert. Es gelingt ihm, den völlig Unschuldigen auf die Folter und ins Gefängnis zu bringen. Man kann mit Messer Anton Francesco Doni's sittlichem Betragen nicht wohl einverstanden sein.

Die Literatur-Geschichte der Zeit Carducci's hat dann auch keine gute Meinung von Doni. Sie bezeichnet ihn, neben Aretino, als »la vergogna e non una gloria delle nostre lettere« »eine Schande und nicht einen Ruhm unsres Schrifttums«. Dennoch ist er ein bemerkenswerter Mann, und aus seinen hundert Schriften weht uns ein Hauch von Frische und Witz an, den wir bei zahllosen ehrbareren Zeitgenossen vergeblich suchen. Und die Musik-Geschichte hat ihm dankbar zu sein. Nicht nur seine Briefe enthalten eine Reihe sehr wertvoller musikalischer Nachrichten, Doni ist auch, in seiner »Libreria«, der erste Musik-Bibliograph, wenn auch einer von bedauerlicher Nachlässigkeit.

Das wertvollste Geschenk für uns aber ist sein »Dialogo«, obwohl auch er seine Entstehung einer nicht ganz sauberen Absicht verdankt. Doni war in der Musik ein Dilettant, und nicht geneigt und erfahren genug, um sie als Metier auszuüben. 1544 zwingt ihn aber die Not, bei Catalano Trivulzio, dem jugendlichen Bischof von Piacenza, eine feste Stellung anzustreben, und er sieht keine andre Möglichkeit, als durch Ausbeutung seiner musikalischen Fähigkeiten. Zu diesem Zweck schreibt er rasch seinen Dialog und widmet ihn dem hohen geistlichen Herrn. Das hindert ihn nicht, dem Vermittler in dieser Angelegenheit, Paolo Ugone, zu bekennen, »che per l'arte musica sentiva solamente un capriccio, assai minore ... che ... verso la pratica delle lettere« »er fühle für die Kunst der Musik lediglich eine Hinneigung, eine viel geringere als für die Schriftstellerei«. Als er seine Absicht nicht erreicht, gibt er der Musik sofort den Laufpass, erinnert sich ihrer nur noch gelegentlich und geht über zur Literatur.

Aber wir verdanken dem Dilettantentum Doni's eins der lebendigsten Bücher über Musik, das wir aus der Zeit der Entstehung des Madrigals kennen. Es hat die übliche Form des Dialogs, es führt eine Anzahl von jungen Männern zusammen, zu denen (in der seconda parte) eine Dame tritt. Auch in den Rahmen-Erzählungen, die seit Boccaccio's »Decamerone« ein stereotyper Schmuck fast sämtlicher Novellen-Sammlungen der Zeit sind, findet sich immer eine kleine Schar von Jünglingen und Mädchen, oder von Cavalieren und Damen zusammen, meist unter dem Vorsitz einer erwählten »Königin« (Nachklang der »Liebeshöfe« des Mittelalters), und selten wird eine Erzählung begonnen oder geendet, ohne dass gesungen und gespielt wird. Die Beschreibungen dieses Musizierens haben nur einen sehr bedingten musikgeschichtlichen Wert: die meisten sind ebenso vag, ungenau, oder vielmehr idealisiert und phantastisch wie die Instrumente auf manchen zeitgenössischen Gemälden. Bei Doni dagegen ist alles real und genau. Anstatt der Novellen schaltet er Musik-Stücke ein, in der Hauptsache Madrigale,

Gegensatz
zu den
Rahmen-Er-
zählungen

doch auch ein paar Motetten und eine Chanson, und man kann schwer entscheiden, ob der Dialog zur Illustrierung der Musik, oder die Musik zur Illustrierung des Dialogs vorhanden ist. Da der erste Teil nur vierstimmige Stücke bringt, so bedarf es da nur vier Gesprächs-Partner (Interlocutori). Der zweite Teil ist anspruchsvoller: die erwähnte Dame als »Regina«, sieben Cavaliere, dementsprechend Stücke bis zu acht Stimmen. Man beachte das Übergewicht der Männer-Stimmen: die Herrschaft des Soprans, des weiblichen Gesangs-Sternes bildet sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In seinen Anfängen ist das Madrigal eine Huldigung an die Dame; die Frau ist das Objekt, nicht die Trägerin des Singens. Die musikalische Accademia ist ein Herren-Club, kein gemischter Salon.

Die Gesprächs-Partner des »Dialogo della musica« sind uns zum Teil historisch bekannt. Sie heissen im ersten Teil: Michele, Hoste, Bargo e Grullone. Bargo ist Dichter; er ist die »romantische Person« der Unterhaltung, auf ihn wird Rücksicht genommen, da er melancholisch und ein wenig liebeskrank ist, obwohl er den ganzen Tag mit seiner Schönen – sie heisst Candida – getanzt hat. Grullone wird von Bargo als Musico angeredet; Michele ist entweder Michele Novarese, den Doni in der an der Spitze des »Dialogo« stehenden Liste zeitgenössischer »Musici compositori« anführt, oder ein Deckname für Doni selber. Hoste ist entweder l'Hoste da Reggio, von dem uns, zwischen 1547 und 1562, eine Reihe Madrigal-Bücher erhalten sind, oder Fra Pietro da Hostia, den Pietro Aron im »Lucidario« als Cantore a Libro, das heisst als Componisten nennt. Grullone muss den Bass, Michele den Alt, Hoste den Canto übernehmen, so dass für den Dichter und Liebhaber, wie sich's gehört, der Tenor übrig bleibt. Man singt, unter Geplauder, Scherzen, Anekdoten, nicht weniger als 13 Madrigale Piacentiner und venezianischer Musiker – dieser erste Teil des Dialogs ist offenbar noch in Piacenza entstanden.

Viel grossartiger und reicher wird das Musizieren am folgenden Abend, in der seconda parte, vielleicht weil die Anwesenheit der Dame es beflügelt. Man singt 15 Stücke, darunter eine vollständige Sestina Petrarca's mit allen sechs Teilen, von Girolamo Parabosco – eins jener zyklischen Werke, in denen die Kunst des Madrigals gipfelt. Unter den Sängern fehlen diesmal Grullone und Hoste; neben Bargo und Michele werden genannt: Girolamo Parabosco aus Piacenza, Dichter, Componist, Organist an San Marco, unserm Doni besonders nahestehend als Mitglied der Accademia dei Pellegrini, ebenso universell wie Doni, nur dass er seinen Schwerpunkt in der Musik fand und ein etwas besseres Andenken hinterliess; – Perissone Cambio, ein berühmter Meister des Madrigals; – Claudio (Veggio); die Dichter Ottavio Landi und Lodovico Domenichi, dem Doni später so übel mitspielen sollte. Die Dame wird Selvaggia genannt; es ist jedoch Madonna Isabetta Guasca, zu deren Lob am Ende der »party« Domenichi zur Liren-Begleitung Ottavio Landi's vier Sonette singt – »Monodien« oder »Pseudo-Monodien«, die der Druck uns leider vorenthält. Doch wir können sie uns sehr gut vorstellen.

Dieser zweite Teil des »Dialogo« gibt uns ein ganz getreues Bild einer »Accademia« im Venedig von 1544, und zwar geschildert von einem Manne, auf den dies Bild ganz neu und frisch gewirkt hat. Aus gewissen Andeutungen geht hervor, dass achtstimmige Madrigale damals eine Novität waren, eine Spezialität Venedigs. »Questi a otto gli voglio tutti copiare, et mandargli a Fiorenza à Maestro Mauro, al Moschino, à Bartolomeo trombone, et à Gianiccho ...« »Die für acht Stimmen will ich alle kopieren lassen und nach Florenz schicken, an Meister Mauro, an Moschino (Baccio Moschini, der an der Composition der Festmusik für Cosimo's Hochzeit 1539 beteiligt war), an Bartolomeo Trombone, und an Gianiccho ...« Für Doni, der von Florenz, Genua, Mailand, Piacenza kam, muss die Bekanntschaft mit dem venezianischen Musikleben ein überwältigendes Erlebnis gewesen sein. Er lernt Kammermusik neuer, gemischter Besetzung kennen: »una musica di violoni, et di stromenti ... M. Matteo Romano col violone, che sapete como suona divinamente; M. Perison qui canterà ... M. Paolo Vergelli col fiffero traverso eccellente; ... M. Jacopo, M. Chechin con la viola; ... il divino Antonio da Cornetto, perfettissimo; Io sonerò lo stromento; et M. Domenico Fossetto il liuto. M. Francesco Stefani canterà col suo basso mirabile; et M. Battista dal Fondaco con il suo cornetto ancora; che lo suona miracolosamente ...« »eine Musik mit Violinen und (Blas-)Instrumenten ... Messer Matteo Romano mit dem Violone, ihr wisst, wie göttlich er ihn spielt; M. Perissone (Cambio) wird da singen ... M. Paolo Vergelli, vortrefflich auf der Querflöte; M. Jacopo, M. Cecchino mit der Viola; ... der göttliche Antonio da Cornetto, der ganz vollkommen ist; ich (Girolamo Parabosco) werde das Instrument (Cembalo) spielen; und M. Domenico Rossetto die Laute; M. Francesco Stefani wird mit seinem erstaunlichen Bass singen; und M. Battista dal Fondaco wieder mit seinem Cornetto, das er so wundersam bläst ...« Der Übergang von den bescheideneren Musik-Verhältnissen in Piacenza zu den reichen in Venedig spiegelt sich auch wider in ein paar Briefstellen Doni's: »al presente io son qui in Piacenza, dove ... oltre che di sonatori, di violoni, flauti, et liuti, de i quali trovo assai compagnia in casa del S. Marchese Annibal Malvicino, et del S. Guido da la Porta, vi sono bonissimi sonatori di stromenti Claudio Veggio, il Brambiglia, & Giuseppe Villano: tanto ch'io rimango piu che sodisfatto, musici in supremo grado, Claudio, Paolo Jacopo Pallazzo, et Prete Anton Francesco Bergoto ...« »zur Zeit bin ich hier in Piacenza, wo ... ausser Geigern, Flötisten, Lautenisten, deren ich genügend im Haus des Marchese Annibale Malvicino und in dem des Herrn Guido dalla Porta finde, als vortreffliche Spieler Claudio Veggio, Brambiglia und Giuseppe Villano vorhanden sind: so dass ich mehr als befriedigt bleibe. Das sind Erzmusiker, Claudio, Paolo Jacopo Palazzo (von dem Doni im »Dialogo« ein Stück zum Druck bringt), und Prete Anton Francesco Bergoto ...« (3. Juni 1543 an den Bildhauer Giovanni Angelo).

Damit aber vergleiche man den Ton des Briefes, den er am 7. April 1544 aus Venedig an den oben genannten Marchese Malvicino schreibt! »La Musica, che si fa in casa (di) V. S. di Liuti, di stromenti, di Pifferi, di Flauti, di voci, & in casa dell' honorato M. Alessandro Colombo è dignissima, & quella de i violoni del S. Guido dalla Porta

Doni's
DialogoDoni's
Dialogo

Doni's
Dialogo

mirabile: ma se la S. V. udisse la divinità, ch'io ho gustato con l'orecchia dell'intelligenza qui in Vinegia stupirebbe. Eccì una gentil donna Polisena Pecorina (consorte d'un cittadino della mia patria) tanto virtuosa, et gentile, che non trovo lode sì alte, che la commendino. Io ho udito una sera un concerto di violoni, & di voci, dov'ella sonava, et cantava in compagnia d'altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert di quella sua diligente invention non più usata dà i musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente acconcio le parole; ch'io confessai non haver saputo, che cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera. L'infervorato di questa musica, et l'innamorato di tanta divina compositione è un gentil'huomo, uno spirito eccellentissimo pur Fiorentino, detto M. Neri Caponi; al qual per mezzo di M. Francesco Corboli huomo Reale fui fatto amico; & mercè sua senti, vidi, et udi tanta divinità. Questo M. Neri dispensa l'anno le centinaia de ducati in tal virtù; et la conserva appresso di se; ne se fosse suo padre darebbe fuori un canto ...» »Die Musik, die in Eurem Haus gemacht wird mit Lauten, (Tasten-)Instrumenten, Pfeifen, Flöten, Stimmen; und im Haus des hochgeehrten Messer Alessandro Colombo, ist sehr würdig, und die mit den Violonen des Herrn Guido dalla Porta bewundernswert: aber wenn Ihr die Himmelslust hörtet, die mit den Ohren des Verständnisses ich hier in Venedig genossen habe, so würdet Ihr staunen. Hier ist eine Dame, Polissena Pecorina (die Gattin eines Landsmannes von mir), so tüchtig und artig, dass ich keine Lobsprüche hoch genug finde, um sie zu rühmen. Ich habe eines Abends ein Concert mit Violonen und Stimmen gehört, bei dem sie im Verein mit andern hervorragenden Geistern sang und spielte: der vollkommene Meister dieser Musik war Adriano Willaert, Musik seiner emsigen und von den Musikern nicht mehr geübten Erfindung, so gefügt, so zart, so richtig, den Worten so wunderbar angemessen, dass ich bekannte, bisher nicht gewusst zu haben, was Zusammenklang sei – bis auf jenen Abend. Der leidenschaftliche Gönner dieser Musik und der Liebhaber so göttlicher Composition ist ein Edelmann, ein ausgezeichnete Geist und ebenfalls Florentiner namens Messer Neri Capponi, dem ich durch Messer Francesco Corboli, diesen königlichen Mann, Freund wurde: und dank ihm fühlte, sah und hörte ich solche Göttlichkeit. Dieser Messer Neri wendet im Jahre Hunderte von Dukaten auf solche Kunst und bewahrt sie auf bei sich; und er würde Musik veröffentlichen, wäre nicht sein Vater ...«

Rolle des
Musikers in
der
Accademia

In den Kreis der musikalisch-literarischen Gesellschaften dieser Art, die das Kunstwerk auch um der Kunst willen pflegen, ist also nunmehr der Musiker getreten; ein Kreis, der jede Subjektivität, jede Kühnheit, jedes Experiment erlaubt und würdigt. Der Adelige – etwa Alessandro Striggio –, oder der Fürst – etwa Guglielmo Gonzaga, Duca di Mantova, kann jetzt selber zum Musiker werden, was zur Zeit der Frottola oder, wie das Beispiel des Neri Capponi zeigt, zur Zeit des frühen Madrigals noch undenkbar gewesen wäre. Und der berüchtigte und berühmte Gesualdo, Principe di Venosa, darf nicht nur ungestraft seine ehebrecherische Gattin und deren Liebhaber ermorden lassen, sondern auch seine Dichtung nach souveränem Gutdünken auswählen (er ist der Haupt-

Componist Torquato Tasso's) und kann sich, weil er eben der Principe Carlo Gesualdo ist, auch musikalisch viel oder alles erlauben, ohne angegriffen zu werden, wie Claudio Monteverdi. Die Bedeutung der Accademien für die Blüte der Musik in Italien hat schon ein Zeitgenosse erkannt und ausgesprochen: der Bergamaske Pietro Cerone (geboren 1566) in seinem spanisch geschriebenen Compendium »El melopeo y maestro« (1613). Er hat fünf Gründe für diese Blüte; der vierte lautet: »... por las muchas comodidades que ay para de prender; porque en muchas ciudades de Italia ay unas casas, que llaman Academias; deputados solo para juntarse ay los Cantores, Tañedores y Musicos à hazer dos ò tres horas de exercicio. De ordinario aqui suelen acudir los Compositores mas nombrados del lugar, los quales desques de aver hecho provar sus composiciones, y despues de acabada la Musica, acostumbbran discuir sobre de alguna materia musical, diziendo cadauno su parecer con mucha concordia, y concluyendoy sus disputes con provecho de todos ...« »... wegen der vielen Gelegenheiten Erfahrung zu sammeln; denn in vielen Städten Italiens gibt es mehrere Häuser, Accademie genannt, einzig bestimmt als Versammlungs-Stätten für Sänger, Instrumentalisten und Componisten, die sich da zwei oder drei Stunden ihrer Kunst widmen. Es pflegen da die berühmtesten Meister des Ortes Teil zu nehmen, die nach der Aufführung ihrer (neuesten) Compositionen und Beendigung der Musik, sich gewöhnlich über ein Problem der Musik unterhalten, wobei ein jeder mit viel Artigkeit seine Ansicht vorträgt, und diese Dispute schlagen zum Nutzen aller aus ...«

Gehobenheit
des Tons

Dank Petrarca, dank den Accademie erobert das Madrigal das Gebiet künstlerischer Freiheit, ohne den Boden der Zweck-Gebundenheit ganz zu verlieren. Die Wandlung zum »Literarischen« beginnt zwischen 1530 und 1540, und setzt sich dann in gesteigertem Maße fort. In Verdelot's Primo libro di Madrigali a quattro voci (1537), einer der berühmtesten und einflussreichsten Sammlungen der Zeit, findet sich nur ein einziges Sonett Petrarca's (»Quand' Amor i begli occhi a terra inchina«), sonst nur »Madrigale«. Dagegen sind in Cipriano de Rore's erstem Madrigal-Buch für fünf Stimmen (1542), einem Werk, dessen programmatische Wirkung nur noch etwa mit den »Nuove musiche« der Florentiner Camerata, der »Eroica« Beethoven's, oder von Gluck's »Orfeo« verglichen werden kann, alle Stücke literarischer Herkunft, alle Sonette, kein einziges Madrigal mehr; die überwiegende Mehrzahl von Petrarca, andere von Claudio Tolomei, Nicolo Amanio, Francesco Maria Molza, und zwar bereits mit Motiven leidenschaftlichen, pathetischen Charakters. Adrian Willaert vollends hat seine »Musica nova« – man beachte den Titel! –, die zwar erst 1559 gedruckt, aber grösstenteils vermutlich viel früher entstanden ist, mit einer einzigen Ausnahme (einem Dialog des Pamfilo Sasso oder des Serafino dall' Aquila) ausschliesslich mit Sonetten Petrarca's gefüllt, wie einst Pisano das seine mit Canzonnen Petrarca's. Kein Musiker des Jahrhunderts geht an Petrarca ganz vorüber. Er ist der meist komponierte Dichter nicht bloss der Zeit des Madrigals, sondern der Welt-Literatur – kein grosser Dichter, weder Shakespeare noch Goethe, weder Shelley noch Heine, hat eine solche Apotheose in der Musik erfahren. Es gibt

Petrarca

kaum eins seiner Sonette, Canzoni, Sestine, das nicht in Musik gesetzt worden wäre, und einzelne mehrere Dutzend-Male. Selbst aus seinen »Trionfi« sind einige Fragmente componiert worden.

In der Auswahl aus seinem »Canzoniere« vollzieht sich jedoch im Lauf des Jahrhunderts eine charakteristische Wandlung. Um 1540 componiert man mit Vorliebe die erste Hälfte, in vita di madonna Laura, und zwar die »sentimentalischen« Stücke. Dann wendet man sich der schweren und schwermütigen Lyrik des Dichters zu, der den Tod der Geliebten beklagt und im Aufblick zum Himmel Ruhe und Frieden der Seele zu finden sucht. Und schliesslich holt und erholt man sich an den leichten und anmutigen Motiven, mit den spielerischen, tändelnden und pastoralen Anklängen. Immer aber bevorzugt man die Stücke, in denen sich die Gegensätze am heftigsten zusammendrängen – jene Gegensätze, die dem Musiker am meisten dazu Gelegenheit geben, zu malen, den Wort-Ausdruck zu schildern, zu »imitieren«. Und dieser Manierismus, Marinismus, der ja bei Petrarca schon deutlich vorgebildet ist, verstärkt sich bei seinen hundert und aberhundert Nachahmern. Wir brauchen hier sie kaum zu nennen, die Bembo, della Casa, Fiamma, die Dichterinnen Vittoria Colonna, Gambara, Stampa, Franco; Bernardo Tasso und seinen grösseren Sohn Torquato. Der literarische Ruhm verbürgt in dieser Zeit auch immer die Beachtung durch die Musiker. Bis ein neues Ideal die Musiker erfüllt, die Leidenschaft, Bewegtheit, die pastorale Sinnlichkeit, ein Ideal, dem Petrarca's klassische Gefeiltheit und der literarische Formen-Zwang des Sonetts widersprechen. Am Ende des Jahrhunderts ist Petrarca im Madrigal entthront, und in den »Nuove musiche« wird ein oder das andre Sonett gleichsam nur noch exemplarisch oder ehrenhalber in Musik gesetzt. Mit dem »Literarischen« ist es zu Ende, und es beginnt ein neuer Abschnitt der Geschichte der »poesia per musica«, in dem der Musiker den Dichter zum Sklaven und Handlanger herabwürdigt wie nie zuvor.

Dante

Dante ist in der Gunst der Componisten des 16. Jahrhunderts dem späteren und kleineren Dichter und Antipoden, Petrarca, völlig unterlegen. Nicht nur unterlegen: er kommt gegen diesen Rivalen überhaupt nicht in Betracht. Der grosse realistische Mystiker und mystische Realist des Mittelalters widersteht dem Geist des Jahrhunderts und seinem Formalismus und Conventionalismus. Die unzerstörbare und unheimliche Anziehungskraft der »Divina commedia« fesselt auch im 16. Jahrhundert immer noch und immer wieder die Geister. Ein äusserliches Zeichen dieser Anziehung ist die Tatsache, dass die »Divina commedia« es seit dem ersten Druck von 1472 doch wenigstens zu dem sechsten Teil all der Ausgaben gebracht hat, die der »Canzoniere« Petrarca's erlebte. Man mag Dante's literarisches Schicksal innerhalb einer ihm nicht gemäßen geistigen Strömung etwa dem Schicksal Johann Sebastian Bach's in den Zeiten der »galanten« Musik vergleichen; – durch allen Wechsel literarischer Mode-Strömungen hält ihn ein

geheimer Respekt der Masse und vielleicht das Verständnis einzelner Unzeitgemässer lebendig, bis seine Zeit sich wieder erfüllt.

Für die Musiker war Dante, soweit wir es feststellen können, bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts hinein so gut wie tot. In ein paar parodistischen Wendungen der Frottola mag man eine Erinnerung an Dante finden; die frühen Madrigalisten greifen dann und wann zu den Terzinen der »Trionfi« Petrarca's, aber an den Terzinen Dante's gehen sie scheu vorüber. Ich kenne nur zwei Ausnahmen. In einem Manuscript der Marciana (MS It. IV. 1795–1798, No. 79) findet sich die anonyme Composition der Canzon »Amor da che convien che far mir doglia« (cf. Walter H. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy* [ca. 1500], Berkeley und Los Angeles 1943). Und in jenem Manuscript der Florentiner National-Bibliothek, das unter anderm die neun Madrigale von Bernardo Pisano enthält (Magl. XIX.164–167) und um 1525 geschrieben sein muss, steht als Nummer XV eine vierstimmige Composition der »Canzon pietrosa« Dante's; anonym wie alle Stücke der Handschrift, aber vielleicht ebenfalls ein Werk Bernardo's. Es ist ein Stück ganz »neutraler« Haltung; die edlen und gewaltigen Worte sollten nur in ein polyphones Gewand gehüllt werden, und zugleich ist der Deklamation sorgfältige Rechnung getragen. Es ist, als ob eine der deklamatorischen Canzon-Compositionen mit Begleitung, wie wir sie etwa von Tromboncino kennen, plötzlich sich zur echten Vierstimmigkeit und wirklichen Polyphonie hätte entfalten wollen. Aber diese Beispiele stehen einsam. Nur die erste Zeile dieser Canzonen-Stanze (»Così nel mio parlar voglio esser aspro«) ist ein paarmal componiert worden, wenn nämlich ein Musiker zu Petrarca's Canzonen-Stanze (aus der Canzon »Lasso me ch'io non so«) griff: »Vaghi Pensier che così passo passo« –, in der der spätere Dichter den Vers seines grossen Vorgängers als Abschlusszeile verwendet hat. Zu ihnen gehört Arcadelt (Terzo libro 1539). Und Arcadelt hat ein Bewusstsein von der Würde der Zeile des grossen Dichters gehabt, wenn er sie, im Gegensatz zu allen vorangehenden übrigen Zeilen der Strophe, die er fast gänzlich homophon deklamiert, breit und polyphon behandelt: – er gibt ihnen die Würde der Polyphonie. Zu ihnen gehört auch Palestrina in seinem weltlichen Erstlings-Druck von 1555; und auch Palestrina hat die aggressiven Worte Dante's ganz gegen ihre Expression in Musik gesetzt.

Auch daran trägt Bembo vielleicht die Schuld. Man kennt das Urteil, das er in seinen »Prose della volgar lingua« (1525) über den grossen Florentiner gefällt hat: Dante sei zwar ein grosser und gewaltiger Dichter, der seine Vorgänger weit hinter sich gelassen habe; aber als einziges Muster der Zeit könne nur Petrarca gelten, der eben alle jene »voci rozze e disonorate« vermeide – jene rauhen und ungehörigen Wendungen, deren Dante sich schuldig gemacht habe in seinem Drang auszudrücken, was auf gefällige Art doch nicht gesagt werden könne.

So kommt es, dass das Madrigal sich die hundert Stellen der »Divina commedia« hat entgehen lassen, für deren Composition der mehrstimmige Gesang das adäquate Mittel

Dante

oder Organon gewesen wäre: die Schilderung Fortuna's (Inferno, VII); der wundersame Beginn des Canto 8 des »Purgatorio«:

Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti ...;

das Pater noster (Purgatorio, XI); die Schilderung des irdischen Paradieses (Purgatorio, XXVIII); Dante's mächtige Sentenzen und Apostrophen.

Dante

Ist schon wunderlich, was von Dante nicht komponiert wurde, so ist, was komponiert wurde, noch wunderlicher. Es sind, gegen die 1000 nach Petrarca, nicht mehr als neun oder zehn Stücke. Die früheste Composition findet sich im »Primo libro delle Muse a tre voci« (1562) und stammt von Giovanni Battista Montanaro, Lehrer des Francesco Soriano, und wohl ein Römer, der die ersten Verse der »Divina commedia« in Musik gesetzt hat – etwas lehrhaft, der geringen Stimmen-Zahl entsprechend, denn Dreistimmigkeit hat in jener hohen Zeit des Madrigals immer den Beigeschmack des Pädagogischen. Dann aber folgt eine Reihe von sechs Musikern, die alle durch ein- und denselben Text gereizt worden sind: durch die Schilderung der »akustischen« Eindrücke, da Dante an der Hand Vergil's die Pforte zur Hölle durchschreitet (Inferno, III, 22–27):

Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle,
Perch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle ...

(»Da hob Gestöhn und Weh und Heulen an
Rings durch die sternenlose Luft zu hallen,
Dass anfangs ich zu weinen drob begann.

Verschiedne Sprachen, grauenhaftes Lallen,
Worte des Schmerzes und des Zornes Schmähn,
Gekreisch und Ächzen und der Hände Schallen ...«)

Es sind der Ferrarese Luzzasco Luzzaschi (1576), der Paduaner Giulio Renaldi (1576), Giovanni Battista Mosto aus Udine (1578), Domenico Micheli aus Bologna (1581), Francesco Soriano (1581), und der Sizilianer Pietro Vinci (1584), die das in Musik zu setzen gewagt haben: – mit Ausnahme Soriano's, den vielleicht Montanari auf Dante hinführte, lauter Musiker des oberitalienischen Kreises, denn auch Vinci war in Bergamo tätig, und wohl alle in der Gefolgschaft des bedeutendsten, Luzzaschi. Sie haben zu Dante gegriffen nicht um Dante's willen, sondern weil der Text ihnen die willkommene textliche Unterlage bot für musikalische Wagnisse, für Ausdrucks-Experimente chromatischer, »harmonischer« Art. Ganz bezeichnend, dass keiner mehr komponiert hat

Dante

als die angeführten zwei Terzinen, dass also – grammatikalisch gesprochen – zu dem Subjekt zu der zweiten Terzine einfach das Prädikat fehlt (»facevano un tumulto ...«). Es kam eben nur an auf die Anhäufung ausdrucksvoller Laut- und Phantasiebilder, um die entsprechende Musik daran zu hängen. Diese sechs Stücke sind echte Musik für die Accademia, für den Kenner, »l'art pour l'art«, vokale Kammermusik.

1586 hat Lodovico Balbi, Capellmeister am Santo zu Padua, der Schilderung des Höllenrichters Minos (Inferno, V, 4–12) eine sechsstimmige Composition gewidmet:

Stavvi Minos orribilmente e ringhia:
Esamina le colpe nell' entrata,
Giudica e manda, secondo che avvinghia.

Dico, che quando l'anima mal nata
Li vien dinanzi, tutta si confessa;
E quel conoscitor delle peccata

Vede qual loco d'inferno è da essa:
Cignesi colla coda tante volte,
Quantunque gradi vuol che giù sia messa.

(»Grässlich sitzt Minos da, die Zähne bleckend,
Prüft jede Schuld am Eingang, richtet, schickt,
Mit Ringen seines Schweifs den Leib bedeckend,

Wann nämlich ihn die arme Seel' erblickt,
So treibt es sie, dass sie ihm alles künde,
Und weil er weiss, was sich für jede schickt,

Schlingt dieser Kenner jeder Menschenünde
Um seinen Leib den Schweif so viele Mal,
So viele Grad' er meint der finstern Gründe ...«)

Dante

– eine Composition von so neutraler Haltung, so ohne Neigung zur »Malerei«, zu chromatischen Extravaganzen (nur mit besonderer Klangfarbe: drei Sopranen stehen drei tiefe Bässe gegenüber), dass man glauben möchte, sie habe lediglich als Unter-malung oder Begleitmusik für ein Intermedium oder »lebendes Bild« gedient. Denn dann war Malerei nicht nötig. Ungleich Wagner, der etwa im »Rheingold«, in den Alberich-Szenen, die Dinge zweimal darstellt, auf der Bühne und im Orchester, pflegt das 16. Jahrhundert sie nur einmal zu sagen.

Den Beschluss macht Luca Marenzio, der das letzte Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1599) mit einer der »Canzoni pietrose« Dante's eröffnet. Es ist die letzte Composition nach Dante's »Canzoniere«, wie sie, um 1520, die erste war. Marenzio's Grösse zeigt sich darin, dass bei allen »programmatischen« Kühnheiten, zu denen der Text ihm Anlass bot, der Text eben doch nicht nur Anlass geblieben ist. Marenzio ist mit

diesem zweiteiligen Stück der einzige legitime Dante-Componist im 16. Jahrhundert. Wir hätten ihm noch Claudio Merulo anzureihen, der, wenn Torchi (*L'arte musicale in Italia*, vol. 1, p. 380–386, wo das Stück abgedruckt ist) recht hätte, angeblich das Gebet des heiligen Bernhard (*Paradiso*, XXXIII, 1) komponiert hat. In Wahrheit ist jedoch Merulo's Madrigal eine Ottava, die nur den ersten Vers aus der »Divina commedia« entlehnt und im übrigen mit Dante nichts zu tun hat.

Bekannt ist, dass Dante an den Anfängen der Monodie steht: wie Pietro de Bardi an Giovanni Doni, den Theoretiker der neuen, umwälzenden Bewegung berichtet, hat Vincenzo Galilei um 1570 den »lamento« des Grafen Ugolino, das heisst die Klage des unglücklichen Vaters, der im Turm seine Söhne verhungern sieht (*Inferno*, XXXIII), für Tenor-Stimme und ein »corno di viole esattamente suonate« komponiert. Erhalten ist sie nicht, und Nachahmung hat Galilei's Textwahl nicht gefunden. Die junge Monodie hält sich für ihre leidenschaftlichen Expektorationen, für ihre »lamenti« und »lettere amoroze« an ganz andre Dichter: an Tasso, an Rinuccini, und andre Zeitgenossen; und wie in den Frühzeiten der Frottola legt sie solche Stücke am liebsten weiblichen Wesen in den Mund: Arianna (Monteverdi), Dido (Mazzocchi) und anonymen Damen. Wir sind von Dante weiter entfernt als je.

Sannazaro

Ist Dante dem Zeitalter nicht gemäss, so hat ein anderer für das ganze Jahrhundert den Ton angeschlagen, den es am liebsten hörte: den pastoralen. Es ist Jacopo Sannazaro, aus dem Arcadien Italiens, aus Neapel. Sannazaro geniesst in der literarischen Schätzung nicht den höchsten Rang: es sei ihm, so heisst es, nicht gelungen, das philologische Vorbild der Antike, die humanistische Fessel zu überwinden. Seine Eclogen seien nur minderwertige Imitation, seine »Arcadia« – eine Art idyllischen Romans mit eingestreuten Versen – sei der Beginn des pastoralen Manierismus. Es mag sein. Vom Standpunkt der »poesia musicale« aus wird man über die lebenswürdige Gestalt des Dichters und Humanisten zu einem ganz andern Urteil gelangen: da ist er, wenn nicht der Begründer, so doch das einflussreichste Vorbild der Lieblings-Fiktion des 16. Jahrhunderts, der Erneuerer einer romantischen Sehnsucht, die schon die Antike genährt hatte. Einer Sehnsucht, die um so stärker war, je weniger sie im realen Leben dieser wilden, rohen, zerrissenen Zeit Erfüllung fand. Wir mögen ruhig lächeln über sie, wie es schon Cervantes im »Don Quixote« getan hat (mir scheint jedoch, nicht ohne Schonung oder Führung), als er seinen Helden am Ende seiner ruhmreichen und heroischen Abenteuer den Schäfer-Stab in die Hand nehmen lässt, und dies Gelächter ist berechtigt angesichts der Niaisereien, in die die Schäfer-Poesie im 17. Jahrhundert in allen Ländern ausartet. Aber ohne diese pastoralen Neigungen besäßen wir auch nicht die bezaubernden Wald-Szenen in Shakespeare's »Wie es Euch gefällt«, die feinsten und heitersten Arabesken, die je einem Dichter-Hirn entsprungen sind.

Die Musiker jedenfalls haben sich nicht um das spätere Verdikt der Literatur-Geschichte gekümmert, und die Monologe und Dialoge aus der »Arcadia« Sannazaro's mit wahrer Begeisterung komponiert. Sein »Canzoniere«, der erst 1530 veröffentlicht worden ist, erfreute sich geringerer Beliebtheit; Sannazaro muss darin sogar hinter Bembo zurückstehen. Obwohl er älter war als Ariost, früher starb, und die »Arcadia« schon 1502 zum erstenmal erschienen war, setzt deren Wirkung unter den Musikern erst später ein; dann, um 1550, allerdings um so stärker. Ein römischer Musiker, Ruggiero Giovannelli, Capellmeister an San Luigi, hat am Ende des Jahrhunderts zwei ganze Madrigal-Bücher – »Sdrucchioli«, nach den daktylischen Endreimen – dem napolitanischen Dichter gewidmet. Sannazaro ist der Dichter, an dem die Musik den Ausdruck des Pastoralen, der spielenden Grazie, der anmutigen Melancholie geübt und gelernt hat. Es ist bezeichnend, dass Luca Marenzio, dessen Schaffen erst um 1580 beginnt, der eigentliche Mozart des Madrigals, ihn am meisten, und mehr als Petrarca geliebt hat.

Sannazaro

Sannazaro's Nachwirkung geht noch tiefer. Man kann sagen, dass die ganze »Arcadia« mit ihrer Abwechslung von Prosa und Vers, von Erzählung und lyrischer Verdichtung, nichts anderes ist als eine Cantate von riesenhaftem Ausmaß. Aber auch jene lyrischen Verdichtungen selbst sind schon eine Vorahnung der Cantate. Wir haben bereits (p. 94) der Vorahnung Raum gegeben, dass im Capitolo um 1500 nicht alle Terzinen gesungen wurden, sondern nur die lyrischen Höhepunkte. Nun, die Mehrzahl der lyrischen oder poetischen Einlagen der »Arcadia« sind nichts anderes als dialogische Capitoli, dramatische Eclogen. Gleich die erste Ecloge der »Arcadia« enthält im Keim, in der »Idee« schon eine dramatische Cantate. Alles ist vorhanden, was die spätere Form charakterisiert: der Wechsel des Versmaßes, der Wechsel von vorbereitender Erzählung und lyrischer Entladung. Der Hirt Ergasto schildert, in Endecasillabi mit Binnenreim, die erste Begegnung mit seiner geliebten Pastorella »Menando un giorno« und schliesst die Erzählung mit einer »Aria«: »La pastorella mia spietata e rigida« in anderm Versmaß. Mit der Erzählung wussten die Musiker vorläufig nichts anzufangen. Aber die »Aria« haben sie häufig komponiert. Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts – oder vielmehr am Ende des 16., denn das Doppel-Stück ist fünfstimmig im alten Stil – hat ein römischer Musiker, Francesco Soriano, endlich auch eine Prosa-Erzählung aus der »Arcadia« in Musik gesetzt, nämlich die »Prosa duodecima« mit ihrer seltsamen, die Erzählung abschliessenden Symbolik.

Ariosto

Nach einer andern Dichtung geht der Einfluss Lodovico Ariost's, des grössten Dichters des Jahrhunderts; was mehr ist: des einzigen ganz grossen Dichters des Jahrhunderts – man muss es aussprechen. Sein »Canzoniere« ist wenig umfangreich und nicht sehr bedeutend, und nur wenige seiner Sonette sind öfter komponiert worden, am frühesten – 1539 durch Alfonso della Viola in Ferrara – und am häufigsten das auf die Haare der

Donna amata: »La rete fu di queste fila d'oro«. Aber sein »Orlando furioso« wird eine Fundgrube für die Musiker, und sie graben darin nach Gold in verschiedenen Schächten. Wir haben es gesehen (p. 88): 1516 war der »Orlando furioso« zum ersten Mal gedruckt worden, und schon 1517 erscheint bei Andrea Antico eine Composition der Stanze (XXIII, 126) »Queste non son più lagrime che fuora« durch Bartolomeo Tromboncino, einer der leidenschaftlichen Höhenpunkte der Dichtung. Einzelne Strophen oder Strophen-Folgen aus dem heroisch-komischen Epos erlangen in der Geschichte des Madrigals eine ganz eigentümliche Bedeutung. Der »Orlando« ist in allen Gassen, auf allen Plätzen gesungen worden, nicht bloss auf den Canälen und Campielli Venedigs, sondern auch in den Gassen von Florenz und Neapel, von Genua und Rom; und so bilden sich überall eigene, lokale, regionale Rezitationsweisen heraus, die »Arie di Genova«, »di Fiorenza«, der »Ruggiero« – Namen, an denen man die Herkunft der Melodien erkennt. Die sechsstimmige Composition der oben erwähnten Stanze durch einen Anonymus in Verdelot's Madrigalen von 1541 beginnt mit dem Rezitations-Ton! Wo man eine Stanze Ariost's componiert findet, darf man ziemlich sicher sein, eine besonders volkstümliche und launige Musik anzutreffen, in der solches Melodie-Gut versteckt ist; meist im Tenor oder Bass. Man stösst auf sehr geistreiche Lösungen: so legt der Florentiner Hof-Componist Francesco Corteccia (1547) ein paar solcher Melodien in die Oberstimme zweier vierstimmiger Compositionen »Dunque fia ver dicea« (XXXII, 18) und »Io dico et dissi et dirò« (XVI, 2), und liefert in den Unterstimmen dazu den tonmalerischen »Commentar«. Von einem venezianischen Musiker, Jachet Berchem, hat der Verleger Gardano 1561 ein Buch mit gegen 100 componierten Stanzen Ariost's veröffentlicht und sie »Capriccio« betitelt, nicht ohne Sinn. Denn die Auswahl der Stanzen geht nach zwei Richtungen. Am liebsten componiert man die Stanzen voll fröhlicher Welt-Weisheit und launiger Wahrheit, mit denen Ariost seine Gesänge zu eröffnen liebt. Es verwundert uns nicht, dass ein sonst unbekannter Musiker, Don Salvatore di Cataldo, 1559 sämtliche Anfangs-Strophen des »Orlando furioso« in Musik gesetzt hat. Solche Anfangs-Strophen sind nicht selten auch als Eröffnungs-Stücke für Comödien componiert worden. Sie gleichen einem »prologo« wie ein Ei dem andern. Wenn Arcadelt (1542) eine Stanze Ariost's componiert wie:

Gravi pene in Amor si provan molte,
 Di che patito io n'ho la maggior parte,
 E quelle in danno mio sì ben raccolte,
 Ch'io ne possa parlar come per arte.
 Però s'io dico e s'ho detto altre volte,
 E quando in voce e quando in vive carte,
 Ch'un mal sia lieve, un altro scerbo e fiero,
 Date credenza al mio giudizio vero ...

(XVI, 1)

so wählt er dafür Dreistimmigkeit wie für eine Mascherata, und die ganze Art der Composition zeigt an, dass sie auswendig gesungen worden ist. Die darauffolgende Stanze, gleichen Charakters:

Ariosto

Ingiustissimo Amor, perche si raro
Correspondenti fai nostri desiri? (II, 1)

ist gewiss an die 50 Mal componiert worden; und die des 19. Canto:

Alcun non può saper da chi sia amato,
Quando felice in su la ruota siede;
Però ch' ha i veri e i finti amici a lato,
Che mostran tutti una medesima fede
Se poi si cangia in tristo il lieto stato,
Volta la turba adulatrice il piede;
E quel che di cor ama, riman forte,
Et ama il suo Signor dopo la morte –

wird mit Vorliebe als Dedikations-Madrigal benutzt – und man muss sagen, dass ein Untergebener seinem Herrn seine Ergebenheit dichterisch und musikalisch schwerlich liebenswürdiger und feiner ausdrücken kann. Manchmal wird Ariost allerdings auch zu grossen Unliebenswürdigkeiten benutzt, wie in einem Stück Nolet's, das Verdelot's »Dotte et eccellenti composizioni« (vor 1540) beschliesst:

Non siate pero tumide e fastose
Donne per dir che l' huom sia vostro figlio,
Che dalle spin' anchor nascon le rose
E d' una fetid' herba nasce il giglio!
Importune superbe dispettose
Prive d'amor di fed' e di consiglio
Temerarie crudel' inique ed ingrata
Per pestilentia eterna al mondo nate!

(Orlando furioso, XXVII, 121)

– ein Stück, das vermutlich im Auftrag eines entrüsteten Liebhabers componiert ist. Man wird das Madrigal und seinen lebendigen Sinn nie verstehen, wenn man solche Beziehungen nicht erkennt. Nicht selten, von Orlando di Lasso, Lupacchino (1546), Martoretta (1548), Nicolao Dorati (1548, in Rore's »Vergini«), Lupacchino (1547), sind die fünf Stanzen componiert worden, in denen Ariost die körperlichen Reize der Alcina sehr eingehend schildert (VII, 11s): »Di persona era tanto ben formata«, »Sotto duo negri e sottilissimi archi«, »Sotto quel sta, quasi fra due vallette«, »Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte«, »Mostran le braccia sua misura giusta«. Das ist nichts andres als

Ariosto

Hochzeitsmusik, zum Lob der Braut; Musik, vermutlich bestimmt, während der Festtafel oder als Ständchen und Nachtmusik gesungen zu werden. Nach dem Vorbild dieser fünf Stanzas bleibt es üblich, Tafel- oder Festmusiken zu Ehren einer Braut in Ottave rime zu fassen, zum Beispiel in Giaches Wert's *Primo libro a cinque voci*, Ausgabe von 1564, dessen Einleitungs-Stück zur Hochzeit des Alfonso Gonzaga, Conte di Nuvolara, komponiert ist; oder in Wert's vierstimmigem Madrigal-Buch von 1561, wo vier Stanzas aus Bembo's berühmter Ottaven-Reihe zu gleichem Zweck benützt sind. Daneben finden sich allerdings auch reine Naturbilder, die über den modischen Begriff des Pastoralen hinausgehen, wie die häufigen Compositionen der Stanza (*Orlando furioso*, XXXIV, 50) »Cantan fra i rami gl'augelletti vaghi« oder »Vaghi boschetti di soavi allori« (VI, 21). Die andre Richtung geht aufs Affektive, Pathetische; wie es sich im »*Orlando furioso*« an den Höhepunkten der Handlung äussert. Das hat schon der grosse Theoretiker des 16. Jahrhunderts, Gioseffo Zarlino, in seinen *Istituzioni* (*De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, vol. 1, Venedig 1589, p. 92) bemerkt. Da rühmt er die affektive Wirkung des Solo-Gesangs, und weist hin darauf, wie oft man diese Wirkung an den Rezitationen aus dem »*Orlando furioso*« erfahren habe. Als besonders geeignete Stellen nennt er Zerbino's Tod (XXIV, 77) und Isabella's Lamento (*ibid.*). Und zu solchen affektiven Stellen haben denn auch die Musiker gegriffen: Stefano Rossetto (1567) zum »Lamento d'Olimpia«; und (1555) der römische Altist, Componist und Verleger Antonio Barré zu der grossen vierteiligen Klage der Bradamante »Dunque fia ver dicea« (*Orlando furioso*, XXXII, 18–21), in einer ganz eigenen, freien Deklamations-Manier, die sich nur selten contrapunktisch belebt. (Neudruck durch Peter Wagner, *Das Madrigal und Palestrina*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 8 [1892], p. 423–498, hier p. 468–475.) Barré hat für diese und ähnliche Stücke das charakteristische Wort: »ariosi«, und man wird sie in der Tat nicht anders bezeichnen können als »Arien«, das heisst Deklamationsweisen in Madrigalform, als Cantaten vor Erfindung der Cantate. Die Brücke schlägt Gabrieli in seinen dreistimmigen Madrigalen (1575). In der Vorgeschichte der Monodie sind diese »Madrigali ariosi«, oder »Deklamations-Madrigale« die wichtigste Vorstufe; wie wir später sehen werden. Bradamante's herrliches Gelöbnis der Treue (XLIV, 61)

Ruggier qual sempre fui, tal esser voglio
 Fin alla mote e più, se più si puote
 Immobil son di vera fede scoglio
 Che d'ogn' intorn' il mar l' aria percuote
 O siami Amor benigno o m' usi orgoglio
 O me fortun' in alto o in basso ruote
 Non mai già per bonaccia ne per verno
 Loco mutai ne muterò in eterno ...

hat in der Geschichte des Madrigals und der »Nuove musiche« eine ganz besondere Rolle gespielt. Freilich, Ariost, der Heitere, Ironische, der Puppenspieler des Heroischen,

der seine Figuren und Figurinen die seltsamsten Capriolen machen lässt und seine Handlung in capriziösen Arabesken führt, liebt solches Pathos nicht. Und so kommt es, dass in der Zeit der Gegen-Reformation, der Humorlosigkeit, des Pathos, seine Stenzen immer seltener componiert und durch Stenzen aus dem mehr zeitgerechten Epos, der »Gerusalemme liberata« des Torquato Tasso abgelöst werden. Hier fanden sich die Monologe und Szenen reinen Affekts, reiner pathetischer Haltung, die man jetzt brauchte und suchte. Szenen wie der Kampf zwischen Tancredi und Clorinda, oder der rührende Tod der Heldin sind lange vor dem berühmten »Combattimento« Claudio Monteverdi's (1624, gedruckt 1638) als Madrigal-Zyklen componiert worden. Die »Gerusalemme liberata« wird für die Musiker zu einem Arsenal, aus dem die Waffen für die Oper geschmiedet werden.

Torquato Tasso und Guarini

Wie Tasso Ariosto im Epos bei den Musikern ablöst, so löst er, im Verein mit einem noch einflussreicheren Rivalen, Giambattista Guarini, Sannazaro auf dem Gebiet des Pastoralen und Cassola und seine Schule auf dem der Madrigal-Dichtung ab. Torquato Tasso und Guarini schreiben beide wieder für die Musik, stehen im Dienst des Componisten, wenn auch selten im Dienst eines bestimmten Componisten, wie später der Opern-Librettist. Und beide sind natürlich viel zu vornehm, um nicht ihre literarische und persönliche Würde zu wahren. Tasso war als »poeta per musica« erblich belastet. Sein Vater, Bernardo Tasso, hat in einem Brief an den Principe di Salerno (Le lettere di M. Bernardo Tasso, Venedig 1549, p. 271) bereits auseinandergesetzt, er habe in einigen seiner Verse geachtet auf »grandissimo artificio, affine che soddisfacciano al mondo, perche etandio, ch'io non habbia giudizio di musica, ho almeno giudizio di conoscer quali debbiano esser le composizioni che si fanno per cantare. Elle son piene di purità, d'affetti amorosi, di colori, et di figure accomodate a l'armonia« »auf die grösste Künstlichkeit, damit sie der (musikalischen) Welt Genüge tun; denn wenn ich auch nicht musikkundig bin, so ist mir doch kund, welche Eigenschaften Dichtungen haben müssen, die für Musik bestimmt sind. Sie sind voll Glätte, voll Malerei der Zustände der Liebe, voller Farbigkeit, und voll von Wendungen, die der Musik gemäss sind«. Torquato war, im Gegensatz zu seinem Vater, ein feiner Kenner der Musik, ebenso wie Guarini. Und bereits der überreifen Madrigalmusik seines Zeitalters.

Es ist ein Symptom für den sinkenden Geschmack dieses Zeitalters, dass auf beiden Gebieten, des Epischen und des Lyrischen, der virtuosere den echten Dichter an Beliebtheit weit überflügelt. Der »Pastor fido« Guarini's hat die Zeitgenossen viel mehr bezaubert als Tasso's »Aminta«: das weniger virtuose, aber einfachere und höhere Kunstwerk, dessen Liebesklagen und andren lyrischen Höhepunkte der Handlung zwar auch oft genug, aber nicht halb so häufig in Musik gesetzt worden sind als die entsprechenden Verse aus dem »Pastor fido«, die man prä-existente Arien, Arien vor Erfindung

Tasso u.
Guarini

der Monodie, nennen könnte. Der »Pastor fido« war für die Musiker eine Vorahnung der Oper, und da sie noch keine Arien zu componieren verstanden, componierten sie wenigstens Guarini's Monologe als Madrigale.

Tasso u.
Guarini

Im selben Verhältnis der Beliebtheit standen zu Tasso's Madrigalen die Madrigale Guarini's, obwohl beide der gleichen Stufe der Entwicklung angehören. Sie waren kürzer als die Madrigale aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts; sie drängten das Spiel mit den »Oxymora« auf noch engeren Raum zusammen; und sie gaben dem Zeilenpaar am Schluss eine noch spitzigere Pointe. Guarini's Einfluss drängt im letzten Drittel des Jahrhunderts die Sonett-Composition überhaupt stark zurück. Und obwohl Guarini ein reiner Literat war, und auch seine erotisch-epigrammatischen Verse in Madrigalform literarisch gemeint waren, nähern sie sich doch wieder der »poesia per musica«. Wenigstens kommt ihr gesteigertes Spiel mit den alten Gegensätzen – dolce–amaro, vivere–morir, amore–dolore etc. – der Neigung der Musiker entgegen, mit Doppel-Motiven zu arbeiten, das heisst mit gegensätzlichen Motiven nicht mehr im Nacheinander, sozusagen motettisch, sondern gleichzeitig, contrapunktisch. Dichtung und Musik nähern sich in Tendenz und Stil allmählich wieder der Einheit. Dichter und Musiker stehen wieder nebeneinander, gleichberechtigt, einer für den andern.

Torquato Tasso kann sich rühmen, für seine Lyrik wenigstens die grössten Musiker der Zeit, die ihm persönlich nahestanden, in Bewegung gesetzt zu haben: Monteverdi, Gesualdo di Venosa, und Giaches Wert, und Guarini kann sich rühmen, den Musikern ein Lieblings-Stück geliefert zu haben, das dutzend Mal componiert worden ist. Es ist für die zweite Hälfte des Jahrhunderts ebenso charakteristisch wie »Il bianco e dolce cigno« für die erste:

Tasso

Ardo sì, ma non t'amo,
Perfida e dispietata,
Indegnamente amata
Da sì leale amante:
Ne sia pur ver che del mio duol ti vante,
Ch'ho già sanato il core,
E s'ardo, ardo di sdegno e non d'amore.

Worauf Torquato Tasso, »im Namen einer Dame« auf Guarini's Angriff erwidert hat:

Ardi e gela a tua voglia,
Perfido e impudico,
Or amante or nemico;
Che d'incostante ingegno
Poco l'amore i'stimo e men lo sdegno:
E se'l tuo amor fù vano,
Van sia lo sdegno del tuo cor insano.

– und auch diese Erwiderung ist oft komponiert, und die Auseinandersetzung des entzweiten Liebespaares noch weiter fortgesetzt worden. Wie hat sich das gröbliche Hin und Her zwischen »Madonna« und ihrem Cavalier, in den 40er Jahren des Madrigals, verfeinert! Wie spitz und »juristisch« ist jetzt alles geworden! Im übrigen muss man sich wundern, dass Tasso sich überhaupt mit dem Dichten von Madrigalen befasste, denn er stellte das Madrigal sehr niedrig. In seinem Dialog: »La Cavalletta ovvero Della poesia toscana« bezeichnet er das Sonett als das einzige würdige Gefäß des edlen Stils – »ma per le materie umili, e per l'umili diciture è assai convenevole la forma de'madrigali, e fra'madrigali quelli ancora sono più convenienti all'umil dicitore, i quali veggiamo ripieni d'èptasillabi, o regolari o irregolari ...« »indes für niedrige (alltägliche) Stoffe und niedrige Äusserungen sehr passend die Madrigalform ist, und unter den Madrigalen sind für den niedrigen (zwanglosen) Dichter am entsprechendsten die, die wir voll von Sieben-Silblern erblicken, ob nun regelmässig oder unregelmässig ...« Tasso hat zwar schwerlich seine eigenen Madrigale als »umili« oder »unliterarisch« betrachtet; wenn er sie auch unmittelbar für den Gebrauch der Musik und der ihm befreundeten Musiker geschrieben hat. Zur Steigerung, Überspitzung bis zur Parodie, und zugleich zur Negierung aller dichterischen Unmittelbarkeit wird die literarische Neigung des Jahrhunderts, wenn die Texte sich nur noch aus berühmten Zitaten zusammensetzen, und zu einem Flickwerk werden. Das ist der Fall bei Girolamo Belli aus Argenta, der in einem höchst literarischen Umkreis tätig ist, und in seinem Erstlingswerk von 1583, sechsstimmigen Madrigalen, dem Duca Alfonso gewidmet, auch Tasso berücksichtigt. Das zweite Buch von 1584 (1587), dem Herzog von Mantua dediziert, und das dritte von 1593, dem Neffen des Papstes, Pietro Aldobrandini gewidmet, betitelt er: »I furti«, »Das Diebsgut«, und wie das gemeint ist, möge ein Beispiel (1587) zeigen:

»Centoni«

Questa crudele e dura –
 Tu' l scerni, Amore (Ahi misero mio stato) –
 Tuo regno sprezz' e del mio mal non cura!
 Che giova posseder cittadi e regni
 E mille haver vittorie e fregi degni
 Se Donna sol Qual bella pergoletta
 Ch' ancor non senta Amore
 Schernisce il tuo valore?
 Tratta contro quest' empia per tuo honore
 L'arco tuo saldo e qualch' una saetta!

Petrarca, Bembo und Torquato Tasso geben sich hier ein Stelldichein; und so unangenehm uns auch dieser literarische Bettlertmantel berühren mag, das Zeitalter fand ihn ebenso dekorativ und ehrenwert wie die sogenannten »Centoni«. Dass der »Diebstahl«, die Lust am Zitieren, sich zuweilen auch aufs Musikalische erstreckte, mag ein andres Beispiel zeigen (1564):

Zitate

Flora di vaghi fiori il crine adorno
 Con Zefiro soave unita all'ora



Vestiva i colli e le campagne intorno,
 Quando la mia vezzosa altera Aurora
 Ferimmi il cor se ben lontan di stava
 Alla dolc' ombra delle belle fronde
 Per la profonda e cava
 Ferita che' l mio cor sempre confonde.
 Così gridai ch' ogn' antro et ogni sasso
 Risuon anchor:



Io son ferito ahi lasso!

Mit der literarischen Huldigung für Petrarca und Capilupi verbindet sich hier die musikalische für Palestrina und seine beiden berühmtesten Madrigale, die erst wenige Jahre vorher erschienen waren. Aber ein solches Beispiel ist schon eine Erscheinung der Decadenz, eine Andeutung der Künstlichkeit und des Absterbens der Gattung.

Die Stellung der Musik in der Ästhetik des 16. Jahrhunderts

»Dolce grave ed acuto –
 Questi tre accenti sono,
 Con essi imitar suole
 La perfetta armonia sensi, e parole.
 N'hò due: l'acuto e' l grave
 Manc' il dolce – l'hai tu – deh non t'aggrave
 Darmelo, Donn' in dono!
 Col grave, con l'acuto, e col soave
 In più purgato suono
 Canterà poi a'avvien, che tu me' l dia
 Ut, re, mi, fa, sol, la, la lingua mia.«

(Cesare Rinaldi)

(oft komponiert, unter andern von Girolamo Trombetti, 1590,
 Benedetto Pallavicino, 1593.)

Ruhe und Bewegtheit

Es gibt zwei bildnerische Darstellungen der Musik, die die Entwicklung der Musik-Auffassung vom 15. bis zum 16. Jahrhundert und die Spannung zwischen den beiden Auffassungen deutlich symbolisieren. Die eine ist jenes Bild der »Musica« in der Londoner National Gallery, das lange dem Melozzo da Forlì zugeschrieben wurde, jetzt aber als dem Joos van Gent zugehörig erkannt ist, jenem im Dienst des Herzogs Federigo da Montefeltre fast völlig italienisiertem Vlāmen. Da thront auf einem Hochsitz vor einer reichen Nische Frau Musica mit edelstein-geschmückter Krone, hebt in der Rechten ein Buch empor und deutet mit der Linken verträumt auf eine Handorgel, die auf der untersten Stufe steht. Vor ihr, halb ihr zugewendet, halb mit den Augen ihrem Wink folgend, kniet der Adept, – es ist Costanzo Sforza, der Schwager des Herzogs – ebenfalls reich und adelig gewendet; er scheint mit aufeinandergelegten Daumen zu messen, zu zählen, zu rechnen. Ein Lorberzweig ist an der Wand sichtbar. Das Bild atmet Stille, Ruhe, Entrückung; Musik scheint Imitation, Einweihung ein Geheimnis, ist noch der Mathematik untertan, ist Kunst, die nur durch Wissenschaft, durch Theorie vermittelt wird: Buch und Lorberzweig gehören zusammen. Nicht zufällig ist dieses Bild in Urbino entstanden.

Die andre Darstellung ist der Apoll von Dosso Dossi in der Galleria Borghese in Rom. Apoll, in der besagten Landschaft sitzend, in deren Hintergrund die fliehende und schon halb verwandelte Dafne sichtbar wird, erhebt mit flammendem Blick und ekstatischer

Joos van
 Gent u.
 Dosso Dossi
 Wandlung
 der
 Auffassung
 der Musik

Gebärde den Bogen über seiner Lira. Es ist eine Exhortation voll Leidenschaft, zu der der dunkel bewölkte Himmel stimmt.

Zwischen diesen beiden Polen, von der Ruhe zur Bewegtheit, von der Gebundenheit zur Freiheit strömt die Auffassung der Musik im 16. Jahrhundert. Sie wird ihr Ziel erst an seinem Ende erreichen; und man möchte den Apoll des Ferraresen Dossi am liebsten als Gegenstück zur »Dafne« des Gagliano von 1608 nehmen, oder des »Orfeo« des Monteverdi, dessen »affektiver« Haltung das Bild vollkommen entspricht. Aber hier offenbart sich ein sonderbarer Widerspruch im Tempo der beiden Künste, der Musik und der bildenden Kunst. Dossi's Bild ist vor 1540 gemalt; er, der Maler jener rätselhaften und romantischen Circe, ebenfalls im Casino Borghese, ist schon 1542 gestorben. Die Musik verfügt noch nicht über die Mittel, bewegte, mächtige Leidenschaft frei zu gestalten. Zur Zeit, da Michelangelo die Decke der Sixtinischen Capelle mit seinen Sibyllen und Propheten bevölkerte, zwischen 1508 und 1512, druckt Petrucci seine primitiven Frottole, und, wenn man will, allerdings auch die grossartigen Motetten und Messen der »Oltremontani«; zur Zeit, da Michelangelo die Bemalung der gleichen Sistina mit dem Jüngsten Gericht auf der Altarwand abschloss, stehen wir in der Musik bei den ersten Anfängen des Madrigals. Die Musik hat Freiheit nur in den Grenzen ihrer polyphonen Gebundenheit. Sie rüttelt an diesem Kerker-Gitter, ohne es zu brechen. Und dies Verlangen nach Freiheit arbeitet unablässig in ihren Untergründen, bis es am Ende des Jahrhunderts das Herrschafts-Gebäude der Polyphonie ins Wanken bringt.

Vielleicht macht die Ästhetik der Zeit eine Not aus der Tugend, vielleicht ist das Schicksal der Praxis ewig nachhinkenden Theorie, wenn im 16. Jahrhundert zunächst immer wieder der himmlische Ursprung, die hesychastische, beruhigende Wirkung der Musik betont wird. Heilige Schrift und Antike, beides Quellen von gleicher und unantastbarer Autorität, bestätigen ihren himmlischen, göttlichen Ursprung; wobei man die Zeugnisse des Alten Testaments mehr für die kirchliche Musik, und die der Antike mehr für die profane in Anspruch nimmt. Coluccio Salutati, der Kanzler der florentinischen Republik, hat die Musik-Ästhetik seiner Zeit am elegantesten zusammengefasst in dem Empfehlungsbrief, den er am 10. September 1375 für Francesco Landini an den Bischof von Florenz schrieb (Prato, Paradiso degli Alberti, vol. 1.1, p. 323s): »... Musicam ... qua nihil hominibus indultum noscitur esse iocundius, ut ipsam ad hylarandum animos et sedandam mentium nostrarum tristitiam facile confiteamur inventam. Haec quidem vocem nostram perspicaci moderatione distinguens, sola perfecit quod non solum intelligibiliter, sed melliflue nostro praesentaretur auditui; haec illuminavit grammaticam, dialecticosque conflictus molliens retoricae flores dulcedine miranda respersit, tantoque progressu ingenia ad pulcritudinem contemplandam illexit, ut prima fuerit numeralis proportionis sollertissima vestigatrix, et vocem quasi solidum corpus metiens, credi possit subtilitatem geometricam comperisse. Quantum autem ad medicinam attinet, quae humani corporis curatrix et conservatrix esse dignoscitur, quomodo potuisset membrorum convenientiam et eam quae creditur esse in

Tempo der
Musik u.
Malerei

Hesychasti-
sche
Wirkung

mortalibus armoniam sine hujus scientiae adminiculis contemplari? ...« Und für den Beginn des 16. Jahrhunderts gibt wieder Pietro Bembo den Ton an in der Schilderung der Wirkung der Musik, in der er sich nicht genug tun kann mit Ausdrücken wie »piacevole«, »soave«, »dolcissimo«. Der Sienese Alessandro Piccolomini (1508–1578), in den beiden Capiteln seines Erziehungs-Traktates, die sich mit Musik befassen (1540 in Padua geschrieben, 1545 publiziert: fo. 59^b ss) stützt sich für seine These, dass die Jugend Musik lernen müsse, ganz auf Plato und Aristoteles – »non è dubio alcuno, che secondo la sentenza di Platone e d'Aristotele, è una de le principali discipline, che da i fanciulli si debba imparare« – »es ist gar kein Zweifel, dass sie nach der Ansicht des Plato und Aristoteles einer der hauptsächlichsten Gegenstände ist, die von den Kindern gelernt werden müssen«. Er findet zu viele Analogien der modernen mit der antiken Musik, um nicht auch für die moderne die ethischen Wirkungen der antiken zu betonen: »... so io che l'opinione d'Aristotile ne l'ottavo de la Politica, è che si debbi principalmente apprendere la Musica, acciò che l'huomo in quell'otio che alcuna, volta gli è conceduto dal vacare de l'attioni esteriori honorevolmente ricreandosi, il tempo non indarno trapassi, per essere il mero otio seme d'infiniti disordine, e poco honesti pensieri ...« »... ich weiss, die Meinung des Aristoteles im achten Buch der Politik ist, man müsse die Musik hauptsächlich deshalb lernen, damit der Mensch in jenem Müsiggang, der ihm manchmal gestattet ist, wenn der Zwang zu äusseren Handlungen ausbleibt, sich auf ehrenhafte Weise erhole und die Zeit nicht totschrage. Denn der bloss Müsiggang ist der Samen unendlicher Unordnung und wenig ehrbarer Gedanken ...« Der bloss Genuss der Musik durch Anhören sei nicht genügend; man müsse sie selber treiben: »però che à colui che è esercitato in qualche operation dilettevole, più diletto porge il proprio operare; che quello istesso da' altri aspettare ...« »denn wer geübt ist in irgend einer erfreuenden Beschäftigung, zieht mit dem eigenen Können viel mehr Vergnügen aus ihr, als wenn er es von andern erwartet ...« (eine Stelle, die die Idee der »Gemeinschaftsmusik« des 20. Jahrhunderts vorausnimmt). Die Musik habe eine cathartische, lösende, reinigende Wirkung; es gebe allerdings Musik verschiedener Art, deren eine manche zur Frömmigkeit (pietà), manche zur Milde, andre zum Mut, und wieder andre zu andern Affekten hinführe; und man müsse sie deshalb regulieren. Piccolomini tischt dann eine sonderbare Charakteristik der Wirkung der einzelnen landschaftlichen und nationalen Musikarten auf, eine Charakteristik, die zu offenkundig ähnlichen Phantastereien der antiken Musik-Theorie nachgebildet ist, um ganz ernst genommen zu werden: die lombardischen Weisen (»quelle arie musicali che s'usano in Lombardia«) hätten eine aufreizende Wirkung, im Gegensatz zu den verweichlichenden napolitanischen; die französischen, da sie heftig sind, verhärten das Gemüt, die spanischen sänftigen es; die toscanischen bewegen das Herz zu mittleren und gemässigten Affekten und so fort. Man darf nicht vergessen, dass, seit der Antike, Musik auch als ein wichtiges Heilmittel galt gegen die Melancholie, die man als körperliches Leiden, verbunden mit geistigen »Accidentien«, ansah (cf. Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Dürers »Melenco-

Cathartische Wirkung

Musik als Heilmittel

lia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig und Berlin 1923, p. 21): »... tollendo quae in animam sunt plantata cum diversa musica et vino odorifero claro et subtilissimo ...« Es entspricht durchaus der Auffassung der Zeit, dass hier die Musik als Medicament nicht höher steht als ein blumiger und reiner Wein. Und wer die Madrigal-Sammlungen des Jahrhunderts auf Stücke solch therapeutischer Wirkung durchsehen wollte, würde vielleicht nicht vergebens suchen.

Die Musiker selber und die naiv geniessenden Liebhaber halten sich fern von solchen Unterscheidungen. Das häufigste Epitheton ornans, das sie der Musik geben, ist »dolce« und »suave«, »süss« und »lieblich«. Musik hat eine beruhigende Wirkung, schon für Dante, wenn er (Purgatorio, II, 107–114) seinen toten Freund Casella zum Singen auffordert:

Dante's
Auffassung

»... l'amoroso canto
Che mi solea quietar tutte mie voglie;
Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia ...
... affannata tanto«.
»Amor che nella mente mi ragione«
Cominciò egli allor si dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona

»... Benimmt dir nicht ein neu Gebot
Gedächtnis oder Kunst der holden Lieder,
Die mir so oft beschwichtet' alle Not
Dann tröst auch heute mir ein Weilchen wieder die Seele ...
... Ermüdung beugt sie nieder«.
»Die Liebe, die im Geiste zu mir spricht«,
Hob er zu singen an mit süssem Schalle,
Und noch verlässt der süsse Ton mich nicht.

Auch im »Convivio« (trattato II, cap. 13 [14]; ed. Giovanni Busnelli und Giuseppe Vandelli [Opere di Dante, 4], Florenz 1934, vol. 1, p. 205–207) betont Dante die beruhigende, hesychastische Wirkung der Musik: »E queste due propietadi sono nella musica, la quale è tutta relativa, siccome si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella, la quale in essa scienza massimamente è bella, perchè massimamente in essa s'intende. Ancora la musica trae a sè gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sicchè quasi cessano da ogni operazione; sì è l'anima intera (intenta?) quanto l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve lo suono«. »Und diese beiden Eigenschaften sind bei der Musik, welche ganz auf Verhältnissen beruht, wie man in

den zusammenstimmenden Worten und in den Gesängen sieht, aus welchen eine um so süßere Harmonie entspringt, je schöner das Verhältnis ist, denn dies beabsichtigt sie hauptsächlich. Ferner zieht die Musik die menschlichen Geister an sich, welche gleichsam ursprünglich Dünste des Herzens sind, so dass sie gleichsam innehalten in jeder Tätigkeit; so ist die Seele ganz, wenn sie hört, und die Kraft aller eilt gewissermaßen zu dem wahrnehmenden Geiste hin, welcher den Ton aufnimmt. –«

Cosmos und Musik

Zwischen der »cosmischen« und sensuellen Auffassung der Musik schwankt das ganze Jahrhundert. Selbst Petrucci, in der Widmung seines ersten Druckwerkes, des *Odhecaton* (1501), kann von der ethischen Wirkung der Musik im Sinne Plato's zu sprechen, obschon er vorher ihre Notwendigkeit ganz schlicht mit ihrem praktischen Zweck beginnend begründet: »sine qua non Deum opt. max. propitiamus, non nuptiarum solemnia celebramus, non convivias, non quidquid in vita jucundum transmittimus«. Auf der einen Seite können sich auch die Musiker nicht genügend der Nobilität und der Verbundenheit ihrer Kunst mit den höchsten Dingen des menschlichen Geistes rühmen: »... la Musica scienza non men nobile et per la sua antichità, e per la sua certezza di qual si voglia altra de la Metafisica in poi« »... die Wissenschaft der Musik steht hinter keinerlei anderer zurück, angefangen von der Metaphysik, an Adel und Alter, und Sicherheit« (Dominico Magiello in der Dedikation seines *Secondo libro di Madrigali* a 5, 1568). Noch höher von der Würde der Musik denkt Giovan Francesco Algarotti im *Secondo libro de' Madrigali* (1567): »Tutti i savi del mondo ... communemente affermano, che di tutte le operationi dell'humano intelletto niuna altra piu simile sia della musica all'ordine consonantissimo, co' l quale Il sommo opefice produce, et governa questo universo. Quindi Proclo ne i comentari sopra l'Alcibiade scrive, che' l cielo è pieno di contento musico, & che le divinità superne, ch'Orfeo chiamò Muse, sono partecipi dell'harmonia al cielo precedente, la quale non solamente sia seguitata dalla vita de gli homini nella consonanza de costumi, e delle attioni, ma che anco insino à gli animali irragionevoli, & sino alle piante si distenda; per cio ch'ancor esse hanno qualche parte d'armonico componimento, e si vede, che in questo modo la divinità abbraccia, comprende, et conserva questa gran machina, che non per altro è detta cosmo, Mondo, et ornamento; e nelle cose mondane il corpo con la consonanza dell'anima all'intelletto s'accosta, e la generatione delle cose per mezo del circuito all'alterità deputato al circuito eterno, e di ragione d'identità constante. Così la terra per consonanti mezi al fuoco si congiunge, et ogni anima appresso, i medesmi filosofi, è d'harmoniche ragioni adorna, si come ogni corpo, et ogni movimento si compone, et si genera per mezo di musiche misure, et proportioni. L'habito dunque della Musica in noi è duono veramente divino delle Muse, ancor che ultima imagine loro; per ciò ben diceva Plotino, che l'ingegno musico non meno dell'amatorio, e del filosofico ritrova per simile mezo piu facile via alla patria:

come che la Musica sia virtù divina convertente, et atrahente, da qui veggiamo nella santa religione nostra celebrare le divine laudi con organi, et altri musici concerti: così il gran Davide inanzi all'arca del Signore suonava la cethera, e nell'alta visione di Giovanni Santo gli angeli, e i santi cantano nel cospetto d'Iddio ...» «Alle Weisen der Welt ... bestätigen übereinstimmend, dass von allen Betätigungen des menschlichen Geistes keine andre mehr als die Musik mit der Ordnung übereinstimme, mit der der höchste Schöpfer dies Weltall hervorbringt und regiert. So schreibt Proclus in den Commentaren über den Alcibiades, dass der Himmel voll ist von musikalischem Zusammenklang, und dass die oberen Gottheiten, die Orpheus Musen nannte, theilhaft sind der Harmonie, die dem Himmel (der Schöpfung des Himmels) voranging – eine Harmonie, die nicht allein befolgt werden soll im Leben der Menschen durch den Einklang der Sitten und Handlungen, sondern sich erstrecken soll auch auf die unvernünftigen Tiere und auf die Gewächse; denn auch sie haben einigen Anteil an der harmonischen Ordnung. Und man sieht, dass auf diese Art die Gottheit diese grosse Maschine umfasst, begreift und erhält, die aus keinem andern Grunde Cosmos, Welt, und Schöne Ordnung heisst. Und in den Dingen dieser Welt nähert sich mit dem Einklang der Seele der Körper dem Geist, und die Zeugung der Dinge mittels der Umwandlung zum Nächsten, verflochten mit der ewigen Umwandlung, ist daher vernünftiger Weise von beständiger Identität. So hält die Erde zusammen durch dem Feuer entsprechende (consonante) Mittel, und jede Seele schmückt sich, nach der Meinung der gleichen Philosophen mit harmonischen Kräften, so wie (auch) jeder Körper, und jede Bewegung sich aus musikalischen Maßen und Verhältnissen zusammensetzt und erzeugt. Daher ist die Fähigkeit zur Musik in uns ein wahrhaft göttliches Geschenk der Musen, wenn nicht ihr wahrstes Abbild; daher hat Plotin vortrefflich gesagt, dass der musikalische Geist nicht weniger als der liebende und der philosophische durch gleiche Mittel leichter den Weg zu seiner Heimat finde: da ja die Musik eine göttliche Tugend der Verwandlung und Anziehung sei; woraus wir ersehen, wie in unserer heiligen Religion das göttliche Lob mit Orgeln und andern musikalischen Concerten gefeiert wird, wie auch der grosse David vor der Bundeslade die Kithara spielte, und wie in der Offenbarung des heiligen Johannes die Engel und die Heiligen im Angesicht Gottes singen ...» So verstiegen das klingt, so durchdrungen ist es doch auch von der hohen Würde der Musik. Andre Meister sind ebenso überzeugt von dem musikalischen Gleichmaß der ewigen und der irdischen Dinge.

Filippo di Monte rühmt an einem Musik-Liebhaber, dem er das fünfte Buch seiner fünfstimmige Madrigale widmet, Fabio Boccamazzi (1574), »... la grande sua inclinatione verso la Musica, segno evidente secondo i Platonici d'animo nobile, et ben armonizzato ...» «seine grosse Neigung zur Musik, nach den Platonikern das offenkundige Zeichen eines edlen und wohlgefügtigen Geistes ...» und in der Widmung seines Secondo libro de' Madrigali a 6 (1569) an Kaiser Maximilian II. spricht er von der Verbindung der irdischen mit der Musik der Sphären, »la onde quanto più l'animo humano si diletta della Musica, tanto più mostra ricordarsi de le cose celesti, et divine, il che

Musik u.
Cosmos

Musik u.
Cosmos

non averrebbe, se in se stessa non haveste riservato qualche parte del lume divino ...»
 »... Deshalb, je mehr der menschliche Geist an der Musik sich erfreut, desto mehr erinnert er sich augenscheinlich der himmlischen und göttlichen Dinge, was nicht statt hätte, wenn er nicht in sich selber ein Teilchen des göttlichen Lichtes bewahrt hätte ...»
 Am artigsten hat das Lob der »cosmischen« Musik nicht ein italienischer, sondern ein französischer Musiker der Renaissance besungen, Jean Machgielz in seinem »Premier livre des chanson nouvelles a 4, 5, 6« (Douai 1583, p. 24):

Si la grave Musique
 Toutte flamme impudique
 Si l'ame est harmonie,
 Divinement se lie
 Si l'eternelle dance
 Imite la cadance
 Si l'eau, l'air et la terre
 Par une douce guerre
 Musique desirable
 Ta vertu admirable

 Peut chasser loing du coeur
 Contraire de l'honneur:
 Qui par divins accords
 Pour animer noz corps:
 Qui fait mouvoir les cieux
 D'un son harmonieux:
 Sont liez au dedans
 Des accords discordans,
 Qui osera blamer
 Que chascun doit aymer?

Sensualismus

Auf der andern Seite bekennt man ganz freimütig, dass Musik nur Unterhaltung und Vergnügen zum Ziel habe. Ganz besonders bezeichnend und ob ihres Mutes auffallend ist da die Widmung der Villanellen Don Vincenzo Ostiano's an einen Adeligen von Treviso (1579): »La musica, come la ragione ci insegna, et l'esperienza apertamente ne dimostra, non è altro, che una vera, et sicura medicina d'èdispiaceri, et delle scontentezze dell'animo. Perciò ben dissero secondo il mio parere coloro, che riducendo sotto un medesimo genere quest'arte, et la poesia, all'una et all'altra dieder il trastullo e'l diletto per fine. Et certo quanto s'appartiene alla musica in tanto è vero, ch'ella si proponga per ultimo suo scopo il piacere, che al dispetto di quei Filosofi, i quali per indrizzarla alla

Sensualis-
mus

gravità, et alla severità l'hanno piu volte voluta restringere ne i confini del Concento Enarmonico, ella col favore dell'uso et dello applauso universale si è allargata a suo modo per tutto il campo della dolcezza. Hora se il diletto è l'anima della musica, non si può se non dire, che i componimenti delle Napolitane, se sono fatte con giudizio, per lo diletto grande, che porgono, siano degni di lode piu che ordinaria ...» »Die Musik, wie die Vernunft uns lehrt und die Erfahrung uns offenbar zeigt, ist nichts anderes, als ein echtes und sicheres Heilmittel für die Unbehaglichkeiten und Störungen des Gemüts. Deshalb haben meiner Meinung nach diejenigen wohl gesprochen, die diese und die Dichtkunst auf ein und dieselbe Gattung zurückgeführt und beiden als End-Zweck die Unterhaltung und das Vergnügen gegeben haben. Und sicherlich, was die Musik betrifft, ist soviel wahr, dass sie als ihr letztes Ziel sich das Gefallen vornimmt, (und) dass sie, begünstigt durch den Zeitgeist und den allgemeinen Beifall sich auf ihre Art auf das ganze Gebiet der sinnlichen Schönheit ausgebreitet hat, jenen Philosophen zum Trotz, die sie mehrere Male auf die Grenzen des enharmonischen Zusammenklangs haben beschränken wollen, um sie auf die Würde und auf die Strenge hinzuführen. Nun, wenn das Gefallen die Seele der Musik ist, so darf man wohl behaupten, dass die Napolitanen, wenn sie kunstgerecht komponiert sind, ungewöhnliches Lob verdienen, dank dem grossen Vergnügen, das sie bereiten ...» Das ist allerdings eine Apologie der »leichten« Musik der Zeit, der Villanella, aber sie gibt sicherlich die Auffassung der Musik wieder, die ein grosser Teil der Zeitgenossen teilte. Ein so grosser Teil, dass Torquato Tasso es für nötig gefunden zu haben scheint, ihr zu widersprechen. In seinem Dialog »La Cavaletta ovvero Della poesia Toscana« (Opere, vol. 2, Florenz 1724, p. 215–234, hier p. 233) ist die Rede von der Musik im Dienste der Poesie; danach bedürften die Ballaten der Tänzer und Spieler, die Sonette der Spieler (!) und die Canzonen der Sänger. Das Epos, die ottava rima, bedürfe der Bekleidung durch Musik nicht – »essendo più uniforme, riceve minor varietà di modulazioni« »mehr gleichgebaut, bedarf es geringerer Mannigfaltigkeit der Modulationen«. Dennoch bemerkt Orsina Cavalletta, die Gesprächs-Partnerin, nach der Tasso (der »forestiero«) den Dialog benannt hat, sie habe in dieser Art die Verse des Vergil zur Lira singen hören. Es entwickelt sich nun ein Dialog, in dem der Terminus »canzoni« den Doppel-Sinn von »villanelle« und »canzoni« in sich begreift:

Tasso's
Dialog

Forestiero: Ma le canzoni hanno bisogno della musica quasi per condimento, ma quale cercherem noi, che sia questo condimento? qual piace a' giovani lascivi fra' conviti, e fra' balli delle saltatrici: o pur quello, che agli uomini gravi, ed alle donne suol convenire?

Orsina: Questo piuttosto.

Forestiero: Dunque lascierem da parte tutta quella musica, la qual degenerando è divenuta molle, ed effeminata: e pregheremo lo Striggio, e Jacques, e' l Lucciasco, e alcuno altro eccellente Maestro di Musica eccellente, che voglia richiamarla a quella gravità, dalla quale traviando, è spesso traboccato in parte, di cui è più

bello il tacere, che il ragionare. E questo modo grave sarà simile a quello, che Aristotile chiama *δωριστί*, il quale è magnifico, costante, e grave, e sopra tutti gli altri accomodato alla cetera.

Orsina: Cotesto non mi spiace; ma pur niuna cosa, scompagnata dalla dolcezza, può essere dilettevole.

Forestiero: Io non biasimo la dolcezza, e la soavità, ma ci vorrei il temperamento; perchè io stimo, che la musica sia come una delle altre arti pur nobili, ciascuna delle quali è seguita da un lusinghiero simile nell'apparenza, ma nell'operazioni molto dissomigliante ...«

Tasso's
Dialog

Forestiero: Aber die Canzonen bedürfen der Musik gleichsam als einer Würze; doch welche werden wir wählen, dass sie diese Würze sei? die, welche üppigen Jünglingen bei ihren Gelagen und bei ihren Tänzen mit feilen Mädchen gefällt? oder die, welche ernsten Männern und edlen Frauen zu entsprechen pflegt?

Orsina: Wohl eher diese.

Forestiero: Also lassen wir jene ganze Musik bei Seite, die in ihrer Entartung weichlich und weibisch geworden ist; und bitten wir Striggio, und Jaches (Wert) und Luzzasco oder einen andern ausgezeichneten Meister ausgezeichneter Musik, er möge sie zu jenem Ernst zurückführen, von der abweichend sie oft in eine Gegend geraten ist, von der es besser zu schweigen als zu reden ist. Und dieser ernste Stil wird jenem ähnlich sein, den Aristoteles auf dorische Weise nennt, als welcher prächtig, und schwer und mehr als alle andern für die Kithara geeignet ist.

Orsina: Dergleichen missfällt mir nicht; wenngleich kein Ding, das der Süßigkeit entbehrt, gefällig sein kann.

Forestiero: Ich tadele nicht die Süßigkeit und die Gefälligkeit, aber ich möchte sie gemischt mit dem Maße; denn ich halte dafür, dass die Musik den andern edlen Künsten gleich sei, deren jede in ihrer Erscheinung verbunden ist mit einer ähnlichen Schmeichelung (der Sinne), aber in ihren Wirkungen damit sehr unähnlich ist (das heisst tieferen, edleren Gehalt) ...«

Mit Striggio, Wert und Luzzasco hat Tasso in der Tat drei ihm sehr nahestehende Musiker genannt, von denen keiner in seinem Leben und Schaffen von der hohen Kunst abgewichen ist, wenn auch Wert einmal »fuori de l'usato stile« ein Buch »Canzonette Villanelle« komponiert hat, um ein freudiges Ereignis im Hause Gonzagaza zu feiern.

Die »Imitazione della natura«

In diese kosmischen und sensualistischen Anschauungen von Wesen und Zweck der Musik mischt sich jedoch, zum mindesten für einen Teil der Vokalmusik, sehr früh

eine neue Forderung – die Forderung der Interpretation des Textes, die Forderung des Ausdrucks. Sie tritt in Italien zum ersten Male deutlich formuliert auf bei unserm Anton Francesco Doni, in einer erstaunlichen Stelle seiner »Marmi« (ed. Ezio Chiòrboli, vol. 1, Bari 1928, p. 126). Da produziert, im Ragionamento settimo, einer der fünf Interlocutoren, Visino, ein Madrigal:

Viva fiamme nel core
Sento con gran dolore;
Rivo d'un'acqua viva
Da ciascuno occhio mio ogn'or deriva;

Non può tal foco ardente
Seccar la fredda vena,
Che gli dà noia e pena,
Ne tal passion cocente
Spegner la pioggia chiara.

Questo d'amor s'impara:
Unir due gran contrarii (o vita umana!)
Ch'un uom sia fatto fornace e fontana.

»Imitazione
della
natura«

Und ein anderer, Stradino (Giovanni Mazzuoli, der uns schon früher begegnet ist), macht dazu die Bemerkung: »Come vi si farebbe sopra il bizzarro componimento di musica e far con le note combatter quell'acqua e quel fuoco, e poi unire quei due contrarii! Adriano, Cipriano, e il Ruffo vorrei che me la spolverizzassino. Oh che bella musica s'udirebbe egli!« »Was könnte man für eine geistreiche Musik über diesen Text machen, dies Wasser und Feuer sich in Noten bekämpfen lassen, und zum Schluss die beiden Gegensätze vereinigen! Adriano Willaert, Cipriano de Rore, und Ruffo sollten mir das auseinanderklauben. Was für eine herrliche Musik gäbe das!« Das ist 1552 bei Francesco Marcolini gedruckt, und es ist eine der seltenen Stellen, in denen die ästhetische Forderung der musikalischen Praxis weit voraus ist. Denn erst 30 oder 40 Jahre später, mit Marenzio, Monteverdi und andern, haben die Musiker solche Motiv-Contraste wirklich bewusst gemeistert. Erst drei Jahre nach Doni erscheint Don Nicola Vicentino, Schüler des Adrian Willaert in Venedig, Componist und Theoretiker, und in beiden Eigenschaften ein Verfechter der Anwendung des chromatischen und enharmonischen Ton-Geschlechtes der griechischen Antike; Konstruktor eines »Archicembalo«, das gestattete, die enharmonischen Töne zu unterscheiden. In seiner Schrift »L'antica musica ridotta alla moderna prattica« (1555) finden sich zwar noch Reste einer rein sensualistischen Ästhetik: »il fine della musica è dilettae a gl'orecchi con l'Armonia« »der Endzweck der Musik ist: durch den Zusammenklang die Ohren zu ergötzen«; »la natura s'allegra della varietà, et della aspettatione nuova« »die Natur vergnügt sich über der Abwechslung, und der Erwartung des Neuen« – was ihn nicht hindert, mit Rücksicht auf die erhabene Kunst der Alten (die er nicht kennt) gegen die

Vicentino

Composition von Tänzen, Napolitanen, Villotte »et altre cose ridicole« loszuziehen (lib. IV, cap. 26), die doch das Ohr seiner Zeitgenossen am meisten vergnügten. Aber daneben steht ein Capitel (29) mit der Überschrift »Modo di pronuntiare le sillabe lunghe et brevi sotto le note; et come si dè imitare la natura di quelle; con altri ricordi utili« »Wie man die langen und kurzen Silben unter den Noten aussprechen, und wie man die Natur (der Worte) nachahmen soll, mit andern nützlichen Erinnerungen«. Dass das nicht rein metrisch oder formal gemeint ist, zeigt der Inhalt des Capitels. Vicentino rühmt seinem System nach, es habe möglich gemacht, der Diktion aller Völker gerecht zu werden. »... perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, et le passioni et gli effetti (affetti?) di quelle con l'armonia; et se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, et non infuriato; et d'allegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s'accompagni in altro modo, perche pareranno difforni dal suo concetto, et quando di velocità, non sarà pigro et lento: et quando di star fermo, non si correrà; e quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno con una breve, perche quella piu si sentirà che con una semibreve, o con una minima: e quando il Compositore vorrà comporre mesto, il moto tardo et le consonanze minori serviranno à quello; et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto veloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, non dimeno il moto veloce farà parere quelle quasi allegre, perche gl'orecchi non capisseno la sua mestitia e debolezza per cagione della velocità del moto ...« »da Musik mit Text keine andre Absicht hat als dessen Sinn, und die Gemüts-Bewegungen und Affekte durch die Harmonie auszudrücken; und wenn der Text von Mässigkeit spricht, wird man in der Composition mit Mässigkeit verfahren, und nicht mit Heftigkeit; und wenn von Munterkeit, mache man keine traurige Musik; und wenn von Traurigkeit, componiere man ihn nicht munter; und wenn er Rauhigkeit atmet, wird man ihn nicht zärtlich gestalten; und wenn süß, so kleide man ihn nicht in ander Weise, den sonst ergibt sich ein Miss-Verhältnis zu seinem Sinn; und wenn er von Schnelligkeit (spricht), wird man nicht träg und langsam sein; und wenn er Zusammengehen anzeigt, so vereinige man alle Stimmen in einer Brevisnote (≡), den eine solche hat ein andres Gewicht (für den Hörer) als eine Semibrevis (♢) oder Minima (♣): und wenn der Componist traurig componieren will, so werden dazu langsame Bewegung die kleinen Consonanzen dienlich sein; und wenn munter, so sind die grossen Consonanzen und schnelle Bewegung sehr geeignet; und obwohl die kleinen Consonanzen traurig sind, wird das schnelle Tempo sie gleichsam heiter erscheinen lassen, weil das Gehör ihre Traurigkeit und Schwäche wegen der Schnelligkeit der Bewegung nicht aufnimmt ...«

Vicentino

Trotz der Primitivität und Kindlichkeit dieser Beobachtungen: – sie formulieren eine Tatsache der Entwicklung, die sich in der Musik seit 1500 und 1530 vollzogen hat: es ist zu Ende mit der mittelalterlichen Autonomie der Musik, auch der Vokalmusik;

Die Musik
gehört
dem Wort

die Musik ist jetzt eine dienende Kunst geworden, sie gehorcht dem Wort. Ein nach Deutschland emigrierter niederländischer Musiker, Coclico, von dem gleich wieder die Rede sein soll, hat, wenn er korrekte Deklamation fordert, den Grund dafür kurz und drollig formuliert: »quia Musica multum commertii cum poësi habet ...«. Am schärfsten hat die Unterordnung der Musik unter das Wort betont der napolitanische Musiker Marc'Antonio Mazzone da Miglionico, der mit Madrigalen und Villanellen beginnt und schliesslich als ein echter Musiker der Gegen-Reformation zu Canzonen zum »Lob der gebenedeiten Jungfrau Maria« übergeht. In der Widmung seines ersten vierstimmigen Madrigal-Buches von 1569 wendet er sich gegen die Tadler der modernen Musik, die am unrechten Ort besondere contrapunktische Kunstfertigkeiten verlangen, ohne zu wissen warum. »Sciocchi, & ignoranti che sono, dovriano pur considerare, che il corpo della musica son le note, & le parole son l'anima, e si come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita, & imitata, cosi ancho le note devono seguire, & imitare le parole, & il compositore le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre, o severe, come saranno convenienti esprimere il soggetto loro, uscendo alcuna volta di tono, come fa Archadelt per imitar le parole, che dicono, ›Amor in altra farmi‹, talhora non osservando la regola, come il medesimo fa nel suo Madrigale ›Cosi mi guida amore‹, dove ha posto due ottave per le parole che dicono ›cosi di ragion privo‹, e molte altre cose, quali per brevità le lascio ...«. »Verbohrt und unwissend wie sie sind, sollten sie in Betracht ziehen, dass die Musik der Leib ist, aber der Text die Seele, und wie die Seele, als würdiger denn der Leib, von ihm gefolgt und nachgeahmt werden muss, so müssen auch die Noten dem Text folgen und ihn nachahmen, und der Componist muss ihn sehr wohl beachten und mit trauriger, freudiger oder strenger Musik, je nachdem, seinen Sinn zum Ausdruck bringen, indem er (sogar) manchmal die Tonart verlässt, wie Arcadelt es tut, um die Worte ›Amor in altra farmi‹ zu versinnlichen, manchmal die Regeln nicht beachtet, wie derselbe in seinem Madrigal ›Cosi mi guida amore‹ tut, wo er zwei Oktaven anbringt bei der Textstelle ›cosi di ragion privo‹; und anderes dergleichen, worauf ich der Kürze halber nicht eingehe ...«. »Loratione sia padrona dell'armonia e non serva« »Das Wort ist die Seele der Musik« – das ist schliesslich auch die Quintessenz der Polemik, die am Ende des Jahrhunderts Giulio Cesare Monteverdi im Namen seines Bruders Claudio gegen den Obscuranten und Reaktionär Artusi aus Bologna geführt hat. Man könne, so sagt er, ein Vokal-Stück nicht nach den Worten allein beurteilen, ohne ihren Zusammenhang mit dem Text. Wenn man in den Madrigalen Cipriano de Rore's, etwa in »Dalle belle contrade« (Quinto libro a 5), »Se ben il duol« (Quarto libro a 5), »Poiche m'invita amore« (»Vive fiamme«, 1565), »Et se pur mi mantien amor« (ibid.), »Crudel acerba« (Secondo a 4), »Un'altra volta« (ibid.), die Musik vom Text trennen wollte, so würden sie als Körper ohne Seele erscheinen, und man würde viele Dinge in ihnen entdecken, die den sogenannten »Regeln« der Composition widersprechen. (Cf. Emil Vogel, Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke, in: Vierteljahresschrift

Das Wort die
Seele der
Musik

für Musikwissenschaft 3 [1885], p. 315–450, hier p. 337.) Musik ist Ausdruck, und Ausdruck ist das Wesen der »Seconda pratica«, wie Monteverdi die neuere Musik nennt, im Gegensatz zur autonomen Musik der »Prima pratica«. Und daher muss das Wort verständlich bleiben. Vicentino spricht denn auch sofort (cap. XXVII) von der Schwierigkeit, in mehr als vierstimmigen Compositionen der Deutlichkeit des Textes keinen Eintrag zu tun: »A quattro voci si può comporre commodamente et fare intendere la parole, che andranno tutte insieme, et anchora che fugheranno, ma à cinque, et à sei, et à piu voci occorrerà molte scommodità, che non si potrà far intendere le parole, et che tutti vadino insieme, perche ò sarà necessario far delle pause sempre in qualche parti, ò ascondere delle voci per le parti ...« »Mit vier Stimmen mag man sich bei der Composition gehen lassen, ohne der Verständlichkeit des Textes zu schaden, ob sie nun (homophon) zusammengehen oder auch imitieren. Aber bei fünf, sechs und mehr Stimmen wird man dabei in grosse Unbequemlichkeiten geraten, wenn man bei voller Beschäftigung der Stimmen den Text verständlich machen will, denn entweder muss man in einigen immer Pausen anbringen (den Satz auflockern), oder den Text in den Stimmen verheimlichen (unterdrücken?) ...«

Die »Musica reservata«

Wer war der Vermittler dieser neuen Anschauung an Italien? Denn sie ist nicht ganz auf italienischem Boden gewachsen. Es war Adrian Willaert in Venedig, in dessen Persönlichkeit ja alle Verbindungs-Fäden von der niederländischen zur italienischen Kunst sich vereinigen – vielleicht nicht der grösste, aber der einflussreichste Musiker seiner Zeit. Es ist vielleicht kein Zufall, dass genau in den Jahren, da Willaert sein berühmtes »Duo cromatico« schrieb (cf. Joseph S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo Quidnam ebrietas. A Composition Which Closes Apparently with the Interval of a Seventh*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 15 [1938], No. 3, p. 166–192), ein Stück, das zugleich Experiment ist, Symbolik und Expression – dass in diesen Jahren ein anderer Nord-Länder die expressive Kraft der Musik betonte, nämlich Thomas Morus in seiner »Utopia«, 1516. Da heisst es (ed. Victor Michels und Theobald Ziegler [Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts, 11], Berlin 1895, p. 110) von den Bewohnern Utopia's: »Verum una in re haud dubie longo nos intervallo praecellunt: quod omnis eorum musica, sive quae personatur organis, sive quam voce modulatur humana, ita naturales adfectus imitatur et exprimit, ita sonus accommodatur ad rem, seu deprecantis oratio sit seu laeta, placabilis, turbida, lugubris, irata, ita rei sensum quendam melodiae forma repraesentat, ut animos auditorum mirum in modum adficiat, penetret, incendat.« Ich zitiere nach Ralph Robinson's Übersetzung, 1556: »Then they sing prayes into God, whiche they intermixt with instrumentes of musicke, for the moste parte of other fassions then these that we use in this parte of the worlde. And like as some of ours bee muche sweter then theirs, so some of

»Reservata«

theirs doo farre passe ours. But in one thinge doubtles they goo exceding farre beyonde us. For all their musicke bothe that they playe upon instrumentes, and thos they singe with mannes voyce dothe so resemble and expresse naturall affections, the sound and tune is so applied and made agreable to the thinge, that whether it be a prayer, or els a dytty of gladness, of patience, of trouble, of mournynge, or of anger: the fassion of the melodye dothes so represente the meaning of the thing, that it doth wonderfully move, stirre, pearce, and enflame the hearers myndes.« Das Erstaunlichste an dieser Stelle ist, dass sie auch der Instrumentalmusik die Ausdruckskraft der Vokalmusik zuerkennt – eine wirkliche Utopie, die sich erst nach einigen Jahrhunderten verwirklichen sollte.

Für die neue musikalische Ausdrucks- oder Symbolkunst gibt es im 16. Jahrhundert gelegentlich auch einen neuen Namen: sie heisst »musica reservata«, mit dem einige Forscher den Terminus gleichsetzen: »musica osservata«. Wir wollen uns bei diesem viel umstrittenen Terminus nicht allzu lange aufhalten, zumal da der Begriff selber ziemlich eindeutig ist. Der Ausdruck »osservata« hat eine Parallele in der Geschichte des Dramas. Auch in ihr geht um 1500 ein Wandel vor sich, von der *Sacra* (oder *Profana*) *Rappresentazione* des Mittelalters und noch des 15. Jahrhunderts einerseits zur *Farsa*, dem volkstümlichen Einakter, und andererseits zur »*commedia classica, togata, erudita, osservata*«, der klassizistischen, geregelten Comödie (cf. Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. 2, Turin ²1891, p. 147). Eine bisher naiv geübte Tradition wird erhoben auf die Stufe bewusster Kunst. In diesem Sinne schreibt zum Beispiel der napolitanische Organist Giovanni Maria Trabaci in der Widmung zum ersten Buch seiner *Ricercari* (1603), er habe sie komponiert »con tutta quella osservata diligenza, e chiaro, e distinto modo ...« als ihm möglich war. Häufiger als der Ausdruck »osservato« aber ist in der Musik der Ausdruck »reservato«. Seit etwa 25 Jahren, nämlich seit dem Erscheinen von Kurt Huber's Dissertation über Ivo de Vento (Lindenberg im Allgäu 1918), spukt er in der Musik-Geschichte des 16. Jahrhunderts, ohne, wie ein echtes Gespenst, ganz fassbar geworden zu sein. Drei Jahre vor Vicentino's Buch, 1552, erschienen in Nürnberg 41 kurze, vierstimmige Tonsätze zu erbaulichen Zwecken mit Texten aus den Psalmen Davids, mit dem Titel: »Musica reservata, Consolationes piaie ... ex psalmis Davidicis«; der Componist hiess Adrian Petit Coclico, und liess wenig später dem praktischen Werk ein theoretisches Werk nachfolgen: »Compendium musicum ... in quo praeter caetera tractantur haec: De Modo ornate canendi. De Regula Contrapuncti. De Compositione« – ein Lehrbuch, zu dem jene Psalm-Stücke die musikalische Illustration hatten liefern sollen. Allein, wenn man sich diesen Adrian Petit Coclico, diesen »kleinen Adrian« näher ansieht, schrumpft seine geistige Gestalt zu der Zwergenhaftigkeit zusammen, die auch körperlich ihm anhaftete. Die abenteuerlich klingenden Angaben über sein Leben, die in allen Lexica stehen, sind nach den Forschungen von Marcus van Crevel (*Adrianus Petit Coclico, Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, Den Haag 1940) nicht mehr haltbar. Zu vermuten ist nur, dass er in seiner ersten Lebens-Hälfte in Frankreich und Italien, vielleicht auch in Spani-

en gewesen ist, »und nach seinem Übertritt zum Protestantismus einen Zufluchts-Ort in Deutschland gesucht hat, wo wir ihn dann im Jahre 1545 in Wittenberg antreffen«. Dort bemüht er sich 1546 vergeblich darum, eine Musik-Professur an der Universität zu erhalten, und wendet sich erst nach Frankfurt an der Oder, wo er, nach seiner eigenen Angabe, kurze Zeit als »*artis musicae professor publicus*« Vorlesungen hält; dann aber nach Stettin und Königsberg, wo er sich in der Hof-Kapelle des Herzogs Albrecht als Sänger und Componist vier Jahre lang betätigen kann, bis er ausgewiesen wird. 1551 kommt er nach Nürnberg, wo er in Verbindung mit seinem Landsmann, dem Verleger Montanus, eine Art Tätigkeit als Verlags-Berater ausübt und seine beiden bekannten Werke publiziert; und endet sein Leben in Wismar und Kopenhagen; 1562 oder 1563. Er war ein Blagueur, wenn nichts Schlimmeres. Er betont seine Schülerschaft bei Josquin, die schon zeitlich unmöglich ist; er behauptet, dem Papst gedient zu haben, und sei »*musicus primus*« in der Sixtinischen Capelle gewesen – eine glatte Unwahrheit. Seine Compositionen verraten ihn als Stümper. Er hat keine Ahnung dessen, was um 1530 auf dem Gebiet des Madrigals vor sich gegangen war, geschweige eine Ahnung der Revolution, die Cipriano de Rore 1542 mit seinen fünfstimmigen Madrigalen eröffnet hatte. Er fühlt höchstens die Anfänge der Expression bei Willaert; er hat eine Witterung für die neue Rolle der Musik als einer Kunst der Männer von Genius. Aber darüber hatte schon Pietro Aron sich mit Klarheit ausgesprochen. Jedoch, da die Coclico-Legende so grossen Umfang angenommen hat, ist es vielleicht notwendig, den Inhalt des »*Compendium*« näher zu betrachten.

A. P. Coclico

Coclico stellt sich grundsätzlich in Gegensatz zu den Theoretikern seiner Zeit. Er hält nicht das Geringste von ihren mathematischen und philosophischen Spekulationen; er will von der musikalischen Praxis handeln, wie sie seit Josquin sich ausgebildet habe. Der echte Musiker ist ihm der, »*non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrere et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam sillabam applicans, ac ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra ...*« »nicht der über Zahlen, Verhältnisse, Zeichen und (Takt-)Werte eine Menge zu schwätzen und zu scribeln weiss, sondern der wissend und anmutig singt (= componiert), indem er jede Note mit der entsprechenden Silbe versieht und so componiert, dass heiterm Text heitere Musik entspricht und umgekehrt«. Also: eine Absage an die konstruktive Musik vor Josquin; eine Begrüssung der neuen Ausdrucksmusik. Dementsprechend teilt Coclico die Musiker ein in vier Klassen. Der ersten gehören an die Theoretiker, antike und moderne; der zweiten die »mathematischen Musiker«, die »nie zur wahren Art des Singers gelangt sind«, das heisst die Vertreter der konstruktiven, autonomen Musik des 15. Jahrhunderts, von Dufay bis Obrecht. »Die dritte Klasse aber bilden die »Könige der Musik«, die alle Seelen-Zustände in ihren Werken auszudrücken vermögen.« Zu den Königen rechnet er seinen angeblichen Lehrer Josquin an erster Stelle (*facile princeps*), dann »... Pierre de la Rue, Isaac, Senfl, Willaert, die römischen Meister Brummel, Consilium, Morales, Jachet, weiter Gombert und Maistre Ihan, endlich Crequillon,

Coclico

Payen, Courtois, Clemens non Papa, von einigen kleineren Meistern abzusehen. In der vierten und letzten Klasse, dem ›genus Poieticorum‹, finden sich alle Künstler, die – in der dritten Klasse gebildet, – Erfindungsgabe als schaffende Musiker mit lebendigem, erfreuendem und erheiterndem Vortrag verbinden. Sie erst haben den ›wahren Zweck‹ der Kunst erreicht. Es sind dies vorzugsweise Belgier, Picarden und Gallier, die daher auch fast allein in den Capellen des Papstes des Kaisers, des Königs von Frankreich und anderer Fürsten angenommen werden. Ihre besondere Vorschrift lautet, den von den Componisten als ›Cantus simplex‹ betrachteten Satz durch Colorieren zum ›Cantus elegans‹ umzugestalten ... Den Meistern der vierten Klasse ist eben die wahre Musik ›reserviert‹, deren beide Haupt-Momente, die einseitige Betonung der Musik als Ausdruck und die eingehende Berücksichtigung der vokalen Ornamentik, auch in diesem ›historischen Exkurs‹ klar hervorzutreten«. (Huber, Ivo de Vento, p. 92.) Die Einseitigkeit des reinen Ausdrucks scheint ein Meister wie Vincenzo Ruffo vermeiden zu wollen, wenn er die Madrigale seines Libro quarto a 5 (1556) als »composti con dotta arte et reservato ordine« bezeichnet: – Verschmelzung von Kunst und Espressivo.

Die Auswahl der Componisten, die Coclico trifft, ist höchst subjektiv und vielleicht beeinflusst durch seine religions-politische Einstellung. Jedenfalls hinkt der sonderbare Mann seiner Zeit beträchtlich nach. Denn die Forderungen, die er stellt, um 1552, waren im italienischen Madrigal längst verwirklicht; am auffälligsten durch Rore. Freilich, das war einer der Niederländer, die sich in Italien sehr wohl fühlten, und solche Musiker scheint Coclico nicht geliebt zu haben. Aber auf seiner Klassifikation fusst der grösste italienische Theoretiker, Gioseffo Zarlino in Venedig, in seinen »Istituzioni harmoniche« (1583). Nur dass er, mit Recht, des Coclico Scheidung einer dritten und vierten Categorie von Musikern nicht mitmacht. Mit Recht, denn der »Colorist«, der »cantor elegans«, der Sänger und Virtuos, dem das 16. Jahrhundert (und noch das 17. und 18. Jahrhundert!) eine halb-schöpferische Stellung einräumte, wird immer geneigt sein, den Ausdruck eines Kunstwerks zu nivellieren, statt ihn zu steigern: die grossen Sänger waren vermutlich auch im Cinquecento zu zählen, die die Absichten eines Componisten nach dieser Seite hin durch Improvisation noch erhöhten. Die »musica reservata«, wenn dieser Terminus gleichbedeutend ist mit der Kunst des rechten Ausdrucks, der richtigen Interpretation der Worte durch Musik, kann nichts zu tun haben mit der Colorierungstechnik der Sänger des Cinquecento; und wenn Coclico wirklich die Verbindung von »Ausdruck« und »Colorierungskunst« als Merkmal der höchsten Klasse von Musikern bezeichnet, so war er entweder ein Wirrkopf, oder – wir geben dem Terminus »musica reservata« eine falsche Auslegung. Der Virtuos ist der natürliche Feind des Componisten, und umgekehrt. Die Lehrbücher der Zeit, die den Coloratur-Gesang, die »Diminution«, die »Gorgia« behandeln, wären erschreckende Dokumente jeden Ausdrucks, wenn man sie als Norm ansehen dürfte; sie bieten jedoch nur den pädagogischen Exzess und dürfen nicht wörtlich genommen werden – wir werden auf diesen Punkt zurückkommen. Zarlino jedenfalls kennt nur die Unterscheidung der Musiker in »antichi, vecchi,

Coclico u.
Zarlino

Kritik an
Coclico

e moderni«; unter den vecchi versteht er die Vertreter der konstruktiven Musik des Quattrocento, unter den moderni aber die der neuen Kunst der Vertonung des Worts. Als den Vater der modernen Kunst aber nennt er nicht mehr Josquin, sondern seinen Meister Willaert. Auch dies nicht ganz mit Unrecht. Denn wenn auch Josquin kein Vertreter der autonomen, konstruktiven Musik mehr ist, sondern sozusagen den Sündenfall schon hinter sich hat, der die moderne Musik als Kunst der Seele, des Menschen, von der »paradiesischen«, objektiven Musik des Mittelalters scheidet, so spielt bei ihm doch noch das reine, tönende, in die Unendlichkeit ausschwingende Melisma eine grosse Rolle – ein Melisma, das der auf schärfere Text-Auslegung gestimmte Willaert nicht mehr in so umfassendem Sinn gelten lässt. Müssen wir betonen, dass diese Entwicklungen nicht plötzlich, ruckweise, scharf betont vor sich gehen, sondern langsam, den Meistern nur halb oder unbewusst? Dass Josquin vieles vorahnt, was die nächste Generation erfüllt, dass Willaert noch tief in dem Jahrhundert verwurzelt ist, in dem er geboren ist? Dennoch steht er auf einer andern Stufe als Josquin. Und wir wollen es Zarlino nicht ankreiden, dass er auf das Haupt seines Lehrers Ehren und Errungenschaften häuft, die dem ganzen Zeitalter und vielen andern Meistern angehören. Der Sinn des Terminus »musica reservata« erschliesst sich uns mit voller Deutlichkeit aus einer Stelle bei Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, p. 10), auf die ich durch eine Studie Edward Lowinsky's (*Chromatische Geheim-Künste in der niederländischen Motette um 1550, 1941, noch ungedruckt**) besonders hingewiesen werde. Da heisst es: »... comprendono che (come li scrittori antichi dimostrano) era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enharmonica musica riserbata che la Diatonica, perche questa in feste publiche in luoghi comuni à uso delle vulgari orecchie si cantava: quelle fra li privati sollazi de Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi s'adoperavano ...« »... sie begreifen, dass (wie die antiken Schriftsteller beweisen) das chromatische und enharmonische Tongeschlecht mit Recht anderm Gebrauch vorbehalten war als das diatonische. Dieses sang man bei öffentlichen Festen auf Versammlungs-Plätzen für gewöhnlichere Ohren; jene beiden aber gebrauchte man bei den privaten Unterhaltungen von Herren und Fürsten, für geläuterte Ohren, zum Lob grosser Persönlichkeiten und Helden ...« »Musica reservata« – das war vokale Kammermusik, im Gegensatz zur Kirchenmusik und öffentlichen Festmusik; das war Musik für Kenner, die auch eine Feinheit oder Kühnheit, ein Experiment zu würdigen wussten; es war Musik für die *Accademie*, in die nur Künstler und Edelleute aufgenommen wurden; für die fürstlichen Unterhaltungen; und für derartige Musik gab es auch den Ausdruck »musica segreta«, in England, zum Beispiel bei Martin Pearson 1620, »Private Musicke«, die kleine Schar der Kammermusiker, die von der grösseren der »cappella grande« oder »cappella commune« schon bei den Sforza, bei Leo X., unterschieden war, und im 16. Jahrhundert ganz besonders am bayrischen Hof, dem Lasso angehörte, und am ferraresischen Hof, dem Vicentino angehörte. Und zwischen Ferrara und München

»Musica
reservata«
Kammer
und
Fest-Musik

* *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, übers. Carl Buchman, New York 1946, p. 90.

bestehen intime künstlerische Beziehungen. Noch 1613, im »Meloopo« (lib. 2, cap. 11, p. 218) unterscheidet Cerone zwischen Cantor de Choro, der »in mehrfacher Besetzung und mit voller Stimme singt« (»que es el que canta à turba, y à boz llena«) und dem Cantar de Camera, »der geschmackvoll im Falsett, oder mit gedämpfter und leiser Stimme in den Accademie singt« (»que es el que canta suavemente con falsete, ò con boz baxa y poca, en las Musicas de recreacion«). Diese Unterscheidung trifft jedoch nur das Aussen, nicht das Innen. »Musica reservata« ist die Ausdrucksmusik, die Musik engster Relation zwischen Wort und Ton, mit der wir in diesem Buch uns beschäftigen.

Musik und Rhetorik

Sowohl Coclico wie Zarlino begeben sich auf gefährlichen Boden, wenn sie nunmehr die Musik in Verbindung bringen mit einer der andern sieben freien Künste: der Rhetorik. »Musica eadem quoque via qua vel Rhetorum vel alia ars addiscitur: Arte nimirum, exercitatione et imitation«. Die Parallelität von Musik und Rhetorik ist späterhin zu einem ganzen System ausgebaut worden, das schwächere und spekulativere, weniger spontane Geister unter den Musikern vielfach beeinflusst hat. Das gefährlichste Wort der Musik-Ästhetik der Zeit aber ist: »imitatio«, »imitazione«. Die Musik soll zur Kunst des Ausdrucks werden; und sie scheint das am meisten zu tun, wenn sie den Text, das Wort, so weit wie möglich imitiert, ja mit ihm eins wird. Es ist eine furchtbare Verwechslung von Witz mit Geist, von Naturalismus mit Symbol. Aus dieser Verwechslung erwachsen all die Spielereien, die uns heute als kindisch erscheinen und den Gehalt des Madrigals – und nicht bloss des Madrigals, sondern eines grossen Teils der Musik des Cinquecento überhaupt – zu discreditierten scheinen, aber eben zu dieser Musik als ein Charakteristikum gehören.

Die Zeit unterschied nicht zwischen berechtigter »Malerei«, wie der Versinnlichung des »Laufens« und »Fliehens« durch schnelle Ton-Folgen, des »hoch« und »tief« durch helle und dunkle Stimmlagen, und zwischen »unberechtigter«, das heisst solcher, in der die Beziehung zwischen dem Auszudrückenden und den Mitteln des Ausdrucks nur durch einen Akt des »Verstandes und Witzes« zu Stande kommt. Eine der frühesten solcher Beziehungen ist die der Ton-Silben »ut re mi fa sol la« mit den Worten »mi«, »fa«, »sol«, »la«; sie ist uns schon in der Frottola begegnet. Und sie begegnet uns durchs ganze Jahrhundert hindurch, nicht bloss als Witz, oder mit (sehr beliebtem) obszönem Nebensinn, in Frottola, Villanella, Canzonetta, sondern auch im ernsten, sentimental Madrigal. Das Wort »sol« (allein) kommt kaum vor, ohne dass es nicht nur von einer Stimme allein, sondern dass es auch auf der entsprechenden Ton-Silbe vorgetragen wird. »Mi fa« (»mich macht«) ist unweigerlich immer ein Halbton-Schritt. Francesco Corteccia komponiert (1547) folgenden Text:

Sola la donna mia

Mi fa viver contento ...

wobei er natürlich die entsprechenden Tonsilben einsetzt; und im gleichen Jahr veröffentlicht er ein vierstimmiges Madrigal (II, Nr. 5) »fatta in su le vocali« »Se vostr'occhi lucenti«, in dem er das alte Spiel der Niederländer vom Gebiet der Messe und Motette aufs Madrigal überträgt:



Eine Ottava wie die folgende, von Giovanni Francesco Bruni, die sich in einer Handschrift der Universitäts-Bibliothek in Bologna findet und von Lodovico Frati publiziert worden ist (Rime inedite del Cinquecento, Bologna 1918, p. 146), treibt das Spiel auf die Spitze, und lässt dem Componisten für die Erfindung der Melodie nur wenig zu tun übrig:

Protest
gegen
Solmisations-
Spielerei

La mi fa sol la diva mia sospeso,
Sol mi fa fa re'l pazzo sua durezza,

Fa re mi sol la mira ch'io sia preso,
Mi fa fa la re sol la sua bellezza,

Re fa re la mi nega il tempo speso,
Ut re mi fa cantando con dolcezza

La mi rimira, sol la mi dà berta
Sol la mi fa stentar la mia diserta.

Die Spielerei bleibt nicht ohne Protest. Schon Vicentino, 1555, tadelt sie (cap. XXIX): »... molte fiate alcuni Compositori hanno per una bella maniera di comporre, quando nelle compositioni loro accompagnano le vocali delle sillabe delle note; quest' ordine dà poco guadagno, et non si ritrova in questa compagnia se non le parole sono un poco piu aggili al Cantante da pronuntiare, ma appresso il buon Cantante non si terrà conto di questa tal compagnia; si che si vede che è di poca importanza ...« »einige Componisten halten es häufig für eine schöne Art des Componierens, wenn sie in ihren Stücken den Text mit den (entsprechenden) Ton-Silben bekleiden. Aber dies Verfahren bringt nur den wenigen Gewinn, dass in solcher Vereinigung (Verschwisterung) die Text-Aussprache dem Sänger ein wenig geläufiger gemacht wird: und ein guter Sänger wird wenig Wert auf einen solchen (kleinen) Vorteil legen, so dass man sieht, er ist von geringer Wichtigkeit ...« Später hat namentlich Vincenzo Galilei gegen die Kinderei losgezogen, ohne dass es zunächst viel genützt hätte: »Dico adunque, anzi tengono per fermo i nostri pratici Contrapuntisti, di havere oppressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene, & di havere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un Sonetto, una Canzone, un Romanzo, un Madrigale, ò altro; nel quale trovando verso che dica per modo d'esempio. Aspro core & selvaggio, & cruda voglia,

Protest
gegen die
Spielerei

che è il primo d'uno de sonetti del Petrarca; haveranno fatto tra le parti nel cantarlo, di molte settime, quarte, seconde, & seste maggiori; & cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti, un suono rozzo, aspro, & poco grato ... Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei loro concetti vene siano alcune che dichino fuggire ò volare, le quali proferiranno con velocità tale e con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi et intorno a quelle, che haveranno detto: Sparire, venir meno, morire, ò veramente spento, hanno fatto in un'istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori à riso et altra volta à segno, tenendosi per ciò d'esser quasi burlati. Quando poi haveranno detto: solo, due, o insieme hanno fatto cantare un solo, due e tutt'insieme, con galanteria inusita hanno altri nel cantare questo particolar verso d'una delle sestine del Petrarca Et con bue zoppo andra cacciando Laura proferitolo sotto le note à scosse, à onde et sincopando, non altramente che se eglino havessero havuto il singhiozzo. Et facendo mentione il concetto che egli hanno tra mano (come altre volte occorre) del romore del Tamburo ò del suono delle Trombe ò d'altro strumento tale, hanno cercato di rappresentare all'udito col canto loro i suoni di esso, senza fare stima alcuna d'haver pronunziate tali parole in qual si voglia maniera inusitata ...» »Ich sage also, unsre ausübenden Componisten glauben sogar fest, sie hätten die Seelen-Zustände in entsprechender Weise ausgedrückt, und seien dem Text durch Nachahmung gerecht geworden, jedes Mal wenn sie ein Sonett, eine Canzon, eine Ottaven-Folge (aus einem Epos), ein Madrigal oder sonst etwas in Musik zu setzen haben. Wenn sie, beispielsweise, darin einen Vers folgenden Inhalts finden: ›Aspro core et selvaggio, et cruda voglia‹, welches der erste eines der Sonette Petrarca's ist, werden sie in den Singstimmen viele Septen, Quarten, Secunden und grosse Sexten angebracht haben, und durch solche Mittel in den Ohren der Zuhörer einen rauhen, herben und wenig angenehmen Klang hervorrufen ... Ein andermal werden sie behaupten, den Sinn des Textes getroffen zu haben, wenn unter ihren Vorwürfen einige das Fliehen oder Fliegen ausdrücken, die sie dann mit solcher Geläufigkeit und so wenig Anmut ausstatten werden als man sich nur vorstellen kann. Für die Vorstellungen des Verschwindens, Ohnmächtigwerdens, Sterbens, oder ganz Ausgelöscht-Werdens, lassen sie die Stimmen mit solcher Heftigkeit innehalten, dass sie an Stelle der Versinnlichung solcher Vorstellungen die Zuhörer zum Lachen reizen oder sogar dazu, dass sie sich zum Besten gehalten meinen. Finden sie die Worte: allein, zwei, oder zusammen, so lassen sie eine Stimme allein, zu zweit, oder alle auf einmal singen. Mit ungewöhnlicher ›Artigkeit‹ haben andere bei der Composition einer Sestine Petrarca's in diesem besonderen Vers ›Et con bue zoppo andrem cacciando l'aura‹ den Noten Stösse und Schaukel-Bewegungen in Synkopen versetzt, nicht anders als ob sie das Schlucken hätten. Und wenn sie unter den Händen einen Text haben, der (wie das andre Male vorkommt) den Rumor der Trommeln oder das Geschmetter der Trompeten oder eines andern Instruments der Art erwähnt, suchen sie dem Gehör durch die menschliche Stimme die entsprechenden Klänge vorzuführen, ohne irgendwie

Protest

Wirkungslosigkeit des Protestes

darauf zu achten, dass sie solche Vorstellungen aufs Geratewohl versinnlichen, wenn es nur ungewohnt ist ...«

Galilei schüttet das Kind mit dem Bade aus. Und die Tragikomik besteht darin, dass er als Madrigal-Componist selber auf die gerügten Symbole und Symbolismen so wenig hat verzichten können wie auf den von ihm so scharf verurteilten Contrapunkt. Den Instrumental-Duetten, die er 1584, drei Jahre nach der oben zitierten Diatribe veröffentlicht hat, hat er eine Composition von Petrarca's Sonett »Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace« als fünfstimmigen Canon vorangestellt, womit er die »imitazione delle parole« allerdings vermieden, aber für sie die reine Konstruktion eingetauscht hat. Für uns aber ist nicht ohne Interesse, gegen wen seine Polemik sich wendet. Das Sonett Petrarca's ist so oft, und stets in so ausdrucksvoll-herber Stimmen-Führung componiert worden, dass ein bestimmtes Ziel dieses Pfeiles kaum genannt werden kann – im Grunde richtet er sich gegen Rore, als den ersten grossen Meister rücksichtsloser Expression. Das Gleiche gilt für die Sestinen-Stanze – die sechste aus der Sestina »Lá vèr l'aurora« (»Ridon or per le piagge erbette e fiori«) –, bei deren Composition fast keiner der Musiker der Versuchung widerstanden hat, die Redensart Petrarca's vom »bue zoppo« so drastisch wie möglich zu versinnlichen, am aller-drastischsten Lasso, im vierten seiner Madrigal-Bücher (1567):

E col bue zop - - - po, E col bue zop - - - po
 E col bue zop - - - po
 E col bue zop - - - po etc.
 E col bue zop - - - po
 E col bue zop - - - po

Bei dem »rumor di tamburi« aber lässt sich der »Betroffene« mit ziemlicher Sicherheit nachweisen. Die Ottava Ariosto's (Orlando furioso, XXV, 68)

Non rumor di tamburi o suon di trombe
 Furon principio all'amoroso assalto ...

war nicht selten componiert worden, von niemandem aber drastischer als von Alessandro Striggio (Secondo libro a 6, 1571):

Versinnli-
 chung im
 positiven
 Sinn

C. Non ru - mor di tam - bu - - ri_o suon di

6. Non ru - mor di tam - bu - - ri_o suon di trom -

A. Non ru - mor di tam - bu - ri_o suon di trom - -

T. Non ru - mor di tam - bu - ri_o suon di trom - be, o

5. Non ru - mor di tam - bu - ri_o suon di trom - be,

B. Non ru - mor di tam - bu - - ri_o suon di

C. trom - be, o suon di trom - be, o suon di trom-be

6. - be, o suon di trom - be, o suon di trom - be

A. - be, o suon di trom - be, o suon di trom - be etc.

T. suon di trom - be, o suon di trom - be, o suon di trom-be

5. o suon di trom - be, o suon di trom - be

B. trom - be, o suon di trom - be, o suon di trom - be

»Nicht Trommel-Rühren oder Trompeten-Geschmetter« sagt der Dichter, »waren ein Anfang des Liebes-Angriffs, sondern Küsse gleich dem Geschnäbel der Tauben gaben das Zeichen ...«

Galilei hat ganz recht, wenn er rügt, dass hier ein Vorgang componiert wird, der negiert ist. Aber kann der Musiker eine Negation versinnlichen? Für den des 16. Jahrhunderts war jedenfalls die Lust zur Versinnlichung des Bildes im positiven Sinn unwiderstehlich, und es braucht kaum gesagt zu werden, wem Vorbild Striggio bei diesem kriegerischen Lärm gefolgt ist: der »Bataille« Janequin's, den er ja auch sonst sehr genau gekannt hat. Das Beispiel spiegelt einen guten Teil der Ästhetik der Zeit wider: die »imitazione della natura« um jeden Preis; den Sieg der Accordik; den neuen

Sinn für die Gewalt des Rhythmus; die Vorliebe für tiefe Bässe. Der Purist und Ästhet Galilei hat vielleicht recht; aber er ist, nebenbei, nicht ganz unverdächtig, er möchte dem glücklichen Nebenbuhler am mediceischen Hof sozusagen eins ausgewischt haben. Denn Striggio, obwohl dem Mantuaner Hof der Gonzaga verpflichtet, wurde immer nach Florenz berufen, wenn es galt, eine mediceische Festlichkeit mit Musik zu versehen, so für den Frühling 1569, als Erzherzog Karl nach Florenz zu Besuch kam. Damals hat Striggio die Intermedien zur Aufführung von Giovan Battista Cini's »La Vedova« komponiert, darunter eine Szene: Latona und die Verwandlung der Bauern in Frösche – eine Szene, die kaum ohne Zuhilfe-Nahme der Monodie komponiert werden konnte. Ein solcher Auftrag mochte wohl die Eifersucht Galilei's erregen, der am Hofe nicht wohlgefallen war, obwohl er 1574 den Inhalt eines ganzen Madrigal-Buchs der Geliebten und Gattin des Granduca, Bianca Capello, gewidmet hatte.

Symbolik

Nochmals: der Protest Galilei's hat zunächst nicht viel genützt. Nirgends zeigt sich die Zwiespältigkeit des Jahrhunderts deutlicher als in solchen Zügen. Man stösst, manchmal noch in sehr später Zeit, auf eine fast mittelalterliche versteckte Symbolik. Marc'Antonio Ingegneri, der Lehrer Monteverdi's, komponiert 1584 (Quarto libro a 5) einen Text auf eine besondere Gelegenheit: der Dichter oder Besteller des Madrigales hat zwei schöne junge Mädchen irrtümlich für die Töchter einer schönen Dame gehalten, und entschuldigt seinen Irrtum:

Io dissi, donna il vero:
 Se le due rose candide e vermiglie
 Tenni per vostre figlie,
 Perchè dal giro de' vostr' occh' altero
 Vieni una gratia espressa,
 Quelle due gratie sono
 Et voi Venere istessa.
 Vi parrà dunque cosa che non quadre,
 Di tre gratie veder Ciprigna madre.

Ingegneri beginnt dreistimmig und hat die entscheidenden Stellen des Gedichtes im Tripel-Takt (3/1) gehalten – eine Wahl, die nur »symbolisch« zu erklären ist.

Auf der andern Seite wirkt die »imitazione della natura« nach einer andern Richtung. Nämlich nach der der Oper. Die Versinnlichung des Lachens, Weinens, Heulens, Seufzens ist manchmal so drastisch, dass sie unwillkürlich zum Darstellerhaften, zum Mimischen führen musste. In solchen Momenten werden die Sänger zu Schauspielern, wenn auch unter sich, ohne weiteres Publikum; und man darf sicher sein, dass sie solche Gelegenheiten sich nicht haben entgehen lassen.

Versinnlichung im positiven Sinn

Augenmusik

Das extremste, für unsre ästhetischen Begriffe horribelste Zeugnis des »Naturalismus« im Madrigal, der »imitazione«, ist die sogenannte Augenmusik, das Symbol, das statt dem Ohr dem Auge vermittelt wird.

Dem 16. Jahrhundert hat es auch an Augenmusik in dem Sinne nicht gefehlt, wie wir die Bezeichnung heute zu nehmen pflegen. Alle sogenannten »Künste« gehören dazu, soweit sie eben nur Künste sind, in denen die technische Arbeit sich Selbstzweck geblieben und nicht zum Träger eines klingenden oder seelischen Gehalts geworden ist; Werke, die auf dem Papier sich vielversprechend ausnehmen, aber kein wirkliches Leben haben. Auch die Augenmusik dieser Art hat ihren Kritiker schon im 16. Jahrhundert gefunden. Vincenzo Galilei vergleicht die »Künste« auf p. 88 seines »Dialogo« (1581) mit schön gearbeiteten, aber schlecht klingenden Instrumenten, und fügt hinzu: »... das Vergnügen, das sie gewähren, ist lediglich eins der Augen« »... il diletto che da essi si trae, è tutto della vista«. Solche Augenmusik hat es jederzeit gegeben; ihre Chancen steigen immer mit der höheren Bewertung der Polyphonie an sich, und die Periode der »Niederländer« ist ebenso ein Dorado für sie gewesen wie um 1918 die der »Neuen Musik«.

Immerhin: ein guter Interpret könnte auch solche abstrakte oder Papiermusik mit einigem Leben erfüllen; es ist, wenn auch leblose oder unsinnliche, so doch Musik. Bei der Augenmusik des 16. Jahrhunderts ist das unmöglich. Solche Augenmusik im eigentlichen Sinn des Wortes ist ein so merkwürdiges Ding, dass sie jedem auffallen und eine Äusserung ablocken musste, der mit Musikdrucken jener Zeit vertraut wurde: so ungern man sich zumeist auch mit einer Erscheinung abgab, die offenbar von einem kindlichen Zustand ästhetischer Bildung zeugte und der Würde der alten Kunst empfindlichen Abbruch zu tun schien. Man hielt sie für eine Übertreibung, für eine Verirrung einiger Madrigal-Componisten; »ein Stück von Massenus mit schwarzen, Finsternis bedeutenden Noten ist Ausnahme« (August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina [Geschichte der Musik, 3], Leipzig 1868, p. 49). Das ist nicht richtig; auch die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ist voll von Augenmusik, wenn auch das Madrigal als ihr eigentlicher Tummelplatz gelten muss. Ambros hätte gleich im ersten Muster-Satze in Padre Martini's »Saggio«, der Antiphon Costanzo Porta's »Tecum principium«, ein Beispiel echter Augenmusik finden können. Bei der Stelle »in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genite« ist die Vorstellung: »vor Tag« und »vor Erscheinung des Bösen« durch Schwärzung – mensuraltechnisch: Hemiola minore – versinnlicht. Das Palestrina zugeschriebene bekannte »Tenebrae factae sunt« beginnt mit nicht misszuverstehender Schwärzung der Noten. Eine andere Motette Palestrina's, »Paucitas dierum meorma«, enthält die Worte: »Et copertam mortis caligine«, die durch Schwärzung – Hemiola maggiore – symbolisiert sind: Palestrina erntet für diesen Einfall das reichste Lob des spanischen Theoretikers Pietro Cerone

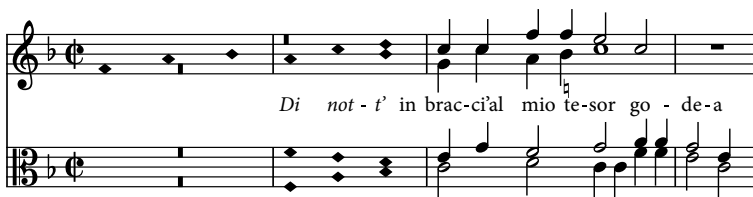
Mensural-
technische
Dunkelheit

Augenmusik

(Melopeo, lib. 12, cap. 5, p. 666), der, als der ästhetische Antipode Galilei's, diese Art der »imitacion« als Muster aufstellt. Gioseffo Zarlino schreibt eine Motette »Nigra sum sed formosa« von Anfang bis Ende in schwarzer Notierung.

Man könnte glauben, wenn nicht in der Kirchenmusik, so könnte doch im Madrigal die Anwendung der Augenmusik einen scherzhaften Sinn haben. Weit gefehlt. Wäre das der Fall, so müsste die Kuriosität sich in verstärktem Maß in der Villanella, Canzonetta und ihren Neben-Gattungen finden lassen; gerade diese Gattungen aber sind vollkommen frei davon. Das liegt nicht etwa an der von Anfang an üblichen Notation der Villanella in kurzen (schwarzen) Notenwerten: auch in dieser wäre Augenmusik denkbar gewesen; sondern an ganz andern Gründen. In frühen Villanellen-Werken ist Schwärzung im Tripel-Takt häufig; allein ohne malerische Absicht.

(Nur ein einziges Madrigal ist mir aufgefallen, das scherzhafte Deutung zulässt; ein Sonett anacreontischer Färbung des Filippo Duc [Primo libro a 4, 1570], das folgendermaßen beginnt:



Das kann ein Witz sein; und obwohl hier zweifellose Augenmusik [»notte«] vorliegt, kann man den Tripel-Takt doch auch als ausdrucksvoll-behaglichen Anfang interpretieren.)

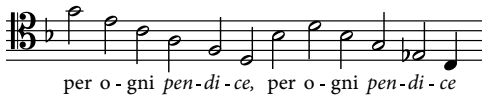
Es gibt eine Gattung von Motiven, wo das Augenbild der Noten das durch die Ton-Bewegung vermittelte Phantasiebild unterstützen oder verstärken kann, zum mindesten eine parallele Vorstellung vermittelt. Das ist der Fall bei allen Bewegungs-Motiven – man erlaube diesen pleonastischen Ausdruck. Um ein bekanntes und elementares Beispiel zu wählen: in Palestrina's Motette »Ascendens Christus in altum« ist das Tonsymbol für die beiden disparaten Welten des Auges und Ohres zugleich Träger des Ausdrucks. Man hat auch diese Art der Tonsymbolik schon lächerlich gemacht: als erster wiederum Vincenzo Galilei (Dialogo di Vincentio Galilei nobile Fiorentino della musica antica et della moderna, Florenz 1581, p. 89). Er höhnt: »ein andermal, wenn ein Vers lautet: »Nell'inferno disces' in grembo a Pluto«, so lassen sie (die modernen Musiker) eine der Stimmen so in die Tiefe steigen, dass der Sänger dadurch dem Gehör viel eher jemanden vorstellt, der durch sein Geheul die Kinder schrecken und bange machen will, als jemanden, der durch seinen Gesang vernünftige Vorstellungen zu erwecken sucht (che uno, il qualte cantando ragioni). Wo es hingegen heisst: »Questi aspirò alle stelle«, steigen sie so in die Höhe, dass nicht einmal einer so hoch hinaufkommt, der vor irgendwelchen unbändigen Schmerzen des Gemüts oder Körpers laut aufkreischt.« Cerone, Galilei's Antipode, kann derartige »accompanimentos« oder »imitaciones« des

Wortsinnes nicht genug empfehlen; so sagt er zum Beispiel: »No con menos juyzio el Rev. D. Matheo Asula ordeno el Vers. que dize, »Si ascendero in Coelum« que va entre los Salmos del pri. lib. de sus Visp. à 4 bozes; pues efectualmente va acompanado la letra con la Solfa, assi subiendo sobre de Si ascendero ...« (Melopeo, lib. 12, cap. 5, p. 667). So tief Cerone an Geschmack unter Galilei steht, hier ist er im Recht: – es handelt sich um eine berechnete, begründete Symbolik. Sie mag im 16. Jahrhundert in primitiver und naiver Form auftreten – aber es gibt auch kaum einen späteren Musiker, der nicht in mehr oder minder sublimierter Form von ihr Gebrauch gemacht hätte.

Von den Bewegungs-Motiven führt scheinbar eine Brücke zu den reinen Augen-Motiven. Wenn Luca Marenzio (Terzo libro a 5, 1582) die Stiere und die Widder folgendermaßen turnieren lässt



so ist, vor allem infolge der Stimmen-Kreuzung, das spielende Zurück-Weichen und Aufeinandern-Losgehen der arcadischen Vierfüßler mehr dem Aug als dem Ohr deutlich gemacht. Das gleiche gilt von dem »Abhang« in Marenzio's Primo libro a 6 (»Ben mi credetti già«):



– ein Einfall, den Vecchi im »Amphiparnaso« nachgeahmt hat (»Col precipitio mio«, Torchi's Neudruck L'arte musicale in Italia, vol. 4, p. 184, auch p. 219). Oder ein paar Beispiele aus Palestrina (Vergini, 1581, 5. Stanze, am Schluss: Gesamt-Ausgabe, vol. 29, Leipzig [1883], p. 25s):

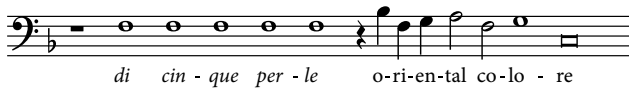


Oder die Himmels-Leiter (»Madrigali spirituali« a 5, ibid., p. 107):



Der reinen Augenmusik noch näher kommen die Motive, die, wie die »Himmelsleiter« und der »Abhang«, keine Bewegung, sondern nur die lineare Form eines Gegenstandes wiedergeben sollen. Eine schmale Kluft, aber doch eine Kluft trennt auch sie noch von wirklicher Augenmusik, denn auch Linie ist ja Bewegung, oder wir fühlen Bewegung in

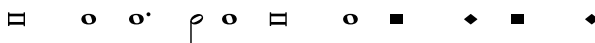
sie ein. Zu diesen Form-Motiven gehört das Acanthus-Blatt in Monteverdi's Madrigal »Non si levav' ancor l'alba novella« – Monteverdi zeichnet bei den Text-Worten »come acanto si volge in vari giri« das Blatt in Noten förmlich auf. Marenzio geht noch weiter, indem er eine sichtbare Form dem Auge vorführt: in seinen vierstimmigen Madrigalen (»O bella man che mi distringi il core«) reiht er die »fünf Perlen« des Textes an einem Faden auf:



Die eigentliche Domäne der Augenmusik ist der Gegensatz von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, Tag und Nacht, weiss und schwarz. Diesen Gegensatz in der Notation besonders anschaulich zu machen, hat die Musik des 16. Jahrhunderts ein eigenes, uns verloren gegangenes, mensuraltechnisches Mittel, nämlich – zur Illustration von wenig Silben – im geraden Takt die gefüllte oder geschwärzte Brevis und Semi-Brevis (■◆) – Bellermann hat sie treffend Epitrite genannt –; und für längere Stellen die Proportio hemiola, die allerdings immer den entschiedenen Übergang aus dem geraden in den Tripel-Takt anzeigt, und bei deren Anwendung man deshalb die Absicht des Componisten immer auch im Rhythmus zu suchen hat, nicht allein in der »augenmusikalischen Schwärzung«. Nicht alle Musiker sind Liebhaber der Augenmusik, und es wäre ein Trost zu sagen, dass es gerade die allgerössten, Rore oder Lasso, nicht sind, wären nicht andre, ebenso grosse, Wert oder Marenzio, das Gegenteil. Lasso versinnlicht das Dunkel immer in »moderner« Weise durch tiefe Stimmelage; von vielen Beispielen sei der zweite Teil seiner Composition von Gabriele Fiamma's Sestina »Quando il giorno da l'onde« (1585) bei der Stelle »Sepolto in tenebrosa notte« angeführt. Nicht einmal die Worte »nera qual notte« im sechsten Teil desselben Werks können ihn zu Augenmusik verführen.

Augenmusik

Aber nicht alle Musiker besitzen die Consequenz Lasso's. In Giovanni Gabrieli's grandiosem Responsorium »Timor et tremor« ist das Dunkel (»et caligo cecidit super me«) symbolisiert durch »Hinabsinken aller Stimmen in die Tiefe, welches malerisch das Umnachten darstellen soll« (Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, vol. 2, Berlin 1834, p. 164). Aber derselbe Gabrieli componiert zu dem Madrigal seines Oheims Andrea »In nobil sangue« einen zweiten Teil hinzu, in dem die Stelle vorkommt: »Può far chiara la nott' oscuro il giorno«, die in allen Stimmen so wiedergegeben ist:



(Torchi, L'arte musicale in Italia, vol. 2, p. 213s hat das Stück neugedruckt, aber die Schwärzung »aufgehellt«. Kein Mensch wird nach dieser Ausgabe den Grund mehr richtig deuten können, warum hier plötzlich Tripel-Takt eintritt. Der Fall ist einer von denen, die belehren können, wie wir durch Übertragung alter Musik in moderne Notation, besonders durch Reduktion der Notenwerte – die die Anwendung der Schwärzung

Augenmusik

unmöglich macht – den Sinn dieser Kunst fälschen, und fälschen müssen.) Giovanni Gabrieli bleibt damit dem Geist seines Oheims getreu. In Andrea Gabrieli's Primo libro a 6 (1574) beginnt eine Canzon:

Da le Cimerie grotte
 L'ombre e i sogni e gl' horror gia tratti havea,
 E in silentio rendea
 L'aria e la terra e l'atra humida notte;
 E in tenebroso velo
 Stavan taciti involti il mondo e' l cielo.

Die dunkle Hülle, die die schweigende Welt umgibt, ist durch Schwärzung versinnlicht. Oder: im Secondo libro a 6 Andrea's (1580) beginnt ein Sonett:

Donna cinta di ferro et di diamante
 Che dando a crudeltà nome d'honore,
 Neghi quel che per me ti chiedi Amore
 Per giusto premio di mie pene tante:
 L'esser cortese a un suo fidel amante,
 Donar se stessa a chi le dona il core
 Opra è d' alma gentile, et non errore

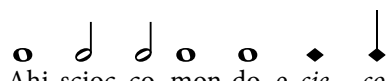

 Si come stima il *cie - co* vol-go_errante

Die stumpfe Blindheit des Pöbels, dem der Sinn der Liebe versiegelt ist, ist durch Schwärzung wiedergegeben. Es handelt sich hier um einen traditionellen Zug. Giovanni Nasco, der uns wohlbekannte Maistre Ihan, komponiert 1554 (Primo libro a 4) eine Stanze Bernardo Tasso's, in der der Ausruf verkommt:


 Ahi 3 *scioc-co* mon-do_e *cie - co*

Augenmusik

Man könnte hier immer noch sagen, dass vielleicht die Lebhaftigkeit der Exclamation den Übergang in den Tripel-Takt veranlasst habe, und damit die Schwärzung. Aber Marenzio komponiert 1580 (Primo libro a 5) die gleichen Verse, und hier ist kein Zweifel möglich:


 Ahi *scioc-co* mon-do_e *cie - co*

In Marenzio's Madrigalen von 1588, einem durchaus auf ernststen und pathetischen Ton gestimmten »Programmwerk«, bringt ein Sonett Sannazaro's den Ausruf

O ben nati color che avvolti in fasce

◆ • ◆ ◆ ■ ◆
Chiu - ser le lu - ci in sempiterno sonno

Noch 1609 findet sich derselbe Zug in einem Madrigal des Gabrieli-Schülers Johann Grabbe (»... Ahi son ben folle e cieco«). Wenn wir nicht wüssten, dass sich das 16. Jahrhundert den Teufel schwarz vorgestellt hat, würden wir es aus der Musik der Zeit erfahren, unter anderm von Giaches Wert, dem Capellmeister des Duca Guglielmo und des Duca Vincenzo von Mantua. Er componiert das Sonett Petrarca's wider den verderbten Papst-Hof von Avignon »Fiamma dal ciel sulle sue treccie piova« ... – und wenn er an die Stelle kommt:

Per le camere tue vanno trescando
E Belzebub in mezzo ...,

so gibt er sie ganz in geschwärzter Notation wieder. In seinem Secondo libro a 5 componiert er aus Petrarca's »Trionfo d'Amore« (III, 149–166) die Beschreibung des Zustandes eines Liebenden, und schliesst mit der Terzine:

So fra lunghi sospiri e breve risa
Stato, voglia, color cangiare spesso;
Viver, stando dal cor l'alma divisa ...

Augenmusik

Und er nimmt es sehr genau. Der Begriff »ändern« ist wiedergegeben durch den Wechsel von der geraden Taktart in die ungerade, für die ganze zweite Zeile: der Begriff »Farbe« aber noch besonders durch Schwärzung.

Ein geradezu leidenschaftlicher Anhänger der Augenmusik ist Jan P. Sweelinck, der grosse Orgelmeister von Amsterdam, und zwar noch in so späten Jahren wie denen der Composition seiner »Rimes françaises et italiennes« (1611, gedruckt 1612). Schon in seiner Composition von Petrarca's »Chi vuol veder quantunque può natura« (1611; Verschiedene Gelegenheits-Compositiën [Werken, 9], ed. Max Seiffert, 's-Gravenhage und Leipzig 1901, p. 68–76) erhält die »blinde Welt«, der »mondo cieco« Schwärzung. In den dreistimmigen Chansons und Madrigalen aber wimmelt es von solchen Stellen: »et su fort de la nuict« (Rimes françaises et italiennes voor 2, 3 en 4 Stammen [Werken, 8], ed. Max Seiffert, 's-Gravenhage und Leipzig 1900, p. 40); »les miens (yeux) ne scauroyent voir« (ibid., p. 32); »l'aveugle Amour« (ibid., p. 42).

Das groteskste Beispiel für Augenmusik findet sich wohl in einem Madrigal Felice Anerio's (Secondo libro a 5, 1585), Schüler Nanino's und Nachfolger Palestrina's. Aber hier segelt er durchaus im Fahrwasser Marenzio's. Das Beispiel ist um so grotesker, als

sich Augenmusik und schärfste Expression im engsten Rahmen zusammenfinden. Der Text ist Anklage des Liebes-Schmerzes:

A te non basta solo
 Ahi dispietato ed empio
 E per mio scempio – al mondo nato duolo
 Col tuo livido aspetto
 Turbarm'il giorno tutto ogni diletto,
 Che sempre ancor tra nove larve e forme
 Mio cor la notte, tua mercè, s'addorme.

Die Leiden des Tages sind durch schleichende Chromatik gemalt, das Einschlafen durch Sinken in den Kreis der b-Tonarten und Allargando; die »neuen Masken u. Gebilde« aber dadurch, dass jede der fünf Stimmen unter den seltsamsten Mensur-Vorzeichen singt, jede unter einem andern. Der Zusammenklang ist völlig homophon, ein simpler 3/4-Takt mit abschließender Hemiole – und so ergibt sich die Tatsache, dass das Augen-Symbol sich voll nicht für den einzelnen Sänger ergibt, sondern nur für den Leser der Partitur! Die Absurdität ist hier auf den Gipfel getrieben.

Marenzio ist wohl jener Meister, der von der Augenmusik den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Vermutlich richtet sich die Invective Galilei's in erster Linie gegen ihn, – vielleicht auch eine andre Stelle seines »Dialogo« (p. 140) gegen reich begabte, aber »ungebildete« Madrigal-Componisten. Schon im ersten Buch Marenzio's (1580) häufen sich die Beispiele. Die Anfangs-Verse eines Sonetts lauten:

Spuntavan già per far il mond'adorno
 Vaghi fioretti, herbette verdi e belle
Di color mille ...

Augenmusik

und bei den tausend Farben der holden Blumen wechselt auch die Farbe der Noten. Man kann einwerfen, dass hier mehr eine sinnreiche mensuraltechnische Beziehung zwischen color und »Schwärzung« herrscht, in dem Sinn, wie man Madrigale im »kurzen Takt« (»Compas menor« oder »Compasete« nennt ihn Cerone) »chromatische«, »schwarze« Madrigale nannte. (Wir werden darauf zurückkommen.) In seinem Secondo libro a 6 (1584) aber schreibt Marenzio in einem Madrigal Torquato Tasso's

Io vidi già sotto l'ardente sole


 Di-sco-lo-ra-ti-j fio-ri

Baini, in seinem bekannten Buch über Palestrina, behauptet (Memorie storico-critiche della vita e delle opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Rom 1828, vol. 1, p. 93), dass die Componisten des 16. Jahrhunderts »tingevano costantemente le note di quel colore,

che si nominasse« »die Noten regelmässig mit der Farbe malten, die der Text angebe«. Das ist eine Übertreibung; aber eine Stelle bei Marenzio scheint verdächtig (Secondo libro a 5, 1581):



Wie, wenn Marenzio in Handschrift für Sannazaro's rotwangige Schäferin sich roter Tinte bedient hätte? Grausige Vorstellung; aber möglich. Marenzio lässt keine Stelle, in der *notte*, *color*, *discolora* vorkommt, ohne plötzliche Schwärzung vorbeigehen, und umgekehrt keine, wo *Licht*, *Tag* vorkommt, ohne »helle« Noten. Zu Zarlino's »*Nigrasum*« liefert er das Gegenstück mit seinem Madrigal »*La mia Clori è brunetta*« (Ottavo libro a 5, 1598), das er durchweg im Tripel-Takt mit schwarzen Noten (♣♣) notiert. Das ist wohl ein anmutiges, aber doch durchaus ernst gemeintes Stück. An dem Ernst Marenzio's in seinen »*Madrigali spirituali*« wird man nicht zweifeln können, wo er »*notte*«, »*oscu-ro*« dutzend Mal durch auffällige Schwärzung symbolisiert.

Die Augenmusik war unter den Musikern der Zeit von 1550–1600 wie eine ansteckende Krankheit: Vertreter aller Regionen und Schulen waren von ihr ergriffen; nur wenige bleiben immun. Sie ist keine blossе Kuriosität, sondern ein Charakteristikum. Sie ist die extremste Anwendung der aristotelischen Kunst-Lehre von der *mimesis*, oder der des noch einflussreicheren des Seneca: »*Omnis ars est imitatio naturae*«. Die Einheit von Text und Musik, Dichtung und Vertonung hat am stärksten wohl Orazio Vecchi betont, in der Vorrede zu seinen »*Veglie di Siena*« (1609): »... tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia, non suonando altro questa voce Poesis che imitatione ...« »... non per altro effetto rappresento personaggi con poesia drammatica, che per poter meglio imitar le cose al vivo... « »... die Musik ist im gleichen Maß Dichtung wie die Dichtung selber, denn das Wort Poesis bedeutet nichts andres als Nachahmung ...« »... zu keinem andern Zweck stelle ich Personen dramatisch dar, als um die Dinge besser nach dem Leben nachahmen zu können ...« Wozu zu sagen ist, dass die »*Veglie*« nicht etwa wirkliche dramatische Vorgänge enthalten oder Personen auf die Bühne stellen, sondern Phantasie-Szenen in Madrigalform sind. Vecchi fusst dabei auf der Kritik Galilei's, die sich dahin zusammenfassen lässt, dass es nicht gälte, bei der Composition eines Textes einzelne Bilder oder gar Worte musikalisch zu malen, sondern dass es auf den dramatischen Kern des Gedichtes ankomme, das gleichsam einer so oder so gestimmten Person in den Mund zu legen sei. Das ist (Dialogo, p. 89) seine Antwort auf die Frage, »*Da chi possino i moderni pratici imparare l'imitazione delle parole*«. Dann werde man abkommen von so kindischen Malereien und sich dem richtigen Ausdruck »*di qual si voglia ... concetto che venire gli potesse tra mano*« nähern. Aber Galilei hat keineswegs

Eindruck auf alle Zeitgenossen gemacht, auch nicht auf die Theoretiker. Noch 1613, im »Meloqueo« (lib. 12, cap. 5, p. 665–672, hier p. 665) schreibt Cerone ein langes Capitel über das »acompañar bien la letra y el sentido de la palabra« und liefert einen ganzen Catalog von Symbolismen dieser kindischen Art, mit dringlichster Empfehlung.

Die Augenmusik ist eine Verirrung; aber diese Verirrung verhilft uns zu ein paar wesentlichen Erkenntnissen zur Ästhetik des Madrigals. Die eine: Das Madrigal war in erster Linie nicht für den Hörer bestimmt, sondern für den Sänger. Nur bei solcher Bestimmung konnte ja das Auge ein Phantasiebild supplieren, das fürs Ohr gar nicht vorhanden war. Fast alle alten Abbildungen musizierender Gesellschaften, aus dem 16. Jahrhundert haben keine Zuhörer, nur Sänger und Spieler; alles ist beteiligt, alles tut mit, und wenn einer schweigt, so hat er eben zu pausieren. Es ist schon eine bezeichnende, revolutionäre Wendung zu neuen Prinzipien, wenn es von den berühmten Sängerinnen des ferraresischen Hofes heisst, sie hätten mehrere hundert Stücke auswendig vorzutragen gewusst. Das Madrigal-Singen ist ein Singen nach dem – handschriftlichen oder gedruckten – Notenblatt, ein »cantare sul libro«.

Und: im Madrigal normaler Art – es gibt auch andre Arten – ist alles darauf angelegt, dass jedem der Sänger das Phantasiebild vermittelt werde, auch durchs Auge; dass jeder sich als gleichberechtigtes Glied des Ganzen fühle; dass jeder im Rahmen des Ganzen Solo singe. Jede Stimme soll grundsätzlich den ganzen Text enthalten; jede gleich sorgsam deklamiert sein, jedes Motiv in seiner charakteristischen Gestalt auftreten. Der Takt ist von absolutem, mechanischem Gleichmaß – es bedarf keines Dirigenten, ja; das Madrigal schliesst den Dirigenten aus. Jede Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos ist aufs genaueste bezeichnet durch Notenwerte, die sich während des ganzen Verlaufs eines Ton-Stückes auf dasselbe starre Grundmaß beziehen. Der Sänger blickt immer in sein Stimmbuch. Bei Cerone (Meloqueo, lib. 12, cap. 19, p. 693) findet sich ein merkwürdiger Ausspruch über die Eigenart der Canzonetta und Villanella; ihr grösster Reiz bestehe darin, dass man sie anmutig und auswendig singe (»en cantarlas decoro y sin libro«) – auch aus diesem Grund findet sich in Villanella und Canzonetta keine Augenmusik. Im Madrigal dagegen rechnet der Componist darauf, Phantasie-Vorstellungen durchs Auge vermitteln zu können, und am allermeisten dann, wenn er darauf verzichtet, es durchs Ohr zu tun. Die meisten Fälle, in denen »notte« oder »oscuro« durch Schwärzung versinnlicht ist, sind Fälle einfachster Deklamation. Gabrieli, Marenzio, Wert haben an hundert Stellen sich der Mittel bedient, deren auch die spätere, ästhetisch gereinigte Musik zur Versinnlichung ähnlicher Bilder bedient hat – dann bedürfen sie der Augenmusik nicht, und gebrauchen sie auch nicht. Das Auge vicariert fürs Ohr. Haben muss der Sänger das Bild; kann das Gehör es ihm nicht vermitteln, tut es das Auge. Der Beweis, dass der Madrigal-Gesang abhängig war vom Singen »aus dem Buch«, dass er für den Sänger selbst bestimmt war und nicht für den Hörer, lässt sich auch negativ führen. Alle Fest-Madrigale verzichten auf Expression, also auch auf Augenmusik. Sie sind entweder klang-prächtig, chörig, homophon, deklamatorisch, oder

Musik für
Sänger

Allgemeiner
Sinn der
Malerei

von einer neutralen, kunstvollen, sozusagen repräsentativen Polyphonie. Als Beispiel könnte etwa die Composition der Folge dreier Stanzen aus Ariosto's »Orlando furioso« (I, 42–44) in Giaches Wert's Libro primo a 5 (erste und zweite Auflage, 1558 und 1561) dienen: »La verginella è simile alla rosa«. Das war, höchst wahrscheinlich, eine Hochzeitsmusik, bestimmt, von Gästen während der Tafel gehört, und nicht gesungen zu werden. Und so hält Wert, der leidenschaftliche Anhänger der Augenmusik, sie ganz neutral, begnügt sich mit klangvoller Verflechtung der Stimmen, und verzichtet ganz auf Malerei und Expression, die ja in diesem Falle Verschwendung gewesen wären.

Die Augenmusik gibt uns auch einen Wink für den allgemeinen Sinn der musikalischen Malerei des Madrigals. Es ist im allgemeinen nicht »gefühlsbetonte« Malerei wie etwa bei einigen der grossen Lyriker, wie Schubert. Sondern ein naives Darstellen, vor die Phantasie führen, das das 16. Jahrhundert sich erlaubte im Vertrauen darauf, dass das Medium der Musik, das Elementar-Musikalische an sich genüge, das Gefühl in Schwingung zu setzen. Dies ist der Sinn der unermüdlichen Wiederholung des Wortes von der »dolcezza« und »suavità« der Musik, zu der die Kunst des Componisten treten müsse. In dem bereits erwähnten Titel einer Madrigal-Sammlung des Vincenzo Ruffo, Nachfolgers [!] des Maistre Ihan an der Accademia Filarmonica zu Verona, hat man das alles beisammen (1556): »Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 Madrigali, pieni d'ogni dolcezza, et soavità musicale. Composti con dotta arte et reservato ordine dallo eccellente musico Vincentio Ruffo ...« Phantasie und Gefühl sollen beide nicht zu kurz kommen, und sei es auch mit Hilfe disparater Kunstmittel.

Besetzung

Keine Zuhörer, nur »aktive« Sänger; kein Auswendig-Musizieren, sondern stetes Haften am Stimmbuch; volle Gleichberechtigung aller Mitwirkenden – der Vergleich mit der Kammermusik des 18. Jahrhunderts liegt zu nah, um nicht gezogen zu werden. Er lässt sich auch ausdehnen auf die Besetzungs-Frage. Das Madrigal ist Kammermusik, wie ein Quartett Haydn's oder ein Quintett Mozart's. Im Kirchen-Gesang des 16. Jahrhunderts mag Doppel- und mehrfache Besetzung der einzelnen Stimmen statthaft und gefordert gewesen sein; im Madrigal – wenn es sich nicht um Repräsentations-Stücke und Festmusik handelte – niemals. Dieser Meinung ist schon Padre Martini gewesen, wenn er, gelegentlich der Betrachtung eines Madrigals von Marenzio, meint (Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato, vol. 2, Bologna [1775], p. 193): »Si usavano queste (dissonanze) ne' Madrigali, perchè, essendo cantati dalle sole Parti di cui sono composti, e senza l'accompagnamento d'alcun' Istrumento, era più facile che venissero intonate a perfezione da pochi Cantanti, di quello che nelle Composizioni di Chiesa, nelle quali canta tutta la turba de' Cantori, i quali, come l'esperienza c'insegna, non sono tutti disposti a una giusta, e perfetta Intonazione ...« »... Man erlaubte sich

solche (kühnen) Dissonanzen in den Madrigalen, da ihre vollkommen reine Intonation durch wenig Sänger nach den Stimmbüchern und ohne jede instrumentale Begleitung leichter war als in der Kirchenmusik, in der die ganze Sänger-Schar singt, in der – die Erfahrung lehrt es – nicht alle einer richtigen und vollkommenen Intonation geneigt sind ...» Das Madrigal verlangt »voci di camera«, und nur aus solchen konnte sich der Solo-Gesang, die Monodie entwickeln. Man singt leise, und bringt das Wort zur Geltung. Im Madrigal ruhen von Anfang an die Keime des Konzertierens. Das Singen im Chor hätte dem Gesellschafts-Ideal der Zeit als eine Ungehörigkeit aufs heftigste widersprochen; von den immer überwiegenden männlichen Stimmen steht jede für sich, der Bass, der Tenor, der Altist oder Falsettist, und alle huldigen der Dame, oder den Damen, wenn es zwei sind. Man erinnere sich des »Dialogo« Doni's: vier Jünglinge, und also vierstimmige Madrigale; im zweiten Teil sieben Cavaliere und eine Dame, und also die entsprechende achtstimmige Besetzung. Damit vergleiche man den Missverstand, mit dem das 19. Jahrhundert sich meist dieser Musik genähert hat: der fuchtelnde und fauchende Dirigent, der zwei Dutzend Sänger beschwört und im Zaum zu halten sucht, und »der Eigenart der Gattung« Rechnung zu tragen glaubt, wenn er auf den Taktstock verzichtet; die Besetzung jeder Stimme mit 4–6 Personen, das dynamische Übermaß, die Verpflanzung solch blüthenhafter Kammerkunst in mörderische Konzert-Säle, vor ein Publikum, das von der Beziehung von Text und Musik nicht das Geringeste mehr versteht ... Und man wundert sich nicht, dass – mit Ausnahme Englands, das dank der liebevollen Pflege der elisabethanischen Madrigalisten niemals ganz die Stil-Tradition solcher Musik verloren hat – das Madrigal dem 19. und 20. Jahrhundert ein Geheimnis geblieben ist, siebenfach versiegelt.

Capitel III

Das frühe Madrigal

Festa und Verdelot

Wir haben es schon erwähnt: wenn es gälte, die Priorität zwischen Costanzo Festa und Philippe Verdelot bei der Entstehung des Madrigals zu entscheiden, so würde – keiner von beiden die Palme erhalten, und wir wären glücklicher Weise eines Urteils-Spruchs enthoben, dessen Fällung so viele nationale Empfindlichkeit verletzen könnte. Geboren sind beide wohl um 1480. Wenn die geringere Entfernung von der Frottola, die grössere Hinneigung zur Homophonie, kurz: die altertümlichere Haltung den früheren Meister bezeichnen würden, müsste Festa vor Verdelot zurücktreten. Verdelot erscheint nicht selten in stilistischer Gesellschaft des Sebastiano Festa, der vor den beiden Rivalen in den Drucken erscheint, schon 1521 in dem Unicum der Pierpont Morgan Library; und der mit seiner homophon-vierstimmigen Behandlung des Sonetts sogar noch auf Arcadelt Eindruck gemacht hat. Unzweifelhaft fallen eine Reihe dreistimmiger Madrigale Festa's schon in die Zeit um, und vielleicht sogar vor 1520. Die Zeitgenossen wussten, dass er als Meister der Dreistimmigkeit eine alte Tradition aufrecht erhielt, und schrieben ihm daher alle Tricinien zu, die sich nur einigermaßen ihm zuschreiben liessen. Wir wissen bereits, dass das 1543 im »vero libro di Madrigali a tre« Festa's gedruckte »Madrigal« »O dio che la brunetta« nichts anderes ist als die einer Stimme beraubte Frottola des Michele Pesenti von 1504. Aber es gibt noch einen viel seltsameren Fall. Das gleiche »vero libro« enthält eine Ballata »Una donna l'altrier fisso mirai«, die sich handschriftlich im Codex Basevi 2440 der Bibliothek des Istituto musicale zu Florenz findet, nicht nach 1480 entstanden sein kann und dort dem Bernardo Pisano zugeschrieben ist. Und mit dieser Zuschreibung hat es seine Richtigkeit. Das Stück gehört zu dem älteren Bestand der Handschrift, ungleich dem später interpolierten, anonym notierten »Madonna io mi consumo« Festa's, mit dem wir uns weiter unten befassen werden; und beide Stücke sind Repräsentanten zweier ganz verschiedener Welten. Man müsste denn annehmen, dass Festa wirklich, wie einige Quellen wollen, »gegen 1465« geboren ist, als 15-jähriger im Umkreis der mediceischen Hofhaltung dies eine Stück geschrieben hätte, sich dann 35 Jahre lang im Dunkel gehalten habe, von Petrucci auch als Kirchen-Componist vollständig ignoriert worden sei, und dann erst gegen 1520, als 55-jähriger Meister, entscheidend hervortritt, und bis zu seinem 80. Lebensjahr den Höhepunkt seiner Produktion erreicht. In Wirklichkeit kann Festa seine dreistimmigen Motetten und

Madrigale erst um 1515 zu schreiben begonnen haben, und ist dann von der neuen Gattung des vierstimmigen Madrigals durch Verdelot, durch Willaert, ja vielleicht noch durch Arcadelt, gleichsam überrascht und beeinflusst worden. Seine Produktion vierstimmiger Madrigale gehört durchaus den 30er Jahren an.

Verdelot

Zum mindesten an Fruchtbarkeit kann es Festa mit Verdelot nicht aufnehmen. Immer, wo die rivalisierenden Drucker Scotto und Gardano mehrere Meister in einer Sammlung vereinigen, erscheint Verdelot an erster Stelle: »De i madrigali di Verdelotto et de altri eccellentissimi autori a cinque voci libro secondo« (1538); »La più divina, et più bella musica, che se udisse giamai delli presenti Madrigali, a Sei voci. Composti per lo Eccellentissimo Verdelot Et altri Musici« (1541); usw. Im ersten Druck ist Verdelot mit 12, Festa mit einem Stück vertreten; im zweiten Verdelot mit 18, Festa wieder nur mit einem. Dementsprechend darf Verdelot sich der ungleich grösseren Wirkung und Nachwirkung rühmen. Der Inhalt seiner beiden ersten vierstimmigen Madrigal-Bücher wird bald zu einem einzigen Band vereinigt und in dieser Form immer wieder nachgedruckt und durch neue Stücke bereichert: 1540 (Scotto), 1541 (Gardano), 1544 (Gardano), 1545 (Venedig; Drucker ?), 1549 (Scotto), 1552 (Scotto), 1555 (Scotto), 1556 (Gardano), 1557 (Pietrasanta), 1565 (Gardano), 1566 (Claudio Merulo da Correggio). Dieser letzte Druck, mit 57 Stücken, ist allerdings ein Abschluss, und ein Beweis, dass Verdelot nunmehr unverstanden und veraltet war; denn Merulo, nicht nur Drucker, sondern selber berühmter Componist, hat den alten Meister durch hundert Veränderungen der Stimmführung, der harmonischen Struktur zu »retten« versucht: wie man sieht, vergebens. Während Verdelot fast nie mit Arcadelt zusammen erscheint, wird Costanzo Festa in den Drucken nicht nur mit Verdelot häufig vereinigt, sondern auch mit Arcadelt, dem entschieden einer etwas jüngeren Generation angehörigen Meister; besonders reichlich in Arcadelt's drittem Madrigal-Buch (1539). Nicht nur das innere Gewicht der Produktion Verdelot's, sondern auch ihre Priorität scheint mir dadurch bewiesen, dass kein Geringerer als Adriano Willaert 22 vierstimmige Madrigale Verdelot's für Gesang und Laute arrangierte – ein Exemplar der Ausgabe von 1536 in der Wiener National-Bibliothek, eins der Ausgabe von 1540 im British Museum. 1536 waren also diese Stücke schon so berühmt, dass man sie im Arrangement zu besitzen wünschte! 1536 waren sie allerdings auch noch so neu, dass man ein Arrangement wünschte, das sie der gewohnten Aufführungsform der Frottole annäherte! Einzelne Madrigale Verdelot's erringen eine Berühmtheit, die sich im Madrigal selber widerspiegelt, so in dem 1542¹ von einem sonst ganz unbekannten Laurus abgedruckten fünfstimmigen Stück:

Ciò che tratta di voi, donna gentile,
Sì mi diletta e piace,

Fruchtbarkeit

Berühmtheit

Che d'altro non m'appago, ò mi da pace.

Quinci nasce che sì per fantasia

Non mi va ne mi tocca tanto il core

»Dormend' un giorno a baia a l' ombr' amore«

Ovvero »Italia mia«,

Ne qual si voglia altra canzon divina,

Quanto »La bella dolce Franceschina«!

»Dormend' un giorno« and »Italia mia« waren zwei fünfstimmige Madrigale Verdelot's, zuerst – um 1537 – in Verdelot's Secondo libro und Gardano's »Le dotte et eccellente compositioni« gedruckt. (s. p. 331). Ungemein wichtig ist uns endlich auch die Tatsache, dass es gerade Willaert war, der den Madrigalen Verdelot's diesen Liebesdienst leistete. Sie lehrt, uns, dass er Verdelot als den Vater der Gattung betrachtete, dass nicht er selbst sich ihrer Schöpfung bewusst war, obwohl er sie als einer der ersten mit Begierde aufgriff.

Die erste Ausgabe des ersten Buchs der vierstimmigen Madrigale Verdelot's ist nicht erhalten; da aber das zweite 1536 erschienen ist, muss es ebenfalls 1536 oder vielleicht schon 1535 erschienen sein. Für einige der 29 Stücke ist seine Autorschaft unsicher: so wird »Madonna io sol vorrei« bald dem Andrea de Silva (1537), bald auch Costanzo Festa zugeschrieben, oder »Lasso che se creduto« auch dem Jachet. Noch mehr durcheinander gehen die Autor-Bezeichnungen im zweiten Buch. Aber Verdelot's echte Stücke sind kenntlich durch ihre Einfachheit und die Anschmiegsamkeit der Musik an den Text. Die Musik dient der Dichtung noch in einem fast rein formellen Sinn, sie kleidet sie lediglich ein. In der Composition eines Sonetts »Quella che sospirando ogn' hor desio« erhalten die beiden Vierzeiler genau die gleiche Musik, und nicht nur dies: auch die zweiten und dritten, fünften und sechsten Zeilen gleichen Reims entsprechen sich musikalisch, wie in der Frottola, sodass Verdelot mit drei Formeln für acht Zeilen auskommt. Wenn dann auch die Dreizeiler freier gestaltet sind: hier ist der Zusammenhang mit der Frottola mit Händen zu greifen. Wie eng sich dies Gewand der Musik dem Text anschliesst, möge eins der Stücke zeigen, das wohl zu den ältesten Verdelot's gehört, und dessen sehr sonderbarer Text, von Bonifazio Dragonetti stammt (er wurde auch dem Ariosto zugeschrieben; cf. Gaetano Cesari, Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert, Cremona 1908, p. 21).¹

Dem Geiste nach ist dies Stück nichts weniger mehr als eine Frottola. Es ist ernst gemeint, ist sentimental in einem ganz besonderen Sinn; im Text findet sich noch der Anklang an die Ripresa, aber diese Ripresa führt nicht zu einer neuen Strophe, sondern ist ein Abschluss, der durch die Wiederholung noch betont wird. Aber wer dies Madrigal technisch charakterisieren sollte, würde es dennoch am besten eine zu voller Vokalität aufgeblühte und ausgebildete Frottola nennen. Vollendete Homophonie; aber

Zusammen-
hang mit
Frottola

Polyphone
Belebung

¹ Beispiel-Band Nr. 16.

die Mittelstimmen nicht mehr Füllsel, sondern mit dem Sopran coordinierte Gesangs-Stimmen. Der Bass nicht mehr bloss Stütze, sondern ebenfalls echte, vokale Stimme. Die Coda nicht mehr instrumental, sondern integrierender Bestandteil des Vokalen. Im Harmonischen und der Stimm-Führung noch ein paar frottolistische Archaismen (der Oktaven-Sprung des Basses in der Cadenz vom 26. zum 27. Takt), sonst aber ein neues Gefühl für accordische, harmonische Correktheit und Belebung; für melodische Selbständigkeit jeder Stimme.

Nicht alle Madrigale Verdelot's sind von so reiner Homophonie, die zwar vokal ist, aber doch auch die Ausführung für Singstimme mit Instrumental-Begleitung zulässt oder freigibt. Das folgende Madrigal ist bereits gelöster, hat nicht den vollständigen Text in jeder Stimme, und ist denn auch bezeichnender Weise von Willaert nicht arrangiert worden, weil keine Stimme eine geschlossene Melodie ergibt.²

Aber Verdelot geht in diesen vierstimmigen Madrigalen noch bis zu einem weiteren Grad polyphoner Belebung, ohne je die homophone Grundlage ganz zu verlassen. Das Madrigal liebt, wie in der Versform, so auch in der musikalischen Textur, von Anfang an keine übertriebene Strenge. Es setzt eine Stimme drei andern, gleich geführten entgegen; es liebt kleine zweistimmige Responsionen; die Imitationen sind lässig, leicht und vermeiden jeden Zwang. Ich setze ein Beispiel her, teils weil es zeigt, bis zu welcher Grenze der Polyphonie Verdelot geht, teils weil es eins der immer noch sehr seltenen Beispiele eines Madrigals im Munde einer Frau ist. Madonna rühmt sich, halb biblisch ihre Mit-Schwestern anrufend, des Adels und der Trefflichkeit ihres Geliebten – es ist ein früher Vorläufer von Chamisso-Schumann's »Er, der Herrlichste von allen«. Es ist klar, dass dergleichen auf Bestellung geschaffen wurde: einer Braut oder auch bloss einer liebenden Frau, die sich zu ihrer Liebe öffentlich bekennen durfte.³

Im Allgemeinen aber ist, wie in der Frottola, die Frau oder besser Madonna, die Dame, nicht das Subjekt, sondern das Objekt des Madrigals. Immer noch sind es die gleichen Motive: Lob der Geliebten, Klage über ihre Kälte oder Grausamkeit; Aufforderung, Amor zu fliehen; Jubel über Befreiung aus Amors Ketten. Die Gleichmässigkeit des Tons ist gross. Wenn in der venezianischen Ausgabe des Plinio Pietrasanta von 1557 in den Texten eine ganze Reihe von weniger neutralen Motiven neu auftreten, so darf man ziemlich sicher sein, dass dergleichen Stücke untergeschoben sind, etwa das Sonett »Trist'Amarilli«, eine pastorale »partenza« mit ganz persönlichen Anspielungen, oder »Leggiadre rime« (Lob der Grille); auch das Sonett Petrarca's »Passer mai solitario«, das in der malerischen Ausdeutung des Textes weit über den Stil Verdelot's hinausgeht. Nicht bloss die Gleichmässigkeit des Tons ist gross, auch die der Form. Am liebsten wählt Verdelot als Texte das neue Madrigal in der Prägung Cassola's, einmal eines von Cassola selbst; »Altro non è il mio amor«. Dem Sonett nähert er sich mit Vorsicht: es ist ihm eine zu lange Versform, und auf das Auskunfts-Mittel die Vier- und Dreizeiler

² Beispiel-Band Nr. 17.

³ Beispiel-Band Nr. 18.

gesondert in Musik zu setzen, ist das frühe Madrigal noch nicht geraten. Einmal setzt er Petrarca's Sonett »Non può far morte il dolce viso amaro« in Musik, aber nur die Vierzeiler, die er durch Wiederholung der beiden Anfangszeilen am Schluss zu einer Art von Ballata ergänzt. Im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale komponiert er von Petrarca's »Ite caldi sospiri al freddo core« gar nur den ersten Vierzeiler! Unter den Madrigalen finden sich einige »politische« Motive, wie ein motettenhaft behandeltes in Prosa volgare, ein Unicum:

O singular dolcezza
 Del sangue bolognese!
 Quanto sei tu stata sempre
 Da commendar in così fatti casi!
 Mai ne di lagrime
 Ne di sospiri fosti vaga
 Et continuamente a i prieghi pieghevoli
 Et a gl' amorosi desiderij arendevol fosti.
 S' havesse degne lode da commendarti
 Mai satia non s' udirebbe la voce mia

– vielleicht auch eine Widmungs-Composition Verdelot's selber für in Bologna empfangene Förderung, denn für ein Fest-Madrigal ist das vierstimmige Stück wohl zu intim.

Ein »politisches« Stück grossartigster Art ist dann allerdings die erste Strophe von Petrarca's Canzon »Italia mia ben che' l'parlar sia indarno« im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale (um 1535), das auch später, unter andern sechsstimmig von Vincenzo Ruffo (1554), komponiert worden ist. Man fragt sich, bei welchen Gelegenheiten dieser patriotische Aufruf an die Grossen Italiens erklingen sein mag: es kann nur zu Beginn oder zum Abschluss einer feierlichen Staats-Aktion geschehen sein. Vermutlich stammt ein Stück ähnlicher Art, anonym im gleichen Buch: »Italia, Italia, ch' hai sì longamente Dormito«, ebenfalls von Verdelot und galt derselben Gelegenheit. Ein Trionfo oder Intermedium für eine Nymphe und drei Hirten (das Willaert unter Weglassung dieser drei Hirten für Gesang und Laute bearbeitet hat), ist:

Quanto sia liet' il giorno
 Nel qual le cos' antiche
 Son hor da noi dimostr' e celebrate,
 Si vede perch' intorno
 Tutte le genti amiche
 Si son' in questa parte radunate.
 Noi che la nostr' etate
 Ne' bosch' e nelle selve consumiamo

Pastorales

Venuti anchor qui siamo
 Io nimpha e noi pastori
 et giam cantand' insieme i nostri amori.

Mit einem solchen Stück reiht Verdelot sich auch in die Vorgeschichte der Oper ein. Die beiden dreizeiligen »strofe« haben gleiche Musik: belebte Zweistimmigkeit und Zusammentreten zum vollen Chor; die »solistische« Stelle mit dem Abschluss lautet:

C. Io nim - pha Et giam can - tan - d'in - sie - me i

A. et noi pa - sto - ri Et giam can - tan - d'in - sie - me i

T. et noi pa - sto - ri Et giam can - tan - d'in - sie - me i

B. et noi pa - sto - ri Et giam can - tan - d'in - sie - me i

C. no - - str'a - mo - ri, Et giam can - tan - d'in - sie - me i

A. no - str'a - mo - ri, Et giam can - tan - d'in - sie - me i

T. no - - str'a - mo - ri, Et giam can - tan - d'in - sie - me i

B. no - - str'a - mo - ri Et giam can - tan - d'in - sie - me i

C. no - str'a - mo - ri.

A. no - str'a - mo - ri, no - str'a - mo - ri.

T. no - - str'a - mo - ri, i no - str'a - mo - ri.

B. no - - str'a - mo - ri, i no - str'a - mo - ri.

Aus dem Strambotto mit dem durchgeführten Bild oder Vergleich wird ebenfalls ein Madrigal:

Verdelot
Fünfstimmige Stücke

Madonna 'l tuo bel viso,
Che nel gran mar d' amor m' è duc' e scorta,
Hora tien viva mia speranza, hor morta.

Et qual' hor scorgh' in ess' un bel sereno,
Spiega la vel' al vento,
Senza temer di scogli' o di procella,
Ma se la luce nel camin vien meno,
Ripiena di spavento
Cala la vela alla sua navicella
All' instabil tua stella
Scorre l' onde fallac' a dritt' e a torto
E tem' e sper' e mai non vede 'l porto.

Unter den vierstimmigen Madrigalen Verdelot's ist dies wohl das pathetischste und grossartigste. Dem Fluktuieren des Gefühls entspricht die grundsätzlich polyphonisierende Haltung, und beim »Entfalten der Segel« fehlt wohl auch kaum die andeutende Malerei. Das Stück darf in unserer Beispiel-Sammlung nicht fehlen.⁴ Es steht auch unter den Stücken, die Willaert für Gesang und Laute bearbeitet hat, und es ist eine nicht minder grossartige Vortrags-Monodie daraus geworden.

Für Liebhaber grösserer Vornehmheit hat Verdelot seine fünfstimmigen Madrigale komponiert. Sie sind anspruchsvoller, und von reicherer polyphonisierender, man möchte sagen: von dekorativerer Haltung. Manchmal lebt im Text, der nur aus Sieben-Silblern besteht, noch die Erinnerung an die Frottola:

Verdelot,
Madrigali
a 5

Hayme ch' abandonato
Hor son dalla mia diva
Qual sempre più mi schiva
Hay lass' et sventurato
Hor son così trattato
Sol per servir con fe,
Hayme ch' io mor' hayme
Hayme ch' io mor' ogn' hora

Hay dolorosi amanti
Fuggite' l crud' amore
Lassat' il suo favore
Fuggite' l tutti quanti

⁴ Beispiel-Band Nr. 19.

Ch' al fin ognun de pianti
 Sol paga per mercede
 Hayme ch' io mor' hayme
 Hayme ch' io mor' ogn' hora

– eine improvisierte Reimerei, die sicherlich kein besseres Schicksal verdient hätte, als das »frottolistische«, aber von Verdelot mit vollem Gewicht in Musik gesetzt worden ist. Die Fünfstimmigkeit verleitet ihn zum Versuchen im Dialog-Stil, wie in »Perche piangi alma« (Primo libro) oder »Deh non gionger torment' al mio gran dolo« (ibid.), oder »Quanto ahi lasso il morir saria men forte!« (Secondo libro; Neudruck durch Peter Wagner, Madrigal und Palestrina, p. 464–467), ein einfaches, fast primitives Stück, textlich wie musikalisch, in dem aus der Fünfstimmigkeit sich ein höherer Chor für die Dame und ein tieferer für den Liebhaber zwanglos herauslösen; und einmal setzt er ein Epitaphium in Musik, auf Medea, dessen Veranlassung schwer zu deuten ist:

Preis
 Madonna's

Fuggite l' amorose, & acerbe cure
 E sia vostra salute il mio dolore!
 Beltà, stato, tesor, incanti, et erbe
 In me non pinser l' inquiet' ardore.
 Regina fui, et le superbe stelle
 Vinsi col verso, ma non vinsi amore,
 E al fin occisi poi d' amor oppressa
 Padre, sposo, fratel, figli e me stessa.

– vielleicht ein Schluss-Gesang für eine Aufführung einer Übersetzung der »Medea« des Seneca.

Im übrigen enthält das erste Buch fast nur Stücke zum Preis »Madonna's«, manchmal mit versteckter Namens-Nennung (I, Nr. 3):

Se' l vostro aspetto divo
 Che con sua venustà benigna e pia
 Al ciel ciascun invia
 E' l mond' avviva et par che beltà adorni,
 Beasse i mesti giorni
 Quai spend' in pianto, canterei sovente
 Quel ch' a voi bella Daria nome eterno.
 Ma il duol che pato interno
 Di sperder vostra loda mai si pente
 Et m' induce a sprezar quella virtute
 Che saria vostra fama et mia salute –;

manchmal bereits Parodien von Stücken Cassola's, etwa

Altro non è' l mio amor che' l paradiso
 Che' l paradiso è un sol sommo diletto
 Qual prend' in veder dio ciascun eletto
 Ne altro gaudio è nell' eterno riso.
 Adonque il paradiso è l' mio amor vero
 Che con somma letitia al cor unita
 Ogn' hor veggio il mio sole vagh' et altero.
 Ahi possanza d' amor dunque infinita
 Che' l paradiso anchor concied' in vita –

Verdelot a 5

die Parodie eines berühmten Textes, der sich in Cassola's Gedicht-Sammlung von 1544 als Nummer 22 findet, und dann selber von Verdelot komponiert worden ist (Secondo libro a 5, Nr. 2):

Altro non è' l mio amor che' l proprio inferno,
 Perche l' infern' è sol vedersi privo
 Di contemplar in ciel un sol dio vivo,
 Ne altro duol vi è nel foco eterno.
 Adonque l' proprio infern' è l' amor mio,
 Ch' in tutto privo di veder son' io
 Quel dolce ben che sol veder desio.
 Hai possanza (fortezza) d' amor quanto sei forte,
 Che fai provar l' infern' anzi la morte.

Es ist wohl eine der frühesten fünfstimmigen Compositionen des dutzend Male, zuerst von Costanzo Festa gewählten Textes, und ein weiterer Beweis, wie verbreitet Cassola's Dichtungen lange vor ihrer Druck-Legung waren; gleich im selben Druck ist er auch von Maistre Ihan (Lupus Hellingk?) in Musik gesetzt worden.

Verdelot ist als der erste und als der Haupt-Meister des fünfstimmigen Madrigals betrachtet worden, wie etwa später Arcadelt als der des vierstimmigen. Der Beweis liegt darin, dass Antonio Gardano seine fünfstimmigen Madrigale sammelte, und – wo ihre Zahl für ein volles Buch nicht ganz ausreichte, wie gleich für das zweite Buch von 1536 oder 1537 – einige Stücke anderer Meister ihnen anfügte; es sind vier anonyme, je eines von Costanzo Festa, Tudual, Willaert, und fünf von Maistre Ihan; Costanzo Festa der einzige Italiener. Der Gegenbeweis liegt darin, dass die erste grosse Sammlung fünfstimmiger Madrigale von 1542 (Vogel 1542¹) durch Antonio Gardano kein einziges Stück Verdelot's enthält, diesmal aber sechs (nicht fünf) Stücke Festa's – ein neues Anzeichen für Verdelot's Priorität.

Verdelot a 5

Leider bin ich nicht imstande, ein umfassendes Bild von Verdelot's Produktion fünf- und sechsstimmiger Madrigale zu geben: ich habe nur wenige in Partitur gesetzt. Dafür sind zwei Stücke in leicht erreichbarem Neudruck vorhanden: die Ottava »Dormend' un giorno« und der Dialog »Quant' ahi lasso« als Anhang zu Peter Wagner's Studie

»Das Madrigal und Palestrina« (p. 461–464); beide von 1535. Die Ottava klingt wie die Übersetzung eines klassischen Idylls:

Dormend' un giorno a Bai all' ombra Amore
 Dove' l mormor de' fonti piu li piacque
 Corser le ninf' a vendicar l' ardore
 E la face gli ascosen sotto l' acque.
 Chi' l crederebbe: dentr' a quel liquore
 Subitament' eterno foco nacque,
 Ond' a quei bagni sempr' il caldo dura,
 Che la fiamma d' amor acqua non cura.

Wieviel drängt sich zusammen in solchem Text! Das »Lokale«, die artige Erklärung der Entstehung der heissen Quellen von Bajae, der Stätte üppigsten Genusses in römischer Kaiserzeit; das Idyllische; das Epigrammatische. Und da die Ottava erzählend beginnt, beginnt Verdelot sie mit fünf tiefen Stimmen in der Art der anekdotischen französischen Chanson:

Verdelot a 5

A. *Dor -*

T. *Dor - men - d'un gior - n'a Bai*

5. *Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo -*

B. *Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re,*

C. *Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re,*

A. *- men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - - - br'A - mo - re,*

T. *al - l'om - - - - br'A - mo - - - - re,*

5. *- re,* *Dor - men - d'un gior - n'a Bai*

B. *Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om -*

C. Do - ve'l mor - mor

A. Do - ve'l mor - mor

T. Do - ve'l mor - mor etc.

5. al - l'om - br'A - mo - re

B. - br'A - mo-re,

Das zweite Zeilenpaar erhält die gleiche Musik wie das erste; der Rest wird in einer leicht motivisch und melismatisch aufgelockerten Homophonie (man verzeihe den scheinbaren Widerspruch) erledigt; die Schlusszeile ebenfalls wiederholt, und ihr eine kleine Coda angehängt. Es ist eine Chanson in italienischer Sprache – voller Einfachheit und Charme, wenn man sie so leicht und beflügelt singen kann, wie sie gemeint ist. Die Fünfstimmigkeit ist, sozusagen, nur eine gesteigerte Vierstimmigkeit; Verdelot liebt Einsätze in Zwillings-Stimmen.

Das zweite neugedruckte Stück ist ein Dialog zwischen Madonna und ihrem Liebhaber, der mit einem schweren Seufzer beginnt:

Quant' ahi lasso il morir saria men forte!
 »Donde vien la cagion di tal dolore?«
 Madonna, io piango sol mia dura sorte.
 »Chi t' induc' a chiamar così la morte?«
 L'amor che mi disama.
 »E qual è questo de sì gran valore?«
 Ahi non sapete che d' amor m' oppresso –
 »Certo non so – qual donna' l mio (tuo) cor brama«.
 Se voi fosti quell' essa – »ti lagnarest' a torto!«
 Donque voi sete la mia guida e porto?
 »E tu' l riposo mio, s' altro non voi«.
 Ecco che sol di te doler te puoi.

Wir erinnern uns bei diesem Dialog sogleich des ähnlichen bei Bernardo Pisano 1520 (s. p. 130) »Son' io Donna qual mostri ogni mio bene?«, den Bernardo zweimal komponiert hat; und Verdelot ist insofern nicht viel weiter als Bernardo, als er den beiden »Personen« keine bestimmte Stimmen-Gruppe zuweist: der Liebhaber ist personifiziert bald durch die drei tiefen, bald durch die drei mittleren, bald durch die vier tieferen

Stimmen. Aber wenn die Dame spricht, ist unweigerlich der Sopran beteiligt; und vermutlich ist das Stück auch in solcher Besetzung gemeint gewesen; eine Frauen- und vier Männerstimmen. Das Dramatische schimmert bereits leise durch die madrigaleske Verhüllung.

Wenn Antonio Gardano, der Verleger, schon Verdelot's fünfstimmige Madrigale mit einiger Mühe hat zusammen suchen müssen, so scheint das mit den sechsstimmigen noch schwieriger gewesen zu sein. Der Titel der ersten, in zwei späteren Drucken von 1546 und 1561 stark veränderten Auflage ist marktschreierisch genug: »La più divina, et più bella musica, che si udisse giamai delli presenti Madrigali, a Sei voci. Composti per lo Eccellentissimo Verdelot. Et altri Musici ...« 18 stammen von Verdelot; ausserdem bewahrt uns der Druck das einzige Madrigal des Meisters Gombert, Capellmeisters Karl's V. – der strenge Meister hat hier den leicht verhüllten Busen einer (wohl bolognesischen) Dame zu besingen –, und eines der wenigen Dominique Phinot's, der vermutlich Palestrina's Lehrer gewesen ist; ausserdem Maistre Ihan, Nollet, Willaert, Berchem, Arcadelt, und als einzigen Italiener Festa. Es sind, den Texten nach, zum Teil Auftrags-Compositionen, die Verdelot da componiert hat: ein Sonett auf eine römische Cornelia (»Tu che potevi sol in quest' etade«), ein Madrigal auf Tullia d'Aragona (»Ardenti mei sospiri«); aber auch Volksliedmässiges:

Verdelot a 6

Hoimé che la brunetta mia –
 Che l'è di fuora,
 Ne vuol tornar ancora;
 Hoimé ch' ella m' accora,
 Che meco non dimora
 Almen' una sol' hora!
 Hoimé che la brunetta mia –
 Che l'è di fuora!

und eine Mascherata oder einen Aufzug bei einem Feste, in Madrigalform:

Mandati quì d'Amor noi siam venuti,
 Donne gentili e belle,
 A cantarvi gli ardori
 Che chiusi ogn' or portiam nei nostri cori;
 Onde cantando ringratiam le stelle
 Ch' anno concesso un giorno così lieto,
 Ch' anzi del vostr' aspetto
 Diren così cantando al vostro honore,
 Lasciandovi al fin e l' alm' e 'l core.

Aber daneben finden sich auch mehr »accademische«, das heisst nur von Kennern zu würdigende Stücke wie Musik zu Panfilo Sasso's Dialog »Quando nascesti amore«

und zu Ariosto's »Queste non son più lagrime« (Orlando furioso, XXIII, 126), das als kunstvolle Einkleidung einer volkstümlichen Deklamationsweise kaum anderswo gesungen werden konnte als in der »Kammer« eines musikalischen Clubs. Ganz wird sich die Bedeutung, Eigenart, Vielseitigkeit Verdelot's, des fruchtbarsten Meisters der ersten Blütezeit des Madrigals, und vielleicht sein erster Meister, erst darstellen lassen, wenn einmal sein ganzes Œuvre in Partitur gebracht ist.

Festa

Costanzo Festa

Wir haben es oben (p. 158) bereits erwähnt: Costanzo Festa ist der frühe Meister des dreistimmigen Madrigals, ohne dass diese Dreistimmigkeit eine frühere Stufe der Madrigal-Composition beweisen muss. Wer Festa's dreistimmige Motetten und Madrigale herleiten wollte aus der burgundischen dreistimmigen sogenannten »Lied-Motette« oder Chanson, die entweder duettierende Lieder-Balladen mit Bass sind oder gleichmässig durch-imitierte, konstruktive Musik darstellen, würde sich täuschen und den neuen Sinn des Madrigals verkennen; den freien, vom Text diktierten, nach Ausdruck strebenden Wechsel zwischen Homophonie und leichter, ungebundener Imitation. Dem frühesten Druck einer Reihe dreistimmiger Madrigale Festa's, anonym in 1537², gehen die vierstimmigen »Madrigali Novi«, deren Hälfte von Verdelot stammt, von 1533 voran. Und die dreistimmigen Motetten schreibt Festa in einer Zeit, da Josquin längst die Vierstimmigkeit als klassische Norm der Stimmen-Zahl festgesetzt hatte. Festa war im Jahr 1525 bereits als Meister dreistimmiger Motetten berühmt, und er scheint diese Meisterschaft dann einfach aufs Gebiet der profanen Kunst übertragen zu haben. Die 1543 von Gardano gedruckten dreistimmigen Motetten sind, der Einheitlichkeit ihres Stiles nach, und wie handschriftliche Quellen beweisen, vermutlich alle vor 1521 entstanden; denn eine von ihnen, das bekannte »Quam pulchra es«, liegt in einer vierstimmigen Bearbeitung (mit hinzugefügtem Altus) schon in einem Druck des Andrea Antico da Montona aus diesem Jahre vor; und seine andere, »Elisabeth beatissima«, in den um 1520 gedruckten »Motetti e Canzoni« der Pierpont Morgan Library. Festa hat die Dreistimmigkeit um diese Zeit gepflegt, weil sie ihm, im Vergleich zur Vierstimmigkeit, eine mehr kunstvolle, durchsichtigere Behandlung erlaubte. Diese Motetten sind im Prinzip »niederländisch«-polyphon – Gardano hätte sie sonst nicht in seinem Druck mit Werken des Jachet, Morales, Willaert zusammengestellt, also mit solchen eines berühmten Franzosen, Spaniers, Niederländers –, aber einige von ihnen, »Sancta Maria«, »Surge anima« sind bei aller Archaik doch schon von neuem, persönlichen Geist beseelt, sind voll von hinreissenden Feinheiten, die weit über das bloss »Malerische« hinausgehen. (Der Neudruck von 19 Motetten Festa's in den Monumenta polyphoniae italicae, vol. 2, ed. Eduardo Dagnino, Rom 1936, erlaubt jetzt eine genauere Kenntnis der Persönlichkeit des Kirchenmusikers Festa.) Die Motette »Elisabeth beatissima« verfügt schon über jene freien und leichten Übergänge vom Accordischen zum motivischen

Costanzo
Festa

Gewebe, jene »Zwillings-Stimmenführung«, jene Anfänge der Chor-Teilung und der vokalen Lasur, die typisch sind auch für das Madrigal Costanzo Festa's.

Eine kleine Auswahl der Madrigale Festa's liegt seit 1935 dank Pier Giovanni Pistone vor (Madrigali scelti di Costanzo Festa [Celebrazioni piemontesi, 13], Turin 1935) – eine Auswahl, die allerdings noch kleiner dadurch wird, dass vier der zehn veröffentlichten Stücke nicht Festa, sondern Jehan Gero zugeschrieben werden müssen (die dreistimmigen »Altro non è l' mi' amor«, »Quel dolce foco«, »Tanta beltade«, »Ah che vuoi piu cruciarmi«; das vierstimmige »Qual paura ho« wird 1539 dem Arcadelt zugeschrieben, ist aber nach der noch ganz frottolistischen gleichen Musik für die beiden Vierzeiler des Sonetts [Petrarca] doch wohl von Festa, vielleicht aber von Sebastiano, nicht von Costanzo). Die echten dreistimmigen Madrigale Festa's, zum Teil 1537 und dann reichlicher 1543 zuerst gedruckt, sind genau wie die vierstimmigen Verdelot's mehrfach aufgelegt (1551 Scotto, 1556 Gardano, 1559 ?, 1564 Gardano) und schliesslich ebenfalls von Claudio Merulo »corrigiert« worden (1568), womit es wie bei Verdelot sein Bewenden hatte. Eins der frühesten dreistimmigen Madrigale Costanzo Festa's, sicherlich nicht nach 1525 entstanden, findet sich noch in Chorbuch-Form, in Codex Basevi 2440 des Istituto musicale zu Florenz – es ist zwischen die viel älteren Stücke der Ysaac, Bartolomeo, Bernardo Pisano von späterer Hand eingetragen. In ihm überträgt Festa die feine, zarte Setzart seiner dreistimmigen Motetten aufs Madrigal. Der Beginn ist typisch in seinem Klang-Gefühl und seiner zarten, fast femininen Sentimentalität:

Costanzo
Festa

etc.

Ma-don-na io mi con-su - mo Et pel gra-ve do - lor cor - ro_a la mor - te

Ma-don-na io mi con-su - mo Et pel gra-ve do - lor cor-ro_a la mor - te

Ma-don-na io mi con-su - mo Et pel gra-ve do - lor cor - ro_a la mor - te

– und am Schluss sucht Festa bereits durch musikalische »Oxymora« die Pointe des Textes zu versinnlichen:

... Et si soverchia in voi fia la dolcezza,
De mia (miei) tormenti in me tale il martire

ch'io mo - ro di do - lor voi d'al - le -

ch'io mo - ro di do - lor voi dal - - - le -

ch'io mo - ro di do - lor_____ voi

- grez - za, ch'io mo - ro di do - lor voi dal - -

- grez - - - za, ch'io mor - ro di do - lor voi d'al -

d'al - le - grez - za, ch'io mor - ro di do - lor_____

- le-grez - - - za._____

- le - - grez - za, voi d'al -le - grez - za.

voi_____ d'al -le - grez - za, voi d'al -le - grez - za.

Eine zweite, längere und vermutlich spätere Composition dieses Textes steht als Nummer 17 in dem Druck der dreistimmigen Madrigale Festa's von 1543, wo Festa dann auch zweimal als Componist eines andern Textes genannt ist: »Se non fosse il sperar che mi conforta« (was aus Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 235 nicht ersichtlich ist). Im übrigen kann man sein tiefes Misstrauen über die Zuverlässigkeit dieses Druckes nicht unterdrücken, obwohl er noch zu Lebzeiten Festa's erschienen ist. Es ist schon bemerkt worden, dass eins der Stücke (»O dio che la brunetta«) nichts andres ist als eine auf Dreistimmigkeit reduzierte Frottola von »Micha«. Die erste Nummer, eine obszöne Mascherata im Stil der Giovanni Domenico da Nola »Madonna io son' un medico« kann schon ihrer Aufzeichnung nach nicht von Festa stammen, als einzige im 4/4-Takt notierte: – sie gehört vermutlich einem napolitanischen Componisten an. Einige andre Nummern sind identisch mit solchen aus dem Druck von 1541, die dem Jehan Gero angehören. Andre allerdings sind unbezweifelbar, wie Nummer 28 »Altro non è il mio amor che' l proprio inferno«, die

früheste Composition des oben erwähnten Textes von Cassola, die schon 1533 gedruckt ist.

Eine viel längere Bahn als in den dreistimmigen hat Festa in seinen vierstimmigen Madrigalen durchlaufen, die niemals zu einem persönlichen Druck vereinigt worden sind, und nur in Sammelwerken oder bei andern Autoren zerstreut vorliegen. Das bei Pistone neugedruckte

»Se grato o ingrato amore
Ti chiami, meco resti in gran errore«

Costanzo
Festa Vier-
stimmigkeit

ist bei allem blühenden melodischen Leben sehr altertümlich; zwei andre »Si lieto alcun giamai« und »Quanto più m' arde« sind reicher in den Mitteln, mit jenen kleinen Zweistimmigkeit und »Chor-Teilungen«, die Josquin's Stil charakterisieren; ein viertes »Bramo morir« ist wesentlich accordisch oder homophon. Dagegen ist »Veggi' or con gli occhi« von einer ganz neuen, lebhaften, deklamatorischen Motivik, die – wenn das Stück wirklich von Festa stammt – über Verdelot hinausweist. In Verdelot's Primo e Secondo libro finden sich einige Stücke Festa's, von denen ein unbezweifeltes in den Beispiel-Band aufgenommen sei, weil es bei »andate adagio e non correte in fretta« eine der naiven Malereien zeigt, denen der innerliche und seelisch feine Festa sonst nicht geneigt ist; man sieht in diesem Stück deutlich, wie daneben symbolische Züge (die Zweistimmigkeit für das »Ja oder Nein« des Beginns) und rein formalistische (die gleiche Musik für die beiden gleichen Reimzeilen »... deggio ... veggio«) durcheinander gehen.⁵

Ein Stück, das die seelische Anmut Costanzo Festa's am reinsten widerspiegelt, findet sich als Nummer 38 in Arcadelt's »Quarto libro di Madrigali a quattro« (1539). Dem zarten Text

Così soav' è l' foco e dolce il nodo
Con che m' incendi amor con che mi legghi,
Ch' arso e preso mi godo
Ne cercherò giammai s' estingua e sleghi
E' l' foco e' l' laccio, anzi desio che sempre
Si strugga il cor in sì soave tempre

Costanzo
Festa

entspricht das zarte Colorit: Sopran, zwei hohe Alte und Tenor; die aufgelockerte, gleichsam lichte Verwebung der Stimmen; das leise Fluktuieren des Rhythmus. Das Stück⁶ ist ein kleiner musikalischer Edelstein – ein Juwel in der Krone des ersten grossen italienischen Madrigal-Componisten, und muss vollständig mitgeteilt werden, obwohl Harry Ellis Wooldridge (The Oxford History of Music, vol. 2: The Polyphonic Period.

⁵ Beispiel-Band Nr. 20.

⁶ Beispiel-Band Nr. 21.

Part II: Method of Musical Art, 1300–1600, Oxford 1905, p. 290s) den Beginn bereits neugedruckt hat.

Festa's vermutlich spätester Beitrag zur Madrigal-Composition findet sich in dem oben erwähnten Druck von 1542 (Vogel 1542¹), den der Herausgeber Antonio Gardano dem achtjährigen Söhnchen des Ambrosio Saraceno, Giovan Carlo, als seinem musikalischen Zögling gewidmet hat, als einem kleinen Wunder im Gesang und Spiel der Instrumente. (Hoffentlich hat der Junge einen Text wie Domenico Ferabosco's »Sta su – non mi far mal ...«, einem Gipfel der Obszönität, noch nicht verstanden.) Festa ist darin als Haupt-Meister mit sechs Stücken vertreten – Vogel hat eines, »O solitario et a me grato monte«, nicht erwähnt – und geht durch die Fünfstimmigkeit über sein gewohntes Maß hinaus. Ausser modischen Texten (»Se per forza di doglia«, »Madonn' i preghi mei«) und einer typischen prosaischen Platttheit:

Due cose fan contrasto et dan tormento
Al vostro gentil core,
Donna, a farmi contento –
Il desio col timore.

Il desio v' arde e ogn' hor vi spron' e dice:
»Fa' l tuo amant' e te stess' homai felice!«
Il timor vi raffrena & da consiglio,
Et vi mostr' il periglio.

Hor mentr' in voi con l' un l' altro contrasta
Prego sol che vogliate, donn', e basta.

Festa a 5

– setzt er doch eine Ottava aus einem biblischen Epos in Musik, und ein petrarcheskes Sonett. Aber die Fünfstimmigkeit ist ihm nicht gemäss. Er handhabt sie mit kaum grösserer Freiheit als die meisten andern Musiker dieses seltsamen Druckes, den Gardano offenbar als Gegenstück zu den »Dotte et eccellente Composizioni« von 1538 (?) herausgegeben hat, mit Verdelot, Willaert und Arcadelt als Hauptmeistern. Die Fünfstimmigkeit ist vorläufig noch eine Steigerung, Über-Steigerung der Mittel, und so hat Gardano nach Stücken für diesen Druck halb Italien mit der Laterne absuchen müssen – er vereinigt französische, niederländische, italienische Meister, von denen manche – Arnoldo, Denis Brumen, Charles, Consilium, Laurus – als Madrigalisten nur hier begegnen und bald auf immer verschwinden. Die Fünfstimmigkeit gehört einer neuen Generation.

Jehan Gero

Es liegt nahe, an das Charakterbild Costanzo Festa's das des Jehan Gero anzuschliessen. Dass der alte Drucker, Antonio Gardano, 1541 ein ganzes Buch dreistimmiger Madrigale Gero's unter dem Namen Festa's hinausgehen lassen konnte, zeigt Verwandtschaft

ihres Stils, und sollte nationalistische Stil-Forscher einigermaßen bedenklich machen, allzu feine Unterschiede zwischen einem oltremontanisierten Italiener wie Festa und einem italienisierten Oltremontanen wie Gero zu statuieren. Biographisch bekannt ist über Gero nicht das Geringste. Die Lexica behaupten ziemlich einstimmig, er sei Capellmeister an der Cathedrale von Orvieto gewesen. Aber dann hätten sich wohl eher die römischen Drucker um ihn gekümmert als die venezianischen; und die venezianischen Drucke nennen ihn nur »l' eccellente musico Ihan Gero«. Beziehungen zu Florenz scheinen bestanden zu haben. Die vier handschriftlichen mit Rand-Leisten geschmückten Stimmbücher Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. XIX.130, die den Namen »Joan Gero's« tragen und dem Duca (noch nicht Gran Duca) Cosimo gewidmet sind, haben durchaus den Charakter eines Dedikations-Exemplars; sie enthalten zehn sehr literarische Madrigale, neun (1, 3–10) wohl von Gero. Die Festa zugeschriebenen dreistimmigen Madrigale Gero's gehören zu den frühesten, die über die Alpen drangen: Johann Petreius in Nürnberg hat sie fast sämtlich in den »Trium vocum cantiones centum« noch im gleichen Jahr 1541 unter ihrem wahren Verfassernamen neugedruckt.

Gero

Der Jehan Gero, der mit Festa verwechselt werden konnte, hat allerdings sich noch zu Festa's Lebzeiten und nach Festa's Tod gewandelt. Er ist einer der ersten, der von der Aufzeichnung seiner Stücke im Allabreve-Takt zur »misura di breve«, das heisst zum 4/4-Takt übergeht, ohne doch die modische Neuerung auch mit neuem Inhalt zu erfüllen. Es ist sehr bezeichnend, dass die eben erwähnte Florentiner Handschrift nur C vorzeichnet, auch in den Stücken (wie Nr. 2, de Ponte's »Con lei foss' io«), die ganz offenkundig $\text{C}\flat$ verlangen. Gero komponiert (1543²) ein Sonett Petrarca's »S' io credessi per morte essere scarco« – nebenbei, eine sehr seltene Textwahl – die Vierzeiler ganz homophon, den zweiten als Variation des ersten, in reiner Chor-Deklamation, die Terzen aber, von den Vierzeilern durch eine Generalpause getrennt, etwas contrastierend belebter (Neudruck durch Wagner, Madrigal und Palestrina, p. 478–480). Aber er komponiert dann wieder (ebenfalls 1543²) die zweite Stanze aus Petrarca's Canzon »Se' l pensier che mi strugge«: »Però ch' Amor mi sforza« (eine ebenso seltene Textwahl) fast ganz polyphon, mit einer souveränen Nichtachtung aller metrischen Natürlichkeit, und nur gelegentlich scheint er es auf das Espressive abzusehen. Ein schöner harmonischer Zug wie die Sext mit erhöhter Terz auf die »rauen Verse«

par - l'in ri-me_a-spr'

Par - l'in ri-m'a -sprè di dol-cez - za_i - gnu-de etc.

par - l'in ri-m'a -sprè di dol-cez-za

par - l'in ri-m'a -sprè di dol-cez-za

scheint eher Zufall als Absicht; denn Gero ist sonst recht unempfindlich gegen die Schönheits-Regeln der Stimmführung und gönnt sich Einklänge, Oktaven und Quinten in ungewöhnlicher Anzahl. (Neudruck durch Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 1, p. 87–90.) Ganz eigentümlich ist ihm die synkopische Führung einer Stimme gegen die andern (1543², »Amor io sento l' alma«)

Gero

Na - sce dal fuo - cò - v'i - o

Na - sce dal fuo - cò - v'i - o

Na - sce dal fuo - cò - v'i - o, Na - sce dal fuo - cò - v'i - o

Na - sce dal fuo - cò - v'i - o, Na - sce dal fuo - cò - v'i - o

(Neudruck durch Wagner, *Madrigal und Palestrina*, p. 481–483). Solche Stücke müssen unter den Sängern ihre Liebhaber gefunden haben: wie beim Quartettspiel das »Zusammenbleiben« für die Spieler an sich schon ein ästhetischer Wert ist, etwa bei einer Fuge oder einem Fugato, so scheint die Bewältigung solcher kleiner Schwierigkeiten es auch beim Zusammensingen gewesen zu sein. Wenn Scotto aus dem Autograph Gero's (»da gli suoi proprij exemplari estratti«) 1549 die beiden Bücher der vierstimmigen Madrigale veröffentlicht, so nennt er sie aus diesem Grund eine »opera nova artificiosa et e dilettevole, come a' Cantanti sarà manifestato« – eine »neue kunstvolle und ergötzliche Arbeit, wie den Sängern offenbar wird«. Stücke solcher »synkopischer« Haltung finden sich gelegentlich auch bei andern Meistern, zum Beispiel Arcadelt's »Angela assai via più« (Terzo libro, 1539), und es wird sich nicht leicht feststellen lassen, wer die Priorität hat, Arcadelt oder Gero. Aber für Gero ist die Eigentümlichkeit typisch. Es

Arcadelt

ist begreiflich, dass er allmählich ganz dem Didaktischen verfällt. Er komponiert den halben Petrarca und Sannazaro, ohne eigentliches Verhältnis zu den Dichtungen, und hat seinen grössten Erfolg mit zweistimmigen Madrigalen und »Canzoni francesi«, das heisst mit Solfeggien, die Girolamo Scotto ihm in Auftrag gibt, 1541 zum ersten Mal druckt und Cesare Visconti – also einem Mailänder Adligen – widmet. Sie sind bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, (1687), immer wieder aufgelegt worden, haben also länger gelebt als die Werke Rore's, Marenzio's, Monteverdi's. Aber man sieht, was aus dem Madrigal geworden wäre ohne die sich immer erneuernde innige Beziehung der Musik zum Text, ohne die »imitazione della natura«.

Arcadelt

Arcadelt,
franz.-ital.
Relationen

Unter den drei ersten Meistern des Madrigals ist Arcadelt nicht nur der fruchtbarste, sondern auch der vielseitigste oder universellste als Profanmusiker, da er im gleichen Maße wie das Madrigal auch die französische Chanson gepflegt hat – in ganz anderm Maß als Verdelot, von dem nur wenige, sehr spät gedruckte, und daher etwas verdächtige Chansons vorliegen. Diese Vielseitigkeit wird durch den Drucker Antonio Gardano betont, wenn er 1542 das erste Buch der dreistimmigen Madrigale Arcadelt's mit Motetten und Chansons Arcadelt's mischt – und mit drei unzweifelhaft echten Madrigalen Costanzo Festa's. Die Hauptmasse der Chansons Arcadelt's fällt zwar, wie sich von selbst versteht, in seine französischen Jahre nach 1549, aber ein grosser Teil muss, als schon um 1540 von Attaingnant und Moderne gedruckt, gleichzeitig mit seiner italienischen Produktion entstanden sein. Schwer zu sagen, ob der Madrigal-Componist Arcadelt den Chanson-Componisten Arcadelt beeinflusst hat oder umgekehrt. Fast ebenso schwer, als zu sagen, wie die Wechsel-Beziehungen französischer und italienischer Kultur sich im einzelnen gestaltet haben, vor und nach dem Eroberungs-Zuge Karl's VIII. Karl's Nachfahr, Franz I., der Eroberer Mailands, der Gönner des Leonardo da Vinci, war im Geistigen bereits ein Besiegter Italiens; Lyon war der Zufluchtsort italienischer Emigranten; Piemont, 1536–1559 französisch unter französischen Statthaltern, war in so entscheidenden Jahren ebenso ein Einfalls-Tor französischer Kultur, wie ein Ausfallstor italienischer. Wenn Verdelot einen Text komponiert wie die oben erwähnte Ottave: »Dormend' un giorn' a Bai all' ombr' Amore«, – so ist das, in Ottavenform, eine antikisch-epigrammatische Anekdote im gleichen Sinn wie die in der Chanson so beliebte, etwa die von Arcadelt komponierte:

Voulant amour sous sanier gracieux
Porter son feu pour ton coeur enflamer,
Il ressortit marri et furieux
Car ton froit coeur il ne sçeut entamer,
Alors picqué d'un despit trop amer
Conclud bruler tout ce qui seroit tien,

Et que verrois consommer de tes yeux
Moy par dedans & par dehors ton bien.

(1538)

Dominique Phinot, wie wir wissen, einer der frühen Componisten sechsstimmiger Madrigale und nach der Behauptung Cerone's der Lehrer Palestrina's, veröffentlicht in seinem zweiten Chanson-Druck von 1548 (p. 26) eine Chanson, deren Text nichts anderes ist als eine sehr getreue Übersetzung von Pietro Bembo's Madrigal aus den »Asolani« (»Quand'io pens'al martire«):

Quand je pense au martire
Amour, que i'ay par toy penible effort,
A la mort me retire,
Ainsi pensant finir mon desconfort.

Mais quand au pas ie viens
Servant de port en mer pleine d'orage,
Je sens un si grand bien
Qu'oultre ne passe, & l'ame prent courage.

Ainsi m'occit la vie,
Ainsi la mort en vie me remet.
O misere infinyo
Que l'un apporte, & l'autre à fin ne met.

Arcadelt,
Chanson

Auch Arcadelt componiert Chansons, die typische Madrigale in französischer Sprache sind:

Amour me sçauries vour apprendre
A montrer voz feux et glaçons
Par autres plus tristes façons,
Que par pleurs et par soupirs rendre
Chacun sçait des larmes espandre
Et faire entendre
Par longue plaints sa joye esteinte
Mais las ie me sens opprimer
D'un si amer malheur extreme
Que mon teint blesme
Ny la mort mesme
Ne la peut assez exprimer.

(1569 gedruckt)

oder er setzt ein Stück in Musik –

Qui veut du ciel et du nature
 Considerer le grand pouvoir
 Et combien peut leur art et cure
 Mettre un esprit de sçavoir
 Et un cors de beauté pourvoir
 Qui vienne au lieu ou je suis pris
 Car la seulement te peut veoir
 Du monde l'honneur et le pris

(1569 gedruckt)

Arcadelt,
 Chanson

– das nichts andres ist als eine Paraphrase von Petrarca's Sonett »Chi vuol veder quantunque può Natura«, nur ohne Patrarca's Tiefe und Schwermut.

Dagegen wird man im Madrigal, das in den 40er Jahren immer etwas sentimental-verstiegen, wenn es ernst ist, und gröblich derb, wenn realistisch, ein so echt gallisches Motiv vergeblich suchen wie das der doppelten Verliebtheit, das sich bei Arcadelt findet:

J'en ayme deux d'amour bien differente
 L'une me plait pour sa grace et bon sens;
 L'autre me monstre amour si apparente
 Que de l'aymer maugré moy je consens.
 Mais bien qu'à elle obligé je me sente,
 Plus à donné à l'autre je me sens.
 O, que les deux eussent mesme vouloir,
 Ou que de l'une il me peut moins chaloir!

Und ebenso wenig findet sich im Madrigal ein Vierzeiler von so natürlicher, realistischer Anmut wie der echt gallische gute Rat:

Qui veult aimer il fault estre joyeux,
 Et aller veoir sa dame souveraine
 Deux ou trois fois ou quatre la sepmaine,
 Pour en avoir ung baiser gratieulx –

der in Arcadelt's dreistimmigen Madrigalen (1542) unter dem Autornamen Jacotin abgedruckt ist. Vermutlich ist dieser Jacotin nicht der höchst unsichere Jacotin der Lexica und Bibliographien, sondern Jacques Arcadelt selbst.

In einem jedoch hat Arcadelt sich vielleicht unbewusst dem Vorbild der Chanson verschrieben. Die Chanson kennt nichts der Scheidung von Madrigal und Villanella Ähnliches. Es gibt eine lyrisch-sentimentale und eine heitere, anekdotische, obszöne Chanson, dies aber nur innerhalb eines und desselben Rahmens. Madrigal und Villanella jedoch stehen in antagonistischer, sozusagen polarer Beziehung; sie sind einander

Arcadelt
 Scheidung
 von Chanson
 u. Madrigal

entgegengesetzt, aber das eine wäre ohne die andre, und die eine ohne das andre nicht denkbar. Arcadelt, ungleich Willaert, pflegt nur das Madrigal, nicht die Villanella, mit einer Ausnahme, auf die wir noch zurückkommen; und obwohl er ernste und heitere Chansons in Musik gesetzt hat, so componiert er nur sentimentalische Madrigale von grosser Gleichförmigkeit der inneren Haltung.

Chanson und Madrigal sind durch eine ziemlich strenge Grenze auch musikalisch geschieden. Die Chanson besitzt und bewahrt eine festere Form, die sie ja auch befähigt hat, den Ausgangspunkt für eine instrumentale Form, die »Canzon francese« zu liefern. Sie ist mehr der »absoluten« Musik zugeneigt als das ganz freie, ganz ungebundene, nur vom Text her bestimmte Madrigal. Sie liebt viel mehr als das Madrigal auch den Canon, die strengere Führung der Stimmen. Gerade Arcadelt hat canonische Chansons geschrieben, für die seine Madrigale nur ein einziges Gegenstück bieten; wie etwa das folgende:

Extreme amour est entre moy et elle;
 Car tout sou bien de mon vouloir deppend;
 Tout mon repos aussi git en la belle,
 Et son desir avec le mien s'entent;
 Mon coeur veut tout ce que le sien pretend,
 Car nous aymons sans persuasion;
 On voit en nous combien amour s'estend,
 Puisque venons à la conclusion

(gedruckt 1569)

Seine ganze Liebenswürdigkeit zeigt sich in der Art, wie er diesen Text componiert hat. Der Bass folgt dem Sopran im Abstand zweier Takte im strengen Canon in der Unterquint, die Mittelstimmen sind frei. Kann man die Zwei-Einigkeit eines Liebespaares feiner und reiner zum Ausdruck bringen? Man wird lange suchen müssen, um Ähnliches im Madrigal zu finden. Eins der wenigen Gegen-Beispiele hat Arcadelt selber geliefert, in der fünfstimmigen Composition eines Textes von Cassola »S'infinita bellezza e leggiadria«, die sich in Cipriano de Rore's »Secondo libro« (1544) findet; in späteren Auflagen ist sie »D'incerto«, also als anonym bezeichnet. (Neudruck durch Alfred Einstein.) Aber die Zwillings-Ähnlichkeit mit der oben erwähnten Chanson ist so gross, dass sie kaum von einem andern stammen kann als von Arcadelt. Der Sopran folgt hier dem Tenor im Abstand einer Brevis in der Oktav; aber so fein und so wenig »ostentativ« die Durchführung ist, es fehlt hier die poetische Begründung der Anwendung des Canons. Arcadelt scheidet sonst Chanson und Madrigal sehr genau. Ich kenne – dank der Freundlichkeit Dr. Everett Burton Helm's in Cambridge (Mass.) – nur ein einziges Beispiel, in dem derselben Musik sowohl ein italienischer wie ein französischer Text untergelegt ist, in dem also die Unterschiede von Madrigal und Chanson verschwinden. Es ist das 1549¹ gedruckte »I vaghi fiori e l' amorese fronde«, das mit dem

Arcadelt,
 Canon

Text »Quand je me trouve aupres de ma maitresse« sich in Le Roy's »Tiers livre« (1567, Exemplar in Florenz, Bibliothek Landau) findet (in Claude Goudimel's »spiritueller« Fassung »Lors que ma voix au Seigneur Dieu j'adresse« auch in der »Excellence des chansons mus.«, Nr. 25, Lyon 1586). Welche der beiden Fassungen ist die ursprüngliche? Ist Arcadelt selbst, oder der Drucker für die Text-Änderung verantwortlich? Ich weiss es nicht, wenn ich auch die französische Fassung für die ursprüngliche halten möchte. Aber wie dem sei: die eine Ausnahme kann die Regel nicht umstossen, dass Madrigal und Chanson zwei deutlich getrennte nationale Formen sind. Dass Arcadelt, genau wie Verdelot und Festa, die Frottola noch gekannt hat, zeigt sich weniger in seiner italienischen Produktion – und wir werden diese Tatsache nicht merkwürdig finden, da sie unsere Hypothese der bewussten Ablehnung der Frottola durch die ersten Madrigalisten bestätigt –, sondern in seiner französischen. Stücke wie das folgende nicht in Verbindung mit dem rhythmischen Lieblings-Typ der Frottola zu bringen, dürfte schwer fallen (originale Taktvorzeichnung, wie in der Frottola, Φ): gedruckt 1567 Le Roy & Ballard, »Tiers livre«, p. 14:

La Di - a - ne que je sers, Ne court plus pour ces de - sers, Je n'oy
plus par - my le bois Le son de sa dou - ce voix, Plus ne voy le pe - tit dieu Qui la
sui - voit en tout lieu, Je ne vois plus l'arc ten - du Que j'ay par trop at - ten - du. du.

Man sieht: aus der ironischen Frottola ist das pastorale Tanzlied, aus ihren instrumentell schweifenden Mittelstimmen sind dem Rhythmus von Sopran und Bass angeglichen

Vokal-Stimmen geworden; aber eine Frottola mit französischem Text ist das noch immer. Das italienische Balletto wird, wie wir sehen werden, diesen Faden wieder aufnehmen.

Arcadelt hat zwischen 1539 (1538?) und 1544 fünf Bücher vierstimmiger und ein Buch dreistimmiger Madrigale veröffentlicht, denen 1537 zwei Stücke voran gehen und eine verhältnismässig kleine Reihe weiterer in Sammelwerken nachfolgen – im Ganzen etwa 250 Compositionen. Es sind wesentlich vierstimmige Werke; nur selten greift Arcadelt zur Dreistimmigkeit und noch seltener versteigt er sich zur Fünfstimmigkeit. Er ist der Vertreter der Klassizität im Madrigal, ungleich Verdelot und Festa; denn Vierstimmigkeit ist in dieser Zeit Klassizität; das Ideal des Stils.

Das berühmteste Stück der gesamten Madrigal-Produktion Arcadelt's ist das 1539 (1538?) zuerst gedruckte vierstimmige »Il bianco e dolce cigno« – ein Stück, das immer wieder gedruckt und nachgedruckt worden ist, bis auf Maldeghem's »Trésor musical« (Musique profane 25 [1889], No. 3, p. 9–11) und William Barclay Squire's schöne Sammlung *Select Madrigals and Part-Songs by Composers of the 16th and 17th centuries*, vol. 2, Leipzig [o. J.], p. 2–7. Nach wenig Jahren, um 1544, ist das Stück bereits so bekannt und so trivial geworden, dass Anton Francesco Doni in seinem »Dialogo« es für ein Quodlibet benützt – das heisst, er legt der unveränderten Oberstimme ein tolles Flickwerk von Anfängen anderer bekannter Madrigale in den drei tieferen Stimmen unter. Auch der Text, der von Giovanni Guidiccioni stammt, Bischof und Staatsmann, Statthalter römischer Provinzen, Nuntius bei Karl V. (1500–1541), hat die Musiker noch lang gefesselt; noch 1589 eröffnet Orazio Vecchi mit einer Composition dieses Textes das erste Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, wobei er Arcadelt seine Huldigung erweist (Neudruck ebenfalls bei Barclay Squire, *Select Madrigals*, vol. 2, p. 86–93); noch 1612 tut Orlando Gibbons das Gleiche in seinem »First Set of Madrigals and Mottets of 5 Parts« (cf. Edmund Horace Fellowes' nicht genug zu lobende Sammlung *English Madrigal Verse*, 1588–1632, Oxford 1920, p. 97, Zweite Auflage 1929), wobei er Guidiccioni's sentimentale Pointe ins Zeit-Moralistische wendet:

Il bianc' e dolce cigno
 Cantando more, ed io
 Piangendo giung' al fin del viver mio.
 Stran' e diversa sorte,
 Ch' ei more sconsolato,
 Ed io moro beato
 Morte che nel morire
 M' empie di gioia tutt' e di desire.
 Se nel morir altro dolor non sento
 Di mille mort' il di sarei contento.

The Silver swan, who living had no note,
 When death approached unlocked her silent throat;

Arcadelt, Il
 bianco e
 dolce cigno

Arcadelt, Il
 bianco e
 dolce cigno

Leaning her breast against the reedy shore,
 Thus sung her first and last, and sung no more:
 Farewell, all joys: O death, come close mine eyes;
 More geese than swans now live, more fools than wise.

Guidiccioni's »Urtext« ist natürlich selber schon Imitation des Distichons von Martial, das unter andern William Byrd als Motto dem Titelblatt seiner »Gradualia«, libro I (1605) beigegeben hat:

Dulcia defectâ modulatur carmina linguâ
 Cantator Cygnus funeris ipse sui.

– eine Anspielung auf sein eigenes hohes Alter, die auch in der Widmung wiederkehrt.

Worin bestand der Zauber, den dieses Stück auf die Zeitgenossen ausübte? In seiner Schwermut, deren musikalische Träger die »falsobordonischen« Accorde von Terz und Sext:



»Dauerhaf-
 tigkeit« der
 Madrigale

die Septimen-Vorhalte, die verschwebenden Cadenzen, die vollendete Ausgewogenheit und Durchsichtigkeit des Klanges sind; aber auch die neue Homophonie, die erst in der Schlusszeile sich zu einer zarten imitatorischen Durchführung belebt. Nur einen einzigen malenden Zug erlaubt sich Arcadelt: die Wendung zum Es, auf »piangendo«, eine typische Wendung, die hundertmal nachgeahmt worden ist. Aber im übrigen deklamiert er schlicht und zart den Text und verlässt sich auf die elementarische und magische Gewalt der Musik, des Zusammenklanges, die die Dichtung ins Gewand hoher, ferner Sentimentalität hüllt. Hier ist das Ideal dessen erreicht, was die Zeit von der »dolcezza«, der »suavità« der Musik erwartete. Diesem Stück hat Arcadelt eine Eigenschaft gesichert, trotz einem Spötter wie Anton Francesco Doni, die im 16. Jahrhundert auf profanem Gebiet sehr selten ist: Dauerhaftigkeit. Noch 1627, 80 Jahre nach ihrer Entstehung, hat kein Geringerer als Claudio Monteverdi die vierstimmigen Madrigale Arcadelt's herausgegeben, wenn auch »corrigiert« – wie weit sich diese »Correktur« erstreckt, bedarf noch genauerer Untersuchung. Immerhin, das Madrigal Arcadelt's hat noch das Interesse des grössten und kühnsten Neuerers der italienischen Musik gefesselt, und sicherlich durch keine andern seiner Eigenschaften als durch seine Einfachheit und Wahrhaftigkeit. Es lebt noch, wenn Willaert's oder Rore's oder Marenzio's Madrigale längst versunken sind, wie ja alles sehr Einfache dauernder ist als das nur Geistreiche und Experimentierende. Es hält die erste, früheste Madrigalform in einem reinen und klaren Muster lebendig und wirksam. Es darf freilich auch nicht verschwiegen werden, dass Arcadelt's Madrigale als Lehrstoff im Singen verwendet wurden. Noch 1613, in der Gesangs-Lehre seines »Melopeco«, lib. VI, p. 482, empfiehlt Cerone dem Schüler, wenn

Arcadelt,
 Vierstimmig-
 keit

er einmal mit dem Takt vertraut ist, sein Können an einem Madrigal-Buch Arcadelt's zu versuchen: »– ... obra muy facil y apropiada para principiantes« »ein Werk, das sehr leicht und für Anfänger geeignet ist«.

Es ist nicht verwunderlich, dass Arcadelt diesen Ton in vielen seiner Madrigale wieder anschlägt, etwa in dem fast ebenso berühmten und verbreiteten:

Ancidetemi pur, grievi martiri,
 Che' l viver m' è sì a noia
 Che' l morir mi fia gioia.
 Ma lassat' ir gli estremi miei sospiri
 A trovar quella ch' è cagion ch' io muoia,
 E dir' a l' empia e fera
 Ch' onor non gli è che per amarl' io pera.

Und es ist nicht verwunderlich, dass er auch bei andern Motiven nicht über die Viestimmigkeit hinausgeht, die er als Norm aufgestellt hat und mit dem feinsten Gefühl handhabt. Seine Motive sind so zahlreich wie seine Auftrag-Geber. Er schreibt eine »partenza« für einen scheidenden Florentiner:

Deh come trista dei
 Esser Fiorenza meco,
 Poscia che' l tuo più bel degli altri dei
 Lasso non è più teco!
 Ond' io gridando giorn' e notte ...
 Doloroso men ve fin ch' al ciel piace
 Rendermi col mio deo l' usato pace.

(Quinto libro, 1544)

– oder er versieht eine römische Hochzeit mit einem Fest-Madrigal:

Ecco d' oro l' età pregiata e bella
 Ecco di latte puro
 Colmo già l Tebr' e' l mar lieto e sicuro,
 Poiche benigna stella
 Di perla tanto rara
 Al Tevere l' august' il capo adorna.
 L' antica pace homai doppia ritorna
 Et in voc' alt' e chiara
 Per ogni clima già suoni il romore:
 D'Ottavio Margarita pac' e amore!

(Quinto libro, 1544)

Arcadelt u.
 Michelange-
 lo

Er liefert den Liebhabern der römischen Curtisanen und den Curtisanen selber die gewünschten Madrigale, aber auch dem finsternen Michelangelo (s. p. 161) – und leider gehören die beiden Stücke auf Michelangelo's Dichtungen, 1543 entstanden, zu seinen schwächsten Arbeiten. Sie liegen beide im Neudruck vor, auf den ich verweisen möchte (*Tre Madrigali di Michelangiolo Buonarroti posti in musica da Bartolomeo Tromboncino e da Giacomo Archadelt, Florenz 1875; auch bei Maldeghem, Trésor Musical, Musique profane 26 [1890], No. 1 und 5, p. 1–3 und 13–15*); das eine (»Deh dimmi, Amor«) ist michelangelesk nur in seinem dunklen Klang, aber ohne besondere Inspiration; und bei dem politischen Dialog, (»Io dico che fra voi potenti dei«) ist Arcadelt daran gescheitert, dass er nicht einmal an den Versuch denkt, die Rede und Widerrede deutlich zu machen:

Michelangelo: Io dico che fra voi potenti dei
 Convien ch' ogni riverso si sopporti!

Il fiorentino (Donato Gianotti?): Poi che sarete morti
 Di mille ingiurie e torti,
 Amando te com' hor di lei tu ardi,
 Farne potrai giustamente vendetta!

Arcadelt u.
hohe
Dichtung

Michelangelo: Haime lasso haime chi pur troppo aspetta
 Chi giunge a suoi conforti tanto tardi!
 Ancor se ben riguardi
 Un generos' alter 'è nobil core,
 Perdon' ei port' a chi l' offend' amore –

und dadurch den dunklen Text noch mehr verdunkelt; er hat ihn lediglich mit Musik bekleidet.

Eins der reizvollsten Motive, die er komponiert hat, ist das Epigramm auf die Liebestorheit des Alters, das vielleicht entweder als Ständchen unter den Fenstern eines Pantalone gesungen worden ist, oder als Schlusschor einer Commedia, und dessen Text wir oben (p. 159) zitiert haben. Aber Arcadelt hat auch der hohen Dichtung huldigen müssen: Boccaccio (»Gli prieghi miei«, Quarto libro 1541), Petrarca, Sannazaro, Bembo. Nicht gern komponiert er ein ganzes Sonett, und wenn er es tut, wie bei »Io son de l' aspettar omai si vinto« (Secondo libro 1539), so noch ganz schematisch, die Vierzeiler und Dreizeiler gleichlautend, ja noch mehr: im Vierzeiler ab b'a' ist bb' melodisch völlig gleich. Noch mehr hervor tritt sein »Formalismus«, wenn er ein mit schwerem Ausdruck so beladenes Sonett komponiert wie Petrarca's »I vo piangendo i mei passati tempi« (gedruckt 1554, in: *De diversi Autori il quarto libro de Madrigali a quatro voci a note bianche* ...).

Er belebt es wohl durch zarte Imitation und Figuration, aber in der Hauptsache deklamiert er es doch mit einiger Rapidität herunter, die beiden Vierzeiler ganz gleich-

Arcadelt
Text-Contraste

lautend. Es ist mehr eine vierstimmige Lauda in Madrigalform als ein echtes Madrigal, und hat auch sicherlich als Lauden-Gesang während der Karwoche gedient. Aber wenn er einzelne Teile eines Sonetts komponiert, wie »Tengan dunque per me l' usato stile« (Quarto libro, 1541) (die Dreizeiler des Sonetts »Cantai or piango«), oder die Vierzeiler aus »Io mi rivolgo indietro«, so tut er es würdig.⁷

In seinen Texten bewegt sich Arcadelt in den grössten Gegensätzen. Er komponiert (Libro terzo) das derbe, einer Curtisane in den Mund gelegte Stück, das wir oben (p. 178) erwähnt haben, und zwar »a voce mutata«, für vier gleiche Stimmen – Beweis dafür, dass es nicht dafür gedacht war, von der Schönen selbst gesungen zu werden, sondern dass es nur von ihr in Auftrag gegeben worden ist:

Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Non vi pa-ia fa-ti-ca

Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Non vi pa-ia fa-ti-ca

Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Non vi pa-ia fa-ti-ca

Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Si co-me di-to-gn'hor bel-la vi pa-io, Non vi pa-ia fa-ti-ca

Ganz abgesehen von dem linkischen Satz, der in Stücken mit der Fessel »gleicher« Stimmen nicht selten ist: man sieht, dass der Ausdruck der Aggressivität, den die Frottolisten bereits sehr gut beherrscht hatten, verloren gegangen, und noch nicht wieder gefunden war. Der Text hat die typische sentimentale Einkleidung des Madrigals erfahren; aber Text und Musik könnten nicht stärker auseinander gehen. Viel glücklicher ist Arcadelt, wenn er mehr homophon einen Brief »an die entfernte Geliebte« in Musik setzt (Secondo libro, erst im Neudruck von 1541), ebenfalls für gleiche Stimmen:

Arcadelt u.
Sannazar

⁷ Beispiel-Band Nr. 22.

Ite tristi sospiri
 Alle chiar' onde d' Arno a trovar quella,
 Ch' il ciel in questo mar fatt' ha mia stella!

E pur che del mio cor voi sol vedete
 Ogni secreto, arte & vera fede,
 Più ch' altri far potete
 Ch' il mio dolor ogni dolor eccede



La carn' è inferma & lo spirto vien manco,
 E più nutrito de speranze vane
 Sol le lagrime mie son' il mio pane!

Das erinnert wieder an die rhythmische Bestimmtheit der Frottola, nur dass die Frottola noch unfähig gewesen wäre, dem Schrei nach dem Lohn der Liebe so drastischen vokalen Ausdruck zu geben. Hier ist auch der Ort, auf die Canzon Sannazaro's zurückzukommen, die Tromboncino im elften Buch der Frottole komponiert hatte (s. oben p. 110), und die nun bei Arcadelt ihr erstes madrigaleskes Gewand erhalten hat. Der Vergleich ist sehr lehrreich; wir geben das Stück im Beispiel-Band.⁸

Wenn Arcadelt einem »szenischen« Auftrag nachzukommen hat, wird er ganz schlagend und homophon (Secondo libro, Nachdruck von 1541):

Deh fuggite o mortali
 Metter il pie su l' amoroso varco
 Cagion di tutti i mali
 Che stral non si tien poi scochato (è) l' arco.

O periglioso incarco
 Che tragge l' huom alla sua morte interna;
 Ma chi la mente volta
 Al ciel dov' ogni pena è ascosa e tolta
 Sgombra e scema ogni doglia sempiterna,
 Poi gode gloria eterna.

⁸ Beispiel-Band Nr. 23.

Am reinsten aber spricht er sich doch aus, wenn er, im vierstimmigen Satz, das platonisierende, petrarchisierende Ideal der Zeit in ein zartes Klang-Gewebe hüllt. Die Ballata aus Pietro Bembo's »Asolani«, die wir oben (p. 107) bereits erwähnt haben, könnte kein adäquateres musikalisches Gewand finden, und als Motto über dieser ganzen frühlingshaften Produktion des Madrigals der ersten Zeit stehen.⁹

Arcadelt ist der erste Musiker des vierstimmigen Madrigals, wie Festa der des dreistimmigen und Verdelot des sechs- und fünfstimmigen. Er hat gelegentlich auch Stücke grösserer Stimmenzahl komponiert, wie das locker und sorgsam gearbeitete »Amoroso fiore«, das sich im zweiten Teil von Anton Francesco Doni's »Dialogo« von 1544 findet. Und der römische Capellsänger und Componist Antonio Barré, der 1555 eine eigene Druckerei ins Leben ruft, eröffnet sein erstes Verlagswerk, das »Primo libro delle Muse a cinque voci« mit einer grossen zyklischen Composition Arcadelt's, gleichsam als eines ersten Schutz-Patrons des Madrigals, über Petrarca's Canzon »Chiare fresche e dolci acque«. Aber dieser Zyklus, der zwischen Fünf-, Vier- und Dreistimmigkeit, und in den rhythmischen Vorzeichen, also im Tempo wechselt, hat so neue Voraussetzungen, dass er in anderm Zusammenhang behandelt werden muss. Barré's Druck enthält nur grosse zyklische Compositionen (eine mehr, als Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 393 anführt, nämlich Giachetto Berchem's »Alla dolce ombra«, ebenfalls einer Canzon Petrarca's), und Arcadelt erscheint da auf dem Plan mit Musikern einer ganz neuen Generation: Barré, Berchem und vor allem Vincenzo Ruffo; – einer Generation, der er nicht mehr ganz angehört. Der Arcadelt, der in die Unsterblichkeit eingeht, ist der Meister des vierstimmigen Madrigals der Jahre vor und um 1540, und wenn ein späterer Meister, wie Palestrina, Giaches Wert, Marenzio, Orazio Vecchi an einen Text sentimentalischen Charakters, an einen Text alla Cassola oder Guidiccioni gerät, wird er immer auch in die klare, reine, vom Goldhauch des Gefühls berührte Weise Arcadelt's verfallen.

Der Kreis um die drei ersten Meister

Verdelot, Festa, Arcadelt – es sind drei Musiker-Persönlichkeiten, die aber Persönlichkeit nicht gesucht haben. Daher die Gleichmässigkeit ihrer Produktion; daher die falschen, durcheinander gehenden Zuschreibungen in den Drucken, die Anonymität in den Handschriften. Ihre Kunst ist tief verwurzelt im Gesellschaftlichen, und gerade darum ist sie Kunst. Diese Verwurzelung erklärt eine der Tendenzen der profanen italienischen Kunst im Cinquecento: ihre Conventionalität, die Gleichmässigkeit und ausserordentliche Fülle der Produktion, die den Verhältnissen im 19. und 20. Jahrhundert so sehr entgegen gesetzt ist. Im 19. und 20. Jahrhundert bedeutet die Persönlichkeit alles, und der Vorrat an Werken, die allgemeine Geltung und lange Dauer besitzen, ist gering. Seit

Spannung
zwischen
Convention
u. Persön-
lichkeit

⁹ Beispiel-Band Nr. 24.

mehr als 100 Jahren nährt sich die Musik-Übung im [!] Haus und Öffentlichkeit von Stücken, deren Entstehung um Generationen zurückliegt, die gleichsam ihren Dauerwert für alle Zeiten bewiesen haben, die den Schatz unserer Tradition ausmachen. Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin – das ist das Sieben-Gestirn einer Reihe, die in den einzelnen Nationen nur um einige Hausgötter bereichert wird. Die Musik der Gegenwart spielt daneben gar keine Rolle; sie hat im besten Falle die Anwartschaft, sich im Lauf der Zeit Dauer zu erobern. Wenn sie rasch verschwindet, so liegt das nicht daran, dass sie rasch durch Neuere ersetzt wird, sondern daran, dass sie kaum gehört wird, dass sie überhaupt zu keiner breiteren Wirkung gelangt. Im 16. Jahrhundert lag es gerade umgekehrt. Die Persönlichkeit des Musikers bedeutete wenig, so sehr man sie schätzte. Im Musiker selber lag freilich der Drang, sich auszuzeichnen, das Besondere zu bieten; und im Rahmen der Spannung zwischen Conventionalismus und individuellem Künstlertum spielte sich die ganze Entwicklung des Madrigals (und aller andern Kunstformen) ab. Es gibt Zweck-Madrigale, und es gibt Madrigale der Gattung »l'art pour l'art« – Stücke, die allerdings auch für einen kleineren, besonderen Kreis von Kennern in den Accademie bestimmt waren. Aber bei der Hauptmasse der Madrigale kam es nur darauf an, dass sie eben ihrem Zweck, der besonderen Gelegenheit entsprachen; und für neue Zwecke entstanden neue Werke. Daher die ungeheure Fülle der Produktion, der rasche Wechsel der Literatur, die ununterbrochene Folge neuer Drucke. Niemand legt Wert darauf, »Ewigkeitswerke« zu schaffen und zu erhalten; und nur wenige Meister und wenige Drucker wahren sorgfältig das geistige Eigentums- und Autoren-Recht.

Cortecchia

Soweit ich sehe, hat nur ein einziger Musiker aus dem Kreis der ersten Madrigalisten seine Werke eifersüchtig abgegrenzt und gesammelt: Francesco Cortecchia in Florenz.

Francesco Cortecchia ist der Hof-Componist des Duca, später Granduca Cosimo I. Mit ihm bereitet sich langsam die Zeit vor, in der Florenz wieder in das volle Licht der Musik-Geschichte rückt, nachdem es so lange hinter andre Vororte der Musik: Rom, Mantua, Ferrara und vor allem Venedig ins Dunkel hat zurücktreten müssen. Wenn man das Lob liest, das in den 40er Jahren Girolamo Parabosco, der venezianische Organist, Dichter, Commediograph von der Florentiner Hofmusik entwirft, so scheint es, als ob schon damals der Kreis der Musik in Florenz »ästhetisch angehaucht« gewesen wäre: »... tutta quella rara compagnia di sonatori dello illustrissimo duca sono tanto gentili, tanto saggi che, per Dio, sono più amati nella conversazione che nel loro dolce, et soavissimo concerto ...« »jene ganze seltene Gesellschaft der Musiker des erlauchten Herzogs ist so artig, so gebildet, dass man sie, bei Gott, noch mehr liebt um der Unterhaltung willen als wegen ihres süßen und weichen Zusammenspiels ...« – ein Lob, das sehr zweideutig ist.

Cortecchia

Mit Cosimo I. regt sich in Florenz, nach langem Intervall, wieder ein kontinuierliches musikalisches Leben. Nach dem Tod des Lorenzo il Magnifico beginnt in der Stadt des Savonarola jene allbekannte trübe und politisch bewegte Zeit, mit dem ungebetenen

Besuch Karl's VIII. von Frankreich und all seinen funesten Folgen. Ein paar archivalische Notizen werfen ein flackerndes Licht auf diese Zeit. Anno 1494 spielen die »musici del palazzo« dem damals in Florenz anwesenden französischen Gesandten vor – die Trompeter und Pfeifer der Signoria. Bei dem berühmten Festmahl der Compagnacci, an dem vielleicht Savonarola's Tod beschlossen wurde, am Faschings-Montag 1498, war der Saal voller »Klänge und Musik«, es gab Mummenschanz (mascherate), Schwänke, Gesang und Tanz. Für die Hochzeit des Lorenzo di Filippo Strozzi am 16. Juni 1504 stellt die Signoria nicht bloss ihr Silberzeug zur Verfügung, sondern auch ihre Spiel-Leute. Trompeter blasen beim Einzug des neu ernannten Erzbischofs, eines Pazzi, im September 1508. Freuden-Feste werden abgehalten nach der Übergabe von Pisa, 1509 – es ist das erste Aufatmen der Stadt nach schweren Zeiten. In den Akten wird unter anderm der Stadt-Pfeifer und Architekt Giovanni (Cellini) genannt, der seinen Sohn Benvenuto zwingt, das »verfluchte Hörnchen« blasen zu lernen, nämlich den Zink. 1512 zieht Matthias Lang, Bischof von Gurk, nach Rom zum Empfangen des Cardinalats; in Uliveto, einer Villa der Pucci, nimmt er Quartier, und es gibt eine kleine Festivität mit Buffonen und Musik.

Der einzige hervortretende Componist in dieser Zeit scheint der oben (p. 31) bereits erwähnte Alexander Coppinus gewesen zu sein, und es ist fraglich, ob er ein Italiener war. Er stand ursprünglich im Dienst des Moro in Mailand – einige kirchliche Compositionen von ihm sind im dortigen Dom-Archiv erhalten (cf. Ghisi, *I canti carnascialeschi*, p. 57) – und wechselte dann von Mailand nach Florenz zu Lorenzo de' Medici; was auffällig ist, denn gewöhnlich konnte der freigebigere Moro dem kargeren Medici die besten Musiker mit Erfolg entführen, so 1485 Cordier, Wilhelm de Steynsel, und Francois Millet. Coppinus überdauerte in Florenz auch die Jahre der Herrschaft Savonarola's und die Regierung des Gonfaloniere Soderini, ohne die Gunst der Medici zu verscherzen, denn 1513 nimmt ihn Giovanni de' Medici, nunmehr Papst Leo X. nach Rom mit, wo er noch um 1522 als Sänger der päpstlichen Capelle eine Rolle spielt. In Florenz war er der offizielle Componist der Canti carnascialeschi, Carri und Trionfi der Republik; eine Reihe von ihnen ist erhalten und neugedruckt.

1512 kehren die Medici zurück, und mit ihnen der gesteigerte Geschmack an Festen und Mascheraten. Als (1513) aus dem Cardinal Giovanni de' Medici der grosse Papst Leo X. wird, zieht ein Carro durch die Gassen der Stadt, mit Lobgesängen auf die Medici. 1515 reitet der Papst selber ein in seine Vaterstadt, die ihm ihre Trompeter und Pfeifer entgegen schickt – zur Vorsicht aber bringt er selber seine berühmten Sänger und Musiker aus Rom mit und lässt sie in San Lorenzo die Messe musizieren. 1527 kehren noch ein paar Jahre republikanischer Freiheit zurück. Um diese Zeit ist es, da die jungen Nobili, die Strozzi an der Spitze, durch die Porta San Gallo zu den Curtisanen hinausreiten und mit ihnen der Geselligkeit pflegen: – für diesen Kreis haben Verdelot, Festa und andere vermutlich ihre ersten Madrigale geschrieben. Dann aber ist es für immer zu Ende mit den freiheitlichen Regungen und den Wirren der Stadt. Florenz,

Corteccia

die Toscana wird endgültig ein Herzogtum und verlernt unter dem langen, stählernen, klugen Regiment Cosimo's bald alle selbständigen politischen Gedanken. Der Hof wird auch der künstlerische Mittelpunkt florentinischen Lebens; aber in ganz anderm Sinn als im 15. Jahrhundert unter dem humanistischen, volks-freundlichen Lorenzo il Magnifico – eben im höfischen Sinn. Von nun an werden die grossen familiären Ereignisse der Medici auch die grossen musikalischen Ereignisse des Jahrhunderts. Und diese Ereignisse sind alle in eigentümlicher Weise verknüpft mit der Vorgeschichte der Oper, der Monodie, die ja eine Florentiner Schöpfung ist.

Nochmals: mit Francesco di Bernardo Corteccia nennen wir den Namen des eigentlichen Hof-Componisten des Duca Cosimo I. Alles, was er hat drucken lassen, ist seinem Herrn gewidmet: wie sich von selbst versteht, in erster Linie die »Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de' Medici et della illustrissima consorte sua Mad. Leonora di Tolletto« von 1539; aber auch seine übrigen Publikationen: das erste Buch der vierstimmigen Madrigale von 1544, das er 1547 mit erneuerter Dedikation und etwas verändertem Inhalt nochmals drucken lässt; das zweite Buch der vierstimmigen, und das erste der fünf- und sechsstimmigen Madrigale, beide ebenfalls 1547. Ein drittes Buch vierstimmiger Stücke, in der Widmung des Nachdruckes des ersten angekündigt, ist verloren oder nicht erschienen. Offenbar hat Corteccia um 1547 alles der Öffentlichkeit übergeben wollen, was er an profanen Stücken bisher geschrieben hatte – zunächst, um es gegen die venezianischen Raub-Drucke als sein Eigentum zu reklamieren, und um abzulehnen, wofür er als Autor nicht verantwortlich sein wollte. (So nimmt er das Madrigal: »Non so per qual cagion« für sich in Anspruch, das im zweiten Buch Arcadelt's [1539] diesem zugesprochen war.) Dann aber hat er auch früher gedruckte Stücke einer Revision unterzogen, und ein Vergleich der Fassungen ist oft sehr lehrreich: wenn er zum Beispiel in dem 1543² gedruckten: »Un di lieto giamai« alle »Landino'schen Klauseln« im Neudruck von 1547 (Primo libro, Nr. 35) durch normale Cadenz-Melodik ersetzt. Als Kleriker geniert er sich ja ein wenig über diese grosse Anzahl weltlicher Arbeiten: »... essendo i Madriali non pur cosa debile ... ma etiandio lasciva ... così alla età mia hoggi mai, come alla professione, à cui più tosto nelle vere lodi del Santissimo Dio, come sacerdote, che nelle favolose ciance d'Amore come profano si richiedeva, stare occupato ...« (Widmung des Primo libro a 4, 1544) »... da Madrigale nicht nur eine ärmliche, sondern sogar unzüchtige Sache sind, so sollte ich mich nach meinem jetzigen Alter, wie nach meinem Amte als Priester, eher mit dem wahren Lobpreis des heiligen Gottes befassen, als mit den erdichteten Nichtigkeiten, wie sie der heidnische Liebesgott verlangt ...« Und in der Tat, in seinen Madrigalen finden sich nicht selten Unzweideutigkeiten der Art, wie wir sie von Arcadelt und Verdelot her kennen:

Corteccia

Donna, s' ei ti par tempo
Ch' io finir debba i lunghi affanni miei,
Senza ch' io 'l dica sai quel ch' io vorrei.

Vorrei quel che desia
 Qualunque veramente s' innamora,
 Quest' è la voglia mia,
 La mia fiamma e l' ardor che mi divora,
 E però s' egli è ancora
 Temp' a por fin' a' lunghi affanni miei –
 Senza ch' io 'l dica sai quel ch' io vorrei.

(Primo libro a 4, Nr. 29, 1544)

Das ist allerdings nichts weniger als platonische Werbung im Geiste Bembo's.

Corteccia

Corteccia's Leben im Einzelnen ist wenig erhellt. (Cf. Francesco Coradini, Francesco Corteccio (1504–1571), in: *Note d'archivio per la storia musicale* 11 [1934], No. 3–4, p. 199–202.) Geboren ist er in Arezzo 1504 (getauft 30. Juli), als Sohn eines Biagio d'Andrea Scorteccia, und er soll schon in so frühen Knabenjahren nach Florenz gekommen sein, dass manche Drucke ihn ohne weiteres einen Florentiner nennen, so zum Beispiel seine »Responsoria omnia« (Gardano 1570). Über seinen Lehrer wissen wir nichts. Am nächsten läge es, an Bernardo Pisano zu denken; doch vermutet Emil Vogel (Marco da Gagliano. *Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570–1650*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 5 [1889], p. 396–442, hier p. 398), es sei »der Horganista Fiorentino Francesco de Layolle [gewesen], der schon vor 1530 als tüchtiger Organist und Componist weit und breit bekannt war«. Am 5. März 1531 wurde Corteccia Caplan an San Lorenzo, der Hofkirche der Medici, und kurze Zeit darauf Organist und Capellmeister. 1544 nennt er sich zum ersten Male »Maestro di Cappella dello Illustrissimo et Eccellentissimo Duca Cosimo de' Medici Duca Secondo di Firenze«. »Das Canoniker-Collegium an S. Lorenzo nahm ihn 1563 als ordentliches Mitglied auf, nachdem er schon 14 Jahre vorher zum überzähligen Canonicus erwählt worden war. Er starb am 7. Juni 1571«. (Vogel, Marco da Gagliano, p. 398.) Girolamo Parabosco, Organist, Dichter und Musiker aus Venedig, hat während eines Besuchs in Florenz um 1550 bei Corteccia Quartier genommen und rühmt ihn als gelehrten und liebenswerten Mann: »... passando a punto non ha molti mesi per Firenze, alloggiati con un Francesco Corteccia musico di sua eccellentia, veramente anch' egli huomo molto perfetto in tal scienza, et tanto cortese, e gentile, ch' è una meraviglia ...« (Atto III seiner »Notte«) Wenn Corteccia wirklich Schüler des Francesco Layolle war, erhebt sich die Frage: welches Layolle? Denn es muss wohl zwei gegeben haben, und generationsmässig konnten beide seine Lehrer gewesen sein. Es fällt schwer anzunehmen, dass der Francesco Layolle, von dem der Codex Basevi 2440 des Istituto musicale zu Florenz als Nummer 12 die dreistimmige Ballata »Questo mostrarsi lieto« enthält, der also dem Kreis um Lorenzo de' Medici angehört und nicht später als 1460 geboren sein kann, identisch ist mit dem Francesco de Layolle, von dem Jacques Moderne in Lyon 1540 und später zwei Madrigal-Bücher druckt. Zwei Stil-Epochen zu durchlaufen

Corteccia –
 Layolle

ist möglich, und wir werden in Giacomo Fogliano einen Musiker kennen lernen, der noch Frottole, und zwar vom Beginn des Jahrhunderts, aber auch schon Madrigale (1547 gedruckt) geschrieben hat. Aber drei wären ein Wunder; man müsste sich denn einen 80-jährigen Mozart verstellen, der um 1830 noch eine romantische »Grosse Oper« im Stil des »Rienzi« komponiert hätte. Das Bindeglied zwischen der Ballata und den Madrigalen fehlt vollkommen, und auch wenn wir annehmen, dass manches anonyme Stück in den Codices von 1520–1525 dem älteren Layolle zugeschrieben werden könnte, so müsste er doch auch in den Frottole vertreten sein. Viel eher gehören solche Stücke schon dem jüngeren Francesco de Layolle an, der nach Riccardo Gandolfi (Intorno al Codice membranaceo, p. 540) am 4. März 1491 geboren ist. Wenn Gandolfi's Zitierung »Francesco d'Agnolo di Piero Ajolle« richtig ist, so waren die beiden Francesco Layolle vermutlich Grossvater und Enkel. Denn die »Canzon« (– Madrigal) »Alma felice et lieta« im vierstimmigen Lyoner Bruck um 1540, geschrieben »per la morte de M. F. de Layolle« kann doch nur vom jüngeren Layolle zum Andenken an den älteren geschrieben sein. Er war, um 1515, angeblich der Musiklehrer des ungeberdigen Benvenuto Cellini; und Andrea del Sarto hat ihn im Vorhof der Annunziata auf dem Fresko der Darbringung der Heiligen drei Könige um 1511 verewigt, als jungen Mann, nicht als den bejahrten, der der ältere Layolle damals gewesen sein muss. Und um 1518 malt ihn als jungen Mann Jacopo Pontormo, in dem schönen Porträt, das mit der Etikette »Il musicista« in den Uffizien zu Florenz hängt (cf. Carlo Gamba, Il Pontormo [Piccola Collezione d'Arte, 15], Florenz 1921, No. 10). Er war befreundet mit dem Dichter Luigi Alamanni (geboren 1495), und Alamanni hat sich sicherlich nur einen Altersgenossen zum Freund ausgesucht. Ob Alamanni, der leidenschaftliche Republikaner und Feind der Medici, der schon 1522–1527 Florenz meiden musste und seit 1532 ganz geächtet war, Layolle einen Dienst leistete, als er aus der Verbannung ein Sonett »Aiolle mio gentil cortese amico« an ihn richtete? (Opere toscane, p. 190). Er tröstet ihn, ähnlich wie einst Serafino dall'Aquila seinen Freund Josquin getröstet hatte, über seine Armut: wer so reich sei an »harmonia che'n cielo ascolta«, sei glücklicher als wer im trügerischen Reichtum wühle. Mir scheint, auch Layolle habe die Gunst der Medici verloren: der Druckort Lyon für das von ihm herausgegebene »Opus decem Missarum« (1532 und 1540) und für seine Madrigale – Jacques Moderne in Lyon druckt 1538 in mehreren seiner Chanson-Sammlungen einige Madrigale Layolle's – spricht dafür, dass er in seine provençalische Heimat zurück gekehrt ist, obwohl er auf den beiden Lyoner Madrigal-Drucken noch »Horganista Fiorentino« heisst. Das bezeugt uns auch Francesco Baldinucci (Notizie de' professori del disegno, Volume Secondo [Opere di Baldinucci, 2], Turin 1770, p. 425) im Leben des Andrea del Sarto: »Questi fu quel Francesco Ajolle, celebratissimo musico, il quale dopo aver dato alla luce parecchi madrigali, portatosi in Francia circa l'anno 1530, quivi menò il rimanente di sua vita in gran posto e reputazione«. Später muss er in den Dienst des Cardinals Farnese getreten sein; denn Annibale Caro sagt in einem seiner Briefe, seine Stücke seien sowohl wegen

Layolle

Layolle

der Vollendung der Composition als wegen der sympathischen Persönlichkeit ihres Autors dem Cardinal besonders wert gewesen. Alamanni hielt ihm offenbar die Treue übers Grab hinaus: für seine zweite, 1563 geborene Tochter, Liberata oder Reparata, gut florentinisch so nach seiner Schwester getauft, nahm er 1570 als Musik-Lehrer den Organisten Alamanno Ajolle an, höchst wahrscheinlich einen Sohn des Francesco, und sein, Luigi's, eigenes Patenkind (cf. Alfred von Reumont, Beiträge zur Italienischen Geschichte, vol. 3, Berlin 1855, p. 398). Alamanno Ajolle ist dann selber in die Fuss-Stapfen seines Vaters getreten: wir besitzen von ihm in einem Florentiner Druck von 1582 (ein Raub-Druck seinem Hauptinhalt nach) sechs dreistimmige Madrigale. Jedenfalls: nur der jüngere Francesco Layolle könnte der Lehrer Corteccia's gewesen sein und hat mit den Stücken in den Drucken von 1540 auf ihn gewirkt. Man darf vielleicht annehmen, dass diese 75 »Canzoni«, unter denen sich drei Chansons befinden, das ganze profane Œuvre Layolle's aus den 30er Jahren umfassen – sie enthalten wenigstens alle die Stücke, die in den Sammelwerken von 1538²⁻⁴ vorher gedruckt waren. Ich kann leider nicht feststellen, ob das in Moderne's zweitem Druck befindliche »Amor la tua virtute« (Bembo) mit dem Arcadelt's identisch ist; aber es ist überaus bezeichnend, dass Layolle in Arcadelt-Ausgaben ziemlich oft vertreten, und dass in der ersten Ausgabe von Arcadelt's Quarto libro (1539) Layolle's »Dal bel suave raggio« Arcadelt zugeschrieben ist. Es genügt, den Beginn zu zitieren, um das begreiflich zu finden:

Corteccia

C. Dal bel su - a - ve rag - gio

A. Dal bel su - a - ve rag - gio

T. Dal bel su - a - ve rag - gio Scen - de - va in - fra la ne - ve_e

B. Dal bel su - a - ve rag - gio Scen - de - va in - fra la

A. Scen - de - va

T. le vi - o - le

B. ne - ve_e le vi - o - le

Auch Gardano's Nachdruck des Secondo libro von 1560 ist eine Composition von Petrarca's Sonett »Io son de l' aspettar homai si vinto«, Francesco Layolle zugeschrieben, die 1539 den Autornamen Arcadelt trägt. Aber sie könnte sehr gut von Layolle stammen

und bereits um 1520 entstanden sein, so altertümlich ist sie. Eins der Deklamations-schemata, die Vier- und Dreizeilerpaare vollkommen identisch, ist einfach mit drei homophonen vokalen Unterstimmen versehen, ohne jeden Versuch poetisierender Ausdeutung – der Text jedes andern Sonetts könnte dieser Musik ebenfalls untergelegt werden.

Wem kann man Francesco Corteccia aus Arezzo einigermaßen zutreffend vergleichen? Ich denke, seinem engeren Landsmann, dem Maler und Architekten Giorgio Vasari, den man wieder einen Corteccia auf dem Gebiet der bildenden Kunst nennen könnte. Wie Vasari arbeitet Corteccia fast nur auf Bestellung, und ist jederzeit bereit, den Befehlen seines Herrn zur Ausschmückung höfischer Festlichkeiten, den Wünschen Florentiner Auftraggeber bei allen Gelegenheiten nachzukommen. Ich kenne kein Werk eines Meisters, das so sehr Gelegenheitswerk wäre wie das Corteccia's. Wohl schreibt auch er für die Accademie, aber nicht etwa »literarische« Stücke, »art pour l'art«, sondern Intermedien und Madrigale für die Commedie der Giammaria Cecchi und Francesco d'Ambra – Stücke, wie die dem Zweit-Druck des ersten Buches der vierstimmigen Madrigale (1547) beigegebenen Intermedien zu Francesco d'Ambra's »Furto«, der 1543 (Florentiner Stil; eigentlich 1544) im Saal der Accademici di Firenze mit reichem Prunk an Dekoration und Costüm aufgeführt wurde. Für solche Feste und Aufzüge, Commedien mit Zwischenaktmusiken hat das Haus Medici immer eine besondere Vorliebe gehabt. Am 8. März 1519 wird von einem anonymen Briefschreiber über den Papsthof Leo's X. berichtet (Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, Leipzig 1910, p. 167, nach Luigi Francesco Valdrighi, Musurgiana, No. 12, p. 47): »fui a la Comedia, Domenica sera, et per ogni acto se li intermediò una musica di piferari, di cornamusi, di due corneti, de viole e leuti, de l'organeto, che è tanto variato de voce, che donò al papa Monsigr. Ill^{mo}. di bona memoria, et insieme vi era un fiato, et una voce, che molto bene si commendò; li fò anche un concerto de voce in musica, che non comparse, per mio iuditio, cossì bene come le musice ...« »... Am Sonntag Abend war ich in der Commedia, und für jeden Akt war eingeschaltet eine Musik von Pfeifern, von Cornamusi, zwei Corneti, von Violen und Lauten, von einer kleinen vielstimmigen Orgel, die dem Papst der verewigte Monsignor geschenkt hatte, und dabei war ein Blas-Instrument und eine Stimme, die sich sehr empfahl; auch war da ein Concerto von Vokal-Stimmen, das nach meinem Urteil nicht so gut sich präsentierte wie die (Instrumental-)Musik ...« Es gab also Intermedien von dreierlei Besetzung: reine Instrumental-Stücke, begleitete »Monodien«, und reine A cappella-Stücke, »Vokal-Conzerte« (die natürlich auch instrumentale Verdoppelung der Stimmen vertrugen). Von dergleichen Stücken – Aufzügen von Liebes-Göttern, Astrologen, Bewohnern des verlorenen Goldenen oder Silbernen Zeitalters, sind Corteccia's Drucke voll:

Quanto sicuri e lieti
Vivemo noi ne l' età de l'argento,

Corteccia

Corteccia

Senz' affann' o timor, ciascun contento.

Noi cominciamo con art' a domare
I tori e' l giogo al collo lor mettemo
E facendogli arare
Delle sement' il modo al mondo demo.

Noi le vite ponemo
E' nsegnamo 'l vin fare
Che fa tanto gioir le ment' humane
E l' util mod' a far del grano 'l pane.

Daneben sind die drei erhaltenen Drucke voll von Gelegenheits- und Huldigungs-Stücken, die mit dem Florentiner Musikleben in den ersten Regierungsjahren des Duca Cosimo aufs innigste zusammenhängen; und so ist es auch ganz folgerichtig, dass Corteccia seine sämtlichen Beiträge zu den Hochzeits-Festlichkeiten von 1539 im Jahre 1547 nochmals drucken lässt. Nicht alle derartigen Stücke sind so prunkvoll: für weniger festliche, intimere Gelegenheiten genügten an Stelle der Sechs- und Neunstimmigkeit meist vier Stimmen. Wie eine Devise für das mediceische Florenz wirkt der Fünfzeiler:

Vener del terzo ciel lume benigno
Col tuo figliolo Amore,
Ogni influxo maligno tolga da noi
E ci riscald' il core
Di questa palla e del bel nostro fiore!

Immer wieder werden die herzoglichen palle – die goldenen Pillen oder Kugeln auf rotem Grund im mediceischen Wappen, denen schon Ysaac eine Musik gewidmet hatte – gepriesen; und manchmal fällt auch für die Herzogin Leonore, die dem Benvenuto Cellini so wenig günstig gesinnt war, eine Huldigung ab:

Corteccia

Poi che ci siamo affaticati indarno
Sopra di quel per cui più chiare l' onde
Tra le fiorite sponde
Guid' al Tirreno Mar superbo l' Arno –
Ecco gli strali ed archi,
Madre che ti rendiamo
Spezzati dal valore
Della virtù dell' infiammato core
Di colei sol che' l bel Sebeto honora,
Unica Leonora,
E d' altrui spoglie carchie,
Vittoriosi no, ma vinti siamo,

Perche sperand' haver prigion costui
Rimasti siamo incatenati nui.

All diese Aufzüge, Carri, besonders aber die Stücke für Intermedien gehören ins Capitel »Vorgeschichte der Oper«. Corteccia behandelt sie ganz anders als die eigentlichen Madrigale – wie sich von selbst versteht, da sie auswendig gesungen werden mussten: kunstlos, homophon, durchsetzt mit Generalpausen. (Bemerkenswert, dass solche Generalpausen sich auch in dem fünfstimmigen Madrigal Orlando di Lasso's »Dicesi che la morte« [1563] finden, dessen Text der Tragi-Commedia »Ceccaria« entnommen ist.) Ich setze eins der belebteren hieher, das von Männerstimmen vermutlich bei derselben Gelegenheit gesungen wurde wie jener Aufzug oder Carro des silbernen Zeitalters.¹⁰

Corteccia

Derartige Stücke hat Corteccia offenbar auch nach 1547 noch in grosser Zahl komponiert: wir dürfen ihn als den Haupt-Lieferanten für die vielen Aufführungen der Florentiner Commedie des Giammaria Cecchi und Francesco D'Ambra ansehen, in denen für jeden Akt ein Madrigal zwischen Prolog und Akt-Beginn notwendig ist – meist fünf für jedes Drama. Der Text dieser Madrigale ist in den alten Ausgaben manchmal gedruckt, manchmal nicht; sie haben musikalisch genau die Funktion wie unsre Zwischenaktmusiken, nur dass sie kunstvoller und in ihrer bunten Maskeradenform weniger langweilig waren. Noch 1565, sechs Jahre vor seinem Tode, war Corteccia nochmals an einem Intermedium grössten Stils beteiligt: an dem von »Amor und Psyche« des Giovan Battista Cini, das gelegentlich der Hochzeit des Francesco de' Medici mit Giovanna d'Austria zu Francesco d'Ambra's »Cofanaria« aufgeführt wurde. Den Haupt-Anteil an der Composition hat allerdings ein jüngerer Meister: Alessandro Striggio. (Über diese Intermedien, deren Musik im Ganzen verloren scheint, hat Oscar George Sonneck eingehend berichtet: *A Description of Alessandro Striggio and Francesco Corteccia's Intermedi »Psyche and Amor« 1565*, in: *The Musical Antiquary* 3 [1911], p. 40–53, wieder abgedruckt in: id., *Miscellaneous Studies in the History Of Music*, New York 1921, p. 269–286.) Corteccia ist in solchen Stücken der florentinische Rival der Meister, die gleichzeitig am ferraresischen Hof im Dienst der Tragödie, des Lustspiels, und des Pastoral-Dramas tätig waren: Alfonso della Viola und Cipriano de Rore. Aber Corteccia müsste nicht in Florenz, der Stadt zehnfältigen städtischen und geistigen Lebens, gelebt, und in den Drucken von 1547 nicht so ziemlich sein ganzes profanes Œuvre vereinigt haben, wenn sie nicht ausserdem einen sehr mannigfaltigen Inhalt in sich schlossen. Ein sehr sonderbares Stück:

Corteccia
Ottava mit
Sopran-Me-
lodie

Mentr' io mirava fiso
La bella donna mia vezzos' e cara,
Amor lieto vid' io
Hor nel bel sen' hor nel leggiadro viso
Dolce saltar ed ella

¹⁰ Beispiel-Band Nr. 25.

Farsi più bell' ogn' hor pregiat' e rara,
 E così dal desio
 Sospinto e dalla mia fatale stella,
 Dolce mirando ne suoi lacci entrai,
 Ne veggi' onde scampar mi poss' homai.

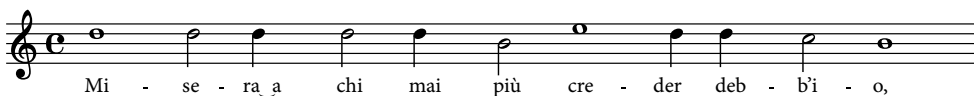
enthält das Secondo libro a 4: die Mittelstimmen sind im Gegensatz zu den ruhig deklamierten Aussenstimmen voll lebhafter Bewegung und schweifender Coloratur, halb noch im Sinn der Frottola, halb vielleicht in poetisierender Absicht, um die innere Unruhe des Liebenden anzudeuten – wofür auch die hüpfende Bewegung bei »dolce saltar« spricht.

Noch seltsamer und denkwürdiger sind zwei andre Stücke im selben Buch, beide auf Ottave rime komponiert: »S' io potessi voler quel ch' io non posso« und »Io dico e diss' e dirò fin ch' io viva« – die erste eines mir unbekannten Dichters, die zweite eine Stanze aus Ariosto's »Orlando furioso« (XVI, 2). Wir wissen es bereits (s. p. 206): wo Ariost in der Musik auftaucht, handelt es sich meist um eine besonders launige und »volkstümliche« Composition insoferne, als die Madrigalisten es liebten, die improvisatorischen Deklamationsweisen, nach denen Ariosto auf den Strassen, Plätzen, Canälen gesungen wurde, zu verwenden oder anklingen zu lassen. Wenn Verdelot 1541 dieselbe Stanze sechsstimmig in Musik setzt, die Bartolomeo Tromboncino um 1517 komponiert hat, so ist schon aus dem deklamatorischen Beginn sichtbar, dass da eine Improvisationsweise benützt ist, mit dem höchst charakteristischen Stimm-Schnörkel am Schluss (♩ = ♪):



Cortecchia findet eine besonders geistreiche Lösung für das Problem der Verschmelzung von Kunst und Volkstümlichkeit. Er legt das populäre Deklamations-Schema, ein syllabisches Distichon, in den Sopran, und wiederholt es viermal, indes die drei Unterstimmen den wechselnden Commentar liefern. Das Stück verdient die volle Wiedergabe.¹¹

Ich finde in der ganzen Literatur nur einen Nachfolger Cortecchia's: l'Hoste da Reggio, der in seinem dritten Buch der vierstimmigen Madrigale (1554) die Liebesklage eines Mädchens in genau der gleichen Form in Musik gesetzt hat (No. 17), drei freie Unterstimmen zu der viermal wiederholten Sopran-Melodie:



¹¹ Beispiel-Band Nr. 26.

Beziehung entdecken kann.) Auf der andern Seite komponiert Corteccia einige Stücke, auf die Parabosco's Charakteristik »molto perfetto in tal scienza« zutrifft, nämlich zwei canonisch geführte »Con molt' altere gratie« (Primo libro a 5 e 6, Nr. 8) und »Perch' io veggio e mi spiace« (ibid., Nr. 12). Im ersten folgt der Alt dem Cantus in der Oktav, im Abstand von anderthalb Breven; im zweiten ist die Kunst sehr weit getrieben: der zweite Bass folgt dem ersten im Abstand zweier Breven, indes die Oberstimme nach einer Brevispause alle Schritte des Basses in umgekehrter Richtung streng nachahmt. Der Einfall ist vom Text inspiriert:

Perch' io veggio e mi spiace
 Che natural mia dote a me non vale
 Ne mi fa degno d' un si caro sguardo,
Sforzomi d' esser tale
 Qual' a l' alta speranza si conface;
 Ed al foco gentil ond' io tutt' ardo.

– und man muss sagen: wenn die Empfängerin des Madrigals den Sinn des Stückes verstanden hat, so war sie eine geistreiche Dame. Wie sehr viele solcher Widmungs-Stücke Corteccia's, so ist auch dies »a voci pari«, das heisst für Männer-Stimmen komponiert. Aber Corteccia hat auch einige rein literarische oder experimentelle Stücke geschrieben, wenn auch kein einziges zweiteiliges Sonett oder gar einen Zyklus – was immer auf Vortrag innerhalb des Kreises der Accademie deutet. Die Composition der Ballata Petrarca's »Quel foco ch' io pensai che fusse spento«, für fünf tiefe Stimmen, schon in der Sammlung 1542¹ gedruckt, gehört als Exempel in eine Geschichte der Tonarten-Erweiterung: man möchte sagen, sie sei bereits in echtem g moll geschrieben, nur mit einer Neigung zur Erniedrigung der zweiten Stufe:

Corteccia,
 Rhythmik

C. *Quel fo -*

A. *Quel fo - co ch'io pen - sai che fu - se*

T. *Quel fo - co ch'io pen - sai che fus - se - spento,*

5. *Quel fo - co ch'io pen - sai che fus - se spento, Quel fo - co*

B. *Quel fo - co ch'io pen -*

C. *- co ch'io pen-sai che fus-se spen-to*

A. *spen - to Dal fred-do tem-pè dal-l'e -tà etc.*

T. *Quel fo - co ch'io pen-sai che fus-se spen-to Dal fred-do*

5. *ch'io pen-sai che fus - se spen-to Dal fred-do tem-po e*

B. *- sai che fus - se spen - to Dal fred-do tem-pè*

In dieser motettischen Haltung, in dieser bewegten Schwere oder schweren Bewegung und dunklen Klangfärbung ist die ganze Ballata gehalten (von der übrigens Cortecchia die zweite Strophe nicht komponiert hat: ein weiterer Beweis seines geringen Respekts vor allem »Literarischen«). Sein Formsinn aber zeigt sich darin, dass er den drei letzten Zeilen der Strophe genau die gleiche Musik gegeben hat wie der Ripresa.

Wer die Taktvorzeichnung der Ballata betrachtet, wird des Schwankens Cortecchia's zwischen $\text{C}\phi$ und C, modern gesprochen zwischen Allabreve- und 4/4-Takt, gewahr werden. Cortecchia schreibt in der Hauptsache noch im Allabreve-Takt wie Verdelot und Festa, aber in einigen Fällen begegnen wir bei ihm doch schon dem 4/4-Takt, so schon 1539 in einem der für die Festlichkeiten von 1539 bestimmten Stücke (»Chine l' ha tolt' oyme«). Mit dieser Zweifelhait und diesem Wechsel der Taktvorzeichnung und Taktbewegung ist ein Gärungsstoff ins Madrigal getragen, von dessen sprengender Gewalt wir uns keine zu starke Vorstellung machen können. Ihn zu erörtern muss dem folgenden Capitel vorbehalten werden. Aber ein vermutlich als Begleitmusik zu einer pastoralen Liebesklage bestimmtes Madrigal (Primo libro a 4, no. 18) Cortecchia's möge doch zeigen, wie anders als bisher gewohnt, wie innerlich gesteigert und befreit ein solches Stück aussieht.¹²

Man muss sich bei diesem Stück die dichterische Form klar vor Augen führen, um ganz zu ermessen, wie sehr Cortecchia sie zerstört hat – besonders in den beiden ersten Zeilen –, welche Missachtung der Reime zu Gunsten des Sinnes der Worte, des leidenschaftlichen Vortrags er an den Tag gelegt hat. Cortecchia, der erste Meister, der in der Vorgeschichte der Oper eine Rolle spielt, ist auch der erste, der sich des »laceramento della poesia«, der »Zerfleischung der Dichtung« schuldig macht, ein Vergehen, das die übernächste Generation der Florentiner Musiker brandmarken und purifizieren sollte. Aber diese »Zerfleischung« steht bei ihm schon im Dienst des höchsten Ausdrucks, und

¹² Beispiel-Band Nr. 27.

von diesem ersten ganz freien »Lamento« wäre bereits zum berühmtesten Lamento der Geschichte, dem der Arianna des Monteverdi, eine Linie zu ziehen.

In vollem Gegensatz zu dem Werk des »unliterarischen« Corteccia steht der einzige Madrigal-Druck, der von seinem Genossen am Florentiner Hof erhalten ist, Mattio Rampollini – derselbe Rampollini, der für Cosimo's und Eleonora's Hochzeitsmusik von 1539 mit zwei Fest-Gesängen (für die Personifikationen von Pisa und Pistoia) beteiligt war. Der Druck, bei Moderne in Lyon ohne Datum erschienen, ist mit 1560 von Vogel (nach Poccianti) viel zu spät angesetzt: – 1540 oder 1541, wie die beiden Drucke, die von Layolle bei Moderne erschienen sind, dürfte eher das Richtige treffen. Rampollini war damals schon alt, denn er spricht in der Widmung an den Herzog von »questo poco di vita che mi resta« und macht es von der Aufnahme seiner Gabe bei dem jungen Fürsten abhängig, ob er mit seinem »lobenswürdigen Werk« weiterfahren solle: »a seguitar simile opera laudabile«. Das lobenswürdige Werk besteht darin, dass er sieben Canzonen Petrarca's in Musik gesetzt hat (nur das abschliessende Stück des Druckes hat mit Petrarca nichts zu tun, sondern ist eine Ottava), und zwar in der neuen Manier des Wechsels der Stimmenzahl, von der später die Rede sein soll: er beginnt mit vier Stimmen, und wechselt dann zwischen allen Stufen von Drei- bis zur Sechsstimmigkeit; immer schliesst er ab mit der reichsten Gruppierung. Die Sammlung mutet an wie ein Nachklang des Druckes von Bernardo Pisano »sopra le canzone del petrarcha« von 1520, wenn Rampollini auch eine umfassendere und kühnere Auswahl unter den Canzonen »del divin poeta« getroffen, und eine komponiert hat, an die sonst kein anderer Musiker herangegangen ist (»Solea dalla fontana«). Er ist bescheiden, und meint, er wisse wohl, dass »so hehre süsse und musikalische Texte eher verdient hätten, vom Vater der Musik, dem ausgezeichneten Josquin, oder Willaert oder Jachet (Berchem? di Mantova?) und anderen tüchtigeren Musikern als er selber komponiert zu werden ...« »so bene che si alte dolce et musical parole meritavano esser composte del padre de la Musica Lo excellentissimo Josquino & Adriano, Giacheto et altri più valenti compositori che non io ...« Man sieht, Rampollini war kein Nationalist.

Neben Corteccia und Rampollini ist sogleich des Giovanni Animuccia zu gedenken, wenigstens des Animuccia der ersten Lebenshälfte, der zwar später geboren als Corteccia, doch im gleichen Jahre wie er gestorben ist (25. März 1571). Animuccia gilt als römischer Meister, und das mit vollem Recht: als Componist der berühmten Lauden für das Oratorio des heiligen Filippo Neri, als Amts-Vorgänger und Amts-Nachfolger Palestrina's, als Messen-Componist mit der Tendenz des »intendimento delle parole«, der Verständlichkeit des Textes. Aber von Geburt ist er Florentiner; noch seine römischen Madrigal-Drucke von 1551 und 1554 betonen seine Herkunft, und enthalten »heimatliche« Stücke. Noch ganz florentinisch ist das Druckwerk von 1547, das »Primo libro di Madrigali a quatro a cinque & a sei voci«. Animuccia widmet es einem jungen Landsmann, dem nobile e virtuoso Giovane M. Nicolo del Nero (nicht Giovanni, wie man nach Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 23

Rampollini

Animuccia

Animuccia

annehmen könnte), und die Dedikation ist biographisch nicht ganz ohne Wert: »Eccovi Idolo mio 40 de i miei Madrigali, che io ho legati in un mazzetto per donarveli essend' eglino i primi fiori, che alla mia tenera primavera me è stato concesso mandar fuori, dopo molto e molti sinistri dell'invidioso iaccio, che insino a hora ha fatto loro duro & continuo verno ... teneteli all'orecchio per arra de i Motetti ch'io spero habbino à esser i frutti del mio vicino autunno ...« »Hier, mein Abgott, 40 meiner Madrigale, die ich in einen Strauss gebunden habe, um sie Euch zu schenken, als die ersten Blumen, die mir in meinem zarten Frühling herauszugeben vergönnt ist, nach vielen Unbilden des neidischen Frostes, der bis jetzt ihnen harten und beständigen Winter gebracht hat ... Nehmt sie zu Gehör als Pfand für die Motetten, die ich als Früchte meines nahenden Herbstes erhoffe ...« »non vi gravi il tener mi grato al nostro M. Bernardo Canigiani« »es sei Euch keine Beschweris, mich unserm M. Bernardo Canigiani zu empfehlen«.

Das Werk ist wirklich ein schön gebundener mazzetto di fiori. Es enthält in planvoller Anordnung zunächst 16 vierstimmige Madrigale; dann folgt eine Sestina Petrarca's (»Al-la dol'ombra«); zwischen einer Reihe fünfstimmiger Stücke steht eine zweite Sestina eines mir unbekannten Dichters (»Anzi tre di creata er' alm' in parte«), und als letzter Eck-Pfeiler der Sammlung figuriert die dritte Ecloga aus Sannazaro's »Arcadia«, ein Carmen, das in diesem Falle vermutlich als Geburtstags-Huldigung für eine vornehme Florentinerin hat dienen müssen. Huldigung für eine Dame ist auch das letzte, sechsstimmige Madrigal des Druckes, Pietro Bembo's Ottava »Rose bianche e vermiglie«, die der Ottaven-Folge entnommen ist »Nell'odorato e lucido oriente«.

Animuccia

Die drei grossen mehrteiligen Stücke sind denkwürdig als die ersten Florentiner Beispiele der zyklischen Madrigal-Composition, die man wohl mit der ebenfalls mehrgliedrigen Vertonung der Messe in Parallele setzen, aber auch als Vorahnung der Cantate bezeichnen kann. Die Gliederung ist eine doppelte, und in jedem der drei verschieden. Zunächst ist es eine nach der Stimmenzahl. Am einfachsten angelegt ist die zweite Sestina: auf fünf fünfstimmige Stanzen folgt ein sechsstimmiger Abschluss. Die Sestina nach Petrarca schiebt zwei vierstimmige Teile zwischen die vier fünfstimmigen. Die reichste Abwechslung bietet Sannazaro's Ecloga. Die Folge der Stimmenzahl ist hier: 5-4-3-4-5-6, eine planvolle Steigerung von grossem Reiz des Klangs. Die andre Art der Gliederung aber besteht im Wechsel der Taktart und damit des Tempos, des Allabreve- und des 4/4-Taktes – mit andern Worten: auf ein Glied in lebhafterer Bewegung folgt immer eins in getragenerem Tempo. Animuccia wendet diesen Wechsel bereits ganz bewusst an, als ein Steigerungs-Mittel, dem Corteccia noch keinen Sinn abgewonnen hatte. Die Erfindung der zyklischen Form scheint aber Venedig zu gebühren. Anton Francesco Doni hat bereits 1544 in seinem »Dialogo« einen Zyklus von Jachet Berchem aufgenommen, und es handelt sich nicht nur um die gleiche Sestina Petrarca's, wie bei Animuccia, sondern es besteht auch eine merkwürdige Beziehung zwischen beiden Werken – Animuccia beginnt mit genau dem gleichen Motiv wie Berchem:

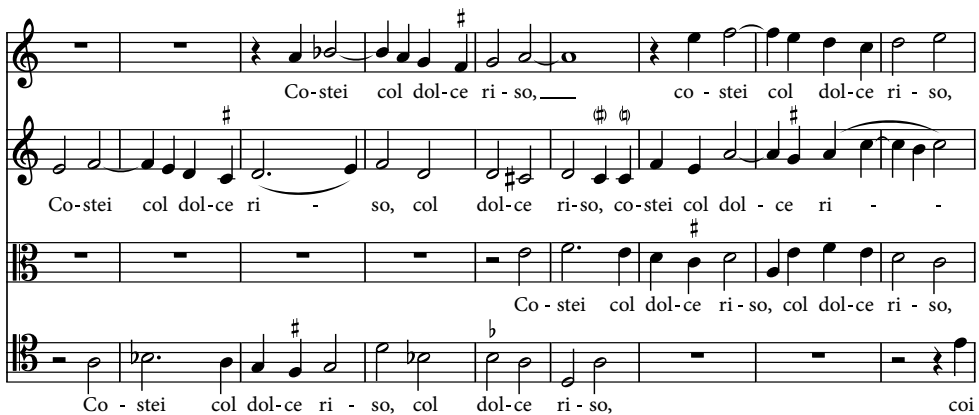


Animuccia ist in seinem frühen madrigalesken Stil offenbar abhängig von Corteccia. Er ist, wie dieser, viel weniger ruhig, viel weniger »klassisch« als Arcadelt, der typische Meister der ersten Zeit des Madrigals. Er arbeitet mehr mit dem Wechsel lebhafter und getragener Motive, er liebt mehr die motivische Verwebung; er hält über weitere Strecken fest an einem einzigen Motiv; das Melisma ist bei ihm reicher und belebter. Immer ist der Beginn einer neuen Textzeile auftaktig. Seine Harmonik ist durchaus nicht kühn, aber reizvoll durch zarteste Vorhalts-Wirkungen. »Malerisch« ist er gar nicht; weniger als Corteccia. Eher als zu Malereien ist er geneigt zu symbolhaften Wendungen; wenn er in der Sestinen-Stanze »Selve sassi campagni« an die Stelle gelangt »Quant' è creato vince e cangia il tempo« – so führt er gleichzeitig einfache und »augmentierte« Bewegung der Stimmen gegeneinander, ähnlich wie Corteccia (Primo libro a 5) in einer andern Sestinen-Stanze Petrarca's »Nessun visse giammai più di me lieto« bei der Stelle »E doppiand' il dolor doppia lo stile« die Stimmen in zwei Taktarten gegeneinander führt. Animuccia ist zugleich ein zartsinniger Melodist und ein zartsinniger Deklamator. Oder vielmehr: aus der reinen und sorgfältigen Deklamation erblüht immer die reine und schwebende Melodie.

Animuccia

Ein Beginn wie der des zweiten Teils aus dem Madrigal zeigt auf kleinem Raum seine schönsten Eigenschaften vereinigt:

Beati angeli voi
Se così vagh' e begli sete in cielo,
Com' è la donna mia sott' human velo!



coi chia - r'oc - chi se - re - - ni,
 - so, coi chia - r'oc - chi se - re - ni, coi chia - r'oc - chi se - re - ni,
 coi chia - r'oc - chi se - re - - ni, coi chia - r'oc - chi se - re - ni,
 chia - r'oc - chi se - re - - ni, coi chia - r'oc - chi se - re - ni,
 con gl'at - ti sua di gra - tia e d'a - mor pie - ni
 con gl'at - ti sua di gra - tia e d'a - mor pie - ni etc.
 con gl'at - ti sua di gra - tia e d'a - mor pie - ni
 con gl'at - ti sua di gra - tia e d'a - mor pie - ni

In dieser Durchsichtigkeit des Satzes, dieser gefühlten Deklamation, dieser zarten Farbigkeit ist Animuccia ein echter Florentiner.

Später, in seinen dreistimmigen Madrigalen von 1565, die mit einigen Marien-Motetten gemischt sind, hat Animuccia bereits den Einfluss Rore's erfahren. Der äussere Beweis dafür ist, dass er einen Text aus Giraldo Cinzio's Drama »Selene« komponiert (»La giustitia immortale«), den er kaum anderswo finden konnte, als in Rore's erstem Buch der vierstimmigen Madrigale. Der innere ist: eine mehr rhetorische, espressive Haltung, trotz des didaktischen Zweckes, den auch dies dreistimmige Werk wie alle andern dieser Art verfolgt. Gewidmet ist es zwei Florentiner Jünglingen, wiederum aus dem Hause del Nero: »... quando voi sarete in questa calda stagione, o affaticati nelli studij più gravi, o stanchi nelli essercitij piu faticosi, o veramente à diportarvi in quel Paradiso d'Arcetri, vi saranno di qualche recreamento cagione ...« »... wenn Ihr, in dieser heissen Jahreszeit, entweder erschöpft seid durch ernstere Studien, oder ermüdet durch schwierigere Übungen, oder wenn Ihr Euch in jenes Paradies von Arcetri begeben, werden sie Euch einige Erholung verursachen ...« Die ersten zehn Madrigale des Druckes sind denn auch eine zusammenhängende Hymne in Canzonformen auf die »süsse Ruhe«, mit wechselnden Schlüsseln und Tempus-Zeichen; ihr Dichter

ist niemand anders als Giovan Battista Strozzi der Ältere (1504–1571), der sich im Gegensatz zu seinen Vettern so gut mit Cosimo de' Medici zu stellen wusste, dass er sogar die Intermedien für Cosimo's Hochzeit mit Eleonore di Toledo (1539) dichtete. (Animuccia konnte die Texte nur von Strozzi selbst erhalten haben, denn dessen Dichtungen wurden erst 1593 von seinen Söhnen Lorenzo und Filippo herausgegeben.) Die übrigen sind meist »Madrigali spirituali«, für den devoten oder frommen Gebrauch an Festtagen. Florentiner Lauden-Tradition, römische Erneuerung der erbaulichen Übung im Sinn des heiligen Filippo Neri – beide verschmelzen und verkörpern sich in diesen Madrigalen.

Von Giovanni's Bruder Paolo Animuccia ist kein eigenes Madrigal-Buch erhalten, sondern nur einige Stücke in Sammelwerken, die sich bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts retten. Sonderbar ist Paolo's Verbindung mit Lasso, in dessen zweitem Buch a 5 (1559) sich eine Composition von Petrarca's »In dubbio di mio stato« und in dessen drittem Buch a 5 (1563) eine andre des Sonetts »S'amor non è« findet. Paolo hat, 1550–1552 Capellmeister an San Giovanni in Laterano, mit seinem Chormeister Lasso eine Zeitlang wohl Freundschaft gepflogen. Er kann nicht 1563 gestorben sein, wie die Lexica nach Fétis melden. Denn in den 60er und 70er Jahren ist er Capellmeister des Duca Francesco Maria della Fovere in Urbino (cf. Vittorio Rossi, *Appunti per la storia della musica alla corte di Francesco Maria I e di Guidobaldo della Rovere*, in: *Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte* 1 [1888], p. 453–469, hier p. 466s; dazu Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Volume I: *La Vita*, Turin und Rom 1895, p. 31s).

Gänzlich in Fahrwasser Corteccia's segelt sein Landsmann Paolo Aretino (1508–1584), von dem wir zwei Madrigal-Drucke besitzen, einen vierstimmigen von 1549 und einen fünf- bis achtstimmigen von 1558. Er war 1538–1544 Maestro di canto an der Cathedrale von Arezzo, von 1545 an Canonicus an Santa Maria della Pieve; im Titel des Druckes von 1549 heisst er Messer Pavolo, was jedoch durchaus nicht auf vornehme Abkunft deutet, im Gegenteil deutet sein Beiname »del Bivi« auf bauerliche oder handwerkerliche Herkunft (cf. Francesco Coradini, *Paolo Aretino (1508–1584)*, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 1 [1924], No. 2, p. 143–148, No. 3–4, p. 275–278, 3 [1926], No. 2–3, p. 193–203). Der zweite Druck ist Don Francesco de' Medici, dem Thronerben gewidmet, und voll von höfischen Compositionen; er begleitet eine Caccia, die Paolo kurz vorher überreicht hat, und diese Caccia stellt wieder die Verbindung her zu bestimmten Werken eines andern am Florentiner Hof accreditierten adeligen Componisten, des Alessandro Striggio. Die Stücke seines ersten Buches nennt Aretino »madrigali cromati«, »gefärbte Madrigale«, was nichts weiter besagen will, als dass sie alle im 4/4-Takt notiert sind. Es ist provinziale Kunst, mit der wir uns nicht lange zu befassen brauchen. Aretino hat eine Vorliebe für Petrarca's Sestinen-Stanzen, und eine davon, mit ihrer Exposition in Stimmpaaren und feierlichen Ausläufern, ist so altertümlich, dass man sich an Bernardo Pisano gemahnt fühlt (»S'i esca vivo de dubiosi scogli«). In einer andern (»Non credo che pacesi mai per selve«) verwendet Aretino

Pietro
Aretino

Aretino

drei hohe Soprane mit Mezzosopran, also vier vielfach sich überschneidende gleiche Stimmen, ohne dem Satz klanglich viel abzugewinnen. Sein Tempo ist nicht fließend oder schwebend, sondern eher schwankend (aus der Sestina: »Si esca vivo«):

Et l'an - cho - re git - tar, et l'an - cho - re git - tar

Et l'an - cho - re git - tar in

Et l'an - cho - re git - tar in

Et l'an - cho - re git - tar, et l'an - cho - re git - tar

in qual - che por - to Se non ch'io ar - do

qual-che por - to Se non ch'io ar - do

qual-che por - to Se non ch'io ar - do

in qual-che por - to Se non ch'io ar - do

in qual-che por - to Se non ch'io ar - do

etc.

Zu dieser rhythmischen Unruhe kommt dann noch der Wechsel von Homophonie mit kleinen motivischen Engführungen, zwei- und dreistimmigen Zeilen; am harmonischsten, ausgeglichensten ist gerade diejenige Composition der Sestinen-Stanze Petrarca's: »Consumandomi vo di piaggia in piaggia«, an die spätere Meister den extremsten und kühnsten Ausdruck gewendet haben. Um den Widerspruch voll zu machen: neben den Dedikations-Stücken und sentimentalischen Texten findet sich einer, der an obszöner Deutlichkeit sogar sämtliche Mascherate oder Canti carnascialeschi übertrifft (»Deh dolce pastorella«), ohne die Entschuldigung der Vermummung zu haben; der Dom-Capellmeister Messer Pavolo hat ihn ganz im Stil der Gesänge Corteccia's für die Commedia »Il furto« komponiert, was vielleicht doch auf szenische Verwendung deutet.

Francesco
Bifetto

Eine andre Art von Provinzialität vertritt Francesco Bifetto da Bergamo, oder wie er sich nennt, da Bergamo. Ob er in Bergamo auch tätig war, also im künstlerischen Bannkreis von Mailand, oder anderwärts, ist nicht festzustellen. Pietro Aron nennt ihn im »Lucidario« (1545) an fünfter Stelle unter den berühmten »Cantori a libro«.

Seinem Erstlingswerk von 1547 (»... i giovenili et delettevoli mie fatiche ...«) hat er im folgenden Jahr nur noch ein zweites Buch vierstimmiger Madrigale folgen lassen (beide Bücher sind einem Cavaglier Rogerio Callepio gewidmet) und verstummt dann ganz. Entweder ist er gestorben, oder er hat der Entwicklung nicht mehr folgen können. Man braucht nur die Anfänge einer sowohl von ihm wie von Cortecchia komponierten Sestinen-Stanze Petrarca's zu vergleichen, beide aus dem gleichen Jahr, um zu sehen, wie sehr Bifetto hinter dem florentinischen Stil zurücksteht, geschweige hinter dem venezianischen:

C. Nes - sun vis - se gia - mai piu

5. Nes - sun vis - se gia -

T. Nes - sun vis - se gia - mai piu di me

C. di me lie - to,

5. - mai piu di me

T. lie-to, nes-sun

B. Nes - sun

C. Nes - sun vis - se gia - mai piu di me lie - to,

A. Nes - sun vis - se gia - mai piu di me lie - to,

T. Nes - sun vis - se gia - mai piu di me lie - to, etc.

B. Nes - sun vis - se gia - mai piu di me lie-to

Auch von den reicheren Mitteln abgesehen: mit wie viel grösserer Würde und Feinheit erfasst der Florentiner einen solchen Text! Bifetto komponiert ihn kurz und gut als ein einfaches Motto. Sehr charakteristisch und bunt ist Bifetto nur in der Wahl seiner Texte.

Bifetto

Der obligatorische Petrarca ist spärlich vertreten; häufiger das Epos des Ariost (darunter als Dedikations-Stück und Bekenntnis der Treue für Messer Rogerio der »Ruggiero«); in der Hauptsache handelt es sich aber um Gelegenheits-Stücke, für eine Vittoria, eine Bona Ruscha, eine Barbara, eine Isabella; um Hochzeits-Carmina, darunter eins für das Paar Antonia–Vespasiano. Eine Ottava:

Gl' infiniti sospir e crid' e pianti
 Sparsi per voi ch' el mondo non curate
 Da quest' afflitt' e travagliati amanti
 Son giont' al ciel, ond' io mosso a pietate
 Da soi tanti martir e dolor tanti
 Per Venere vi giuro, che se usate
 Contra chi v' ama più sì dure tempore,
 Vi far amar chi v' avrà in odio sempre.

– kann nur szenisch gedeutet werden: Amor erscheint drohend vor der spröden Dame. Ein andres Stück ist textlich eine echte Caccia, Nachklang einer berühmten Dichtung des Franco Sacchetti, der wir bei Marenzio wieder begegnen werden (»Passando con pensier«):

Tra chiar' e lucide acque
 Con sì soavi accenti
 Vidi donne fermar i cors' ai venti.
 Però che da lor volti
 Uscian vivi d' amor accesi rai,
 Con varij scherzi sì leggiadri e gai,
 Ch' eran forsi da dei conquisi e tolti;
 Sì che mill' alme s' infiamman col riso,
 Non che coi dei potran' il paradiso.

Bifetto

Im Druck von 1548 erscheinen dann nicht nur eine Ottava auf eine »alma Faustina« mit einer alt-französischen Devise (»Drez et raison es qui eu ciant emdemori«), sondern auch Mascherate und Villanelle. Ein Sonett: »Poiche secur homai pon nott' e giorno« lässt Nymphen und Schäfer das Lob dreier venezianischer Patrizier singen, die vermutlich als Statthalter in Bergamo tätig waren:

Chi canta del Sanudo la prudenza,
 Chi del gran Memo la natia bontade,
 Chi del Lombardo l' alta gentilezza ...

Mit der richtigen Derbheit beginnt eins der Stücke, deren Adressatinnen wir von Venedig und Rom, von Verdelot und Arcadelt her kennen:

Di par-lar-vi ma-don-na heb-bi gran vo - glia,

Di par-lar-vi ma-don-na heb-bi gran vo-glia, *etc.*

Di par-lar-vi ma-don-na heb-bi gran vo - glia,

Di par-lar-vi ma-don-na heb-bi gran vo - glia,

Ma quando mi senti chieder moneta,
 Il volto mi copri con la berreta,
 E comincei tremar come una foglia!

Ma se volete che' l timor si toglia
 Dal cor e in lui si paura cheta,
 Degnatevi hormai come discreta
 Di voi il bel desio vi lasci e toglia.

Perche vedrete rallegrarse anch' ello
 E mosso da vostr' alta cortesia
 Lieto vi guardera leggiadro e bello

Ch' a dir' el ver': è troppo scortesia
 Voler ad un amico vender quello
 Che comun a piacer ed util sia.

Ein solches Sonett findet sich in keiner lyrischen Anthologie, weder in einer alten noch modernen, man kann sie weiss der Himmel nicht petrarkesk nennen. Und die Musik entspricht durchaus der Drastik der Dichtung. Auch solche Stücke, und vielleicht gerade solche Stücke, gehören zum Gesamtbild des neuen Madrigals. Sie retten in die neue Form und Haltung hinein noch etwas vom Geist der Frottola, bis sie von der literarisierenden Bewegung um 1550 hinweggefeht werden. Das zweite Buch von 1548 enthält ausser Widmungen – darunter ein Sonett auf den ländlichen Frieden des Veneto, der durch die Sanudo, Memo, Lombardo geschützt werde – bereits ein so seicentistisches Motiv von der »Aco gentil«, der Nadel, die die Hand der Geliebten verwundet hat.

Das neue Madrigal, das in Venedig, Rom, Florenz drei so grosse Vertreter gefunden hatte, verbreitet sich mit einer Plötzlichkeit, die verwundert, über ganz Ober- und Mittelitalien und verwandelt vollkommen auch Meister, die im Gefolge Tromboncino's und Cara's noch der Frottola gehuldigt hatten. Eine der eroberten Stätten ist Modena, und einer der Musiker, die im alten und im neuen Lager zu finden sind, ist Giacomo

Fogliano

Fogliano, wahrscheinlich der Bruder jenes Lodovico Fogliano Mutinensis, von dem wir eine »Musica theoretica« (1529) und ein Quodlibet (»Fortuna d'un gran tempo«), bei Petrucci IX, Nr. 48 gedruckt besitzen: dieser Lodovico starb 1539 in nicht hohem Alter, und sein Quodlibet beweist, wie sehr auch er noch im Frottolistischen webte und lebte. Von Giacomo Fogliano wissen wir nur, dass er am 4. April 1548 im Alter von 75 Jahren gestorben ist, also 1473 geboren war, und an San Francesco in Modena als Organist amtiert hat. Petrucci druckt von ihm (VII, Nr. 54; 1507) eine typische Frottola, »Segue cuor e non restare«, von auffälligem Ungeschick des Satzes; eine andre, ebenfalls nicht hervorragende »Piango el mio fidel servire«, von Petrucci (III, Nr. 37) anonym gedruckt, wird ihm in Magl. XIX.142, Nr. 2 der Biblioteca nazionale in Florenz zugeschrieben; eine dritte, anonym bei Petrucci (V, Nr. 20), »Pur alfin convien scoprire«, ist ebenda XIX.141, Nr. 3 mit seinem Warnen versehen; und die Sieneser Sammlung von 1515¹ bringt von ihm vier Stücke, von denen mindestens drei in ihrer halb oder ganz homophonen Primitivität und Derbheit in die Vorgeschichte der Canzonetta oder Villanella gehören.¹³

(Eins dieser Stücke, »La non vuol esser piu mia«, geht bei Petrucci XI, Nr. 8 unter dem Namen des Tromboncino, gleicht aber dem obigen so sehr wie ein Ei dem andern, dass die Sieneser Zuschreibung wohl richtig ist. Es ist merkwürdig auch dadurch, dass der Text sich unter den Rime des Angelo Poliziano findet, ob mit Recht, ist fraglich.)

Fogliano
Frottolo-Text

Um 1535 aber geht mit Fogliano die Wandlung zum Madrigalisten vor. Im Druck von 1537³ (Delli Madrigali a tre voci, Andrea Antico) ist er schon mit einem Stück »Io vorrei Dio d'amor« neben Arcadelt und Festa vertreten, und vielleicht gehört ihm auch unter den anonymen Stücken das ein oder das andre an, ziemlich sicher »Iniustissimo amor« (sicher nicht: »Ogni loco m'attrista«, »Sopra una verde riva«, »Se mai vedeti amanti«, »Che se può più veder«, die von Costanzo Festa stammen). Das Stück von 1537 ist uns in der Fassung für Singstimme und Gambe erhalten in der »Regola Rubertina«, einer Gambenschule des Sylvestro Ganassi del Fontego (Zweiter Teil, Venedig 1543, cap. 16), und zeigt Fogliano vollkommen im Fahrwasser Verdelot's.¹⁴

Die Intavolatur entspricht genau dem Verfahren, das Willaert auf Verdelot's Madrigale anwandte; und die dreistimmige vokale Urform, mit ihren leichten Imitationen, ist ohne Mühe aus ihr wieder herzustellen. Wie Verdelot folgt Fogliano genau dem Bau der Strophe – die Übergangsform von der Frottola, genauer der frottolistischen Canzon zum Madrigal ist nicht zu verkennen. Unter die dreistimmigen Madrigale Costanzo Festa's der Ausgabe von 1551 hat der Drucker Scotto dann drei Madrigale Fogliano's eingeschlossen, drei offenbar zusammengehörige Dedikations-Ottaven. In der Sammlung 1542¹ Antonio Gardano's steht Fogliano dann mit zwei fünfstimmigen Madrigalen neben niederländischen und italienischen Genossen, und 1547 veröffentlicht der 74-Jährige ein Primo (!) libro di Madrigali a cinque voci, wahrscheinlich bei

¹³ Beispiel-Band Nr. 28.

¹⁴ Beispiel-Band Nr. 29.

Buglhat und Hucher in Ferrara – das einzige vollständig erhaltene Exemplar in Lübeck; eine Alt-Stimme in Bologna, eine Bass-Stimme in Modena. (In B. Proske existieren noch eine Reihe dreistimmiger Madrigale in Manuscripten, die wahrscheinlich auf verlorene Drucke um 1538 zurückgehen, mit typischen Texten alla Cassola.) Eine Dedikation fehlt leider. Fogliano komponiert noch um 1547 einen Frottolen-Text:

Tanquam aurum in fornace
Di me prova ha fatto amore
Tal ch' io sper' al mio dolore
Hormai longa eterna pace.

Fogliano

Seconda parte.
Pommi in ciel o pommi in terra,
Che' d' amarte non mi doglio
Pommi in pace o pommi in guerra
Ch' io son pur qual ch' esser soglio
Ne per tema o per orgoglio
Di seguirte me dispiace

Terza parte.
Ogni rivo ogn' alto monte
Pur d' amar mi riconsiglia
Ogni più riposta fonte
Al bel viso m' asomiglia,
Onde pien di meraviglia
Di dolcezza el cor si sface.

Quarta parte.
Dunque, donna, la mia fede
E qual era al mio gran foco
Anzi ogn' or piu forte riede,
Che l' ardor per cangiar loco
Non si spegne o si fa poco
Ne si spegne, accesa face.

Tanquam aurum etc.

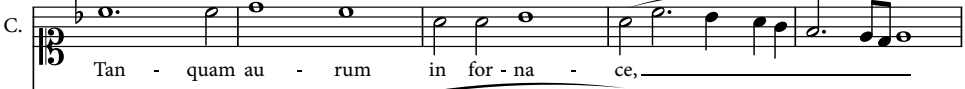
Aber er behandelt diesen typischen Frottolen-Text mit seinem lateinischen Beginn ganz »alla madrigalesca«:

A. 

5. 

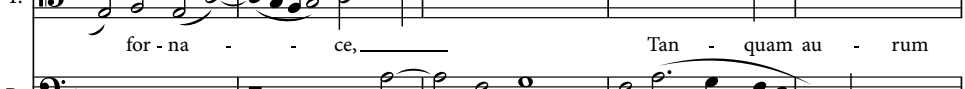
T. 

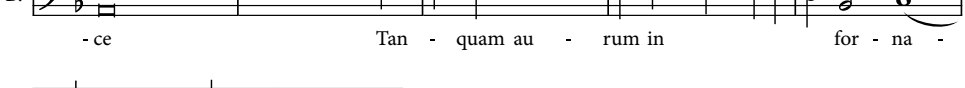
B. 

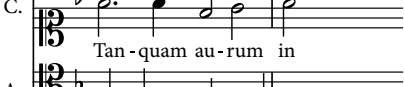
C. 

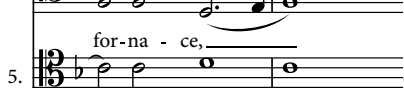
A. 

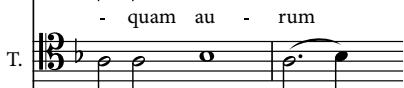
5. 

T. 

B. 

C. 

A. 

5. 

T. 

B. 

Fogliano

– mit andern Worten, der rhythmisch so bestimmte Text ist ganz in Prosa aufgelöst und hat im Stimmen-Geflecht jeglichen metrischen Wert verloren. Der Sieg des »mo-

tettischen Prinzips« zeigt sich nirgends überwältigender als an dieser Frottolen-Poesie und bei diesem alten Meister, der dereinst selber Frottole geschrieben hatte.

Auch sonst schwankt Fogliano zwischen Alt und Neu. Die Fünfstimmigkeit seiner Sammlung deutet auf eine neue Norm des Klanges. Aber er macht von ihren Möglichkeiten der Färbung, der Teilung fast gar keinen Gebrauch und führt die Stimmen altertümlich motettisch; er kann das neue Kunstmittel oder Organon noch nicht handhaben. Wie einige der Sammlungen Petrucci's beginnt sein Druck mit einem frommen, erbaulichen Stück: einer Stanze aus Petrarca's »Vergini«. Ein Sonett Petrarca's, das er umständlich ohne Teilung durchcomponiert: »O invidia nemica di virtute«, ist das Auftrags-Stück eines Liebhabers: Beteuerung unwandelbarer Liebe, trotz der Kälte der Geliebten. Im übrigen komponiert er kurze Madrigale im Stil Cassola's; aber sofort wird man wieder an die Frottole und Strambotti der Zeit um 1500 zurück erinnert, wenn er zu einem Text greift, der die einzelnen Schönheiten einer Dame besingt, offenbar ein dreiteiliger Zyklus für eine Hochzeits-Feier:

Amor, è questo il fronte
Dove surge quel sacro e vivo sole,
Di cui natura e' l ciel tanto si dole ...

Amor, son questi i labri
Dov' escon parolette amene o sante
Che fan tante lazioli e reti tante ...

Amor, è ver che questa
Sia quella bianca man sutile e vaga
Che fece la profonda eterna piaga ...

Viola

Ein Fest-Stück auf die Erwählung eines Stefano Terrazza ist auch das Madrigal von Enrico Scaffen, einem der vielen Oltremontani, die an der Bildung des Madrigals beteiligt sind: er nennt sich auf einem Druck vierstimmiger Madrigale von 1549 einen »Nobil Francese« und war offenbar ein Dilettant.

Am meisten zeigt sich die Zwiespältigkeit in Fogliano's Schaffen in seiner, man möchte sagen, Parteilosigkeit gegen den Textsinn und Ausdruck. Er zerstört die rhythmische und metrische Form des Textes, aber ohne das des neuen Espressivo zu erobern; er ist nicht mehr »konstruktiv«, aber auch noch nicht malerisch. Und wenn er einmal ein Stück in der modernen kurzen Taktart beginnt, so erinnert er auch wieder an einen der ältesten Symbolismen der Frottola (s. p. 121):

C. Fug-gi-te pur, fug - gi - te ch'io non cu - ro

A. Fug - gi-te pur, fug - gi - te ch'io non cu - ro, ch'io

5. Fug-gi-te pur, fug-gi - te, fug-gi-te pur, fug - gi - te etc.

T. Fug - gi-te pur, fug - gi - te, ch'io

B. Fug - git - te pur, fug-gi - te

Alfonso della Viola

Viola

Was Francesco Corteccia für Florenz und den mediceischen Hof bedeutet, bedeutet Alfonso della Viola für Ferrara und den estensischen. Und wenn wir den Vergleich weiterführen dürfen: was Francesco Layolle für Corteccia bedeutet, das bedeutet für Viola vermutlich der rätselhafte Maistre Ihan, der zu den frühesten Meistern des Madrigals gehört (s. p. 192). Viola fehlt in keiner Musik-Geschichte und in keinem Lexicon als der Haupt-Componist – neben ihm tätig waren der gänzlich unbekannte M. Antonio dal Cornetto und, wie wir sehen werden, der grösste Meister der Zeit, Cipriano de Rore – für die Trauerspiele, Pastoral-Dramen und Comödien am ferraresischen Hof: für die blutrünstige Tragödie des Giraldi Cinzio, die »Orbecche« (1541), für das angeblich früheste Pastoral-Drama, das »Sacrificio« des Agostino Beccari (1554), für die favola pastorale »Lo Sfortunato« des Ferraresen Agostino Argenti (1567) und für das Pastorale »L'Aretusa« des Alberto Lollio (1563). In den Didascalien der Drucke lautet es immer einfach: »fece la musica Mess. Alfonso dalla Viuola«. In der Regel kann diese Musik nur in eingelegten Madrigalen oder Chören bestanden haben: Madrigale vor Akt-Beginn und Abschluss mit moralisierenden Texten, wie wir sie von Corteccia her kennen; homophone Chöre innerhalb der Akte, wo die Handlung sie notwendig machte. An »dramatische Musik« ist nicht zu denken. Aber in einem Falle wissen wir doch von einem mehr als dekorativen Eingreifen der Musik ins Drama. Ein Exemplar des Druckes des »Sacrificio« in der Florentiner National-Bibliothek (Palat.E.6.6.46) enthält handschriftlich beigegeben 12 Seiten Musik zur dritten Szene des dritten Aktes, in der der Priester Gott Pan anruft, und der Chor dieser Anrufung respondierts; auch die vierstimmige Canzon finale des Aktes ist erhalten (cf. Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. 1: *Introduzione*, Mailand [1904], p. 12ss [Solerti's Abdruck ist jedoch voller Fehler, wie ich durch Vergleichung mit der Handschrift festgestellt habe.]). Den

Priester sang Alfonso's Bruder, Andrea della Viola, »rappresentò il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello«; und wenn Andrea die nachfolgende einfache Deklamation wirklich mit ein paar Accorden auf seinem Streich-Instrument (denn die Lira war ein solches) begleitet hat, dann hätten wir hier das erste Beispiel begleiteten Rezitativs im Drama:

Tu ch'ai le cor - na ri - guar - dan - ti al cie - lo

Fis - se ne l'am - pia fron - te, et spa - ci - o - sa Con bian - ca bar - ba che del pet - to a - sco - sa

Tien la par - te mag - gior col lun - go pe - lo Tu che'n - ve - ce di ve - sta o d'al - tro ve - lo

Por - ti il gran cuo - io cin - to Di bel co - lor di - pin - to, Et con mac - chie di - stin - to

Che stu - por gran - de ap - por - ta Ò Pan Li - ce - o.

Coro:

Ò Pan Li - ce - o, Ò Pan Li - ce - o.

Ò Pan Li - ce - o, Ò Pan Li - ce - o.

Ò Pan Li - ce - o, Ò Pan Li - ce - o.

Ò Pan Li - ce - o, Ò Pan Li - ce - o.

Viola

Zwei weitere Strophen singt der Priester auf genau das gleiche Rezitativ-Schema, indes die Antwort-Formel des Chores leicht wechselt. Das alles ist primitiv genug; aber es ist doch die erste feierliche Chor-Szene, die bis auf Bellini's »Norma« und noch tiefer ins 19. Jahrhundert hinein so viele Nachfolgerschaft gefunden hat. Und man braucht nur das Rezitativ auf die im 17. Jahrhundert üblichen Noten-Werte zu reduzieren, um es nicht einmal mehr altertümlich zu finden:

Tu che co - me ver Re lo scet - tro tie - ni Ne l'u - na man co - me ce - le - ste do - no etc.

Die Literatur-Geschichte (cf. Angelo Solerti, *Ferrara e la corte Estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello 1891, p. LXXXV) betrachtet Beccari's »Sacrificio« als erstes Beispiel einer neuen dramatischen Gattung, des Pastoral-Dramas. Aber seine Ursprünge lassen sich sicherlich zurückführen auf die uns wohlbekannte *Ecloga drammatica*, die gerade in Ferrara so eifrig gepflegt wurde. Und wenn »Il Sacrificio« eine Musik-Einlage enthält, so ist das ebenfalls nichts anderes als Erinnerung und Weiterentwicklung der »Arie di Capitoli« &c., durch die die *Ecloga* ihre Dialoge zu beleben liebte. In Alfonso della Viola's gedruckter Produktion findet sich nichts dergleichen, weil sie, mit Ausnahme weniger versprengter Stücke, vor seine Tätigkeit für die Szene fällt: nur zwei Bücher vierstimmiger Madrigale sind in zwei ausserordentlich seltenen Ferrareser Drucken von 1539 und 1540 erhalten; im Ganzen 43 plus 36 Stücke, also immerhin ein ganz stattlicher Vorrat. Ein Vorrat ist es wirklich, nämlich ein Vorrat von Madrigalen für alle Situationen der höfischen *Ars amatoria*, wie einst die Frottolen: nur dass sich diesmal alles ins Sentimentalische sublimiert hat. Viola respektiert dabei die äussere dichterische Form aufs Peinlichste. Beide Bücher enthalten erstaunlich viele Texte in Ballatenform, und niemals versäumt Viola, der »volta« die gleiche Musik zu geben wie der »Ripresa«. Er komponiert ein Sonett (»O viva Fiamma o miei sospiri ardenti«, I, Nr. 42), indem er den Text des zweiten Vierzeilers einfach der Musik des ersten unterlegt, also rein formalistisch. Aber er ist doch auch schon längst auf dem Wege zur »Expression«. Wenn er Petrarca's Sonett »Si traviat' è l folle mio desio« (1539, 32) komponiert, so ist der erste Vierzeiler eine Variation des zweiten, weil es Viola unmöglich ist, dem »Oxymoron«: »fliehen« – »schleichen« keinen Ausdruck zu geben:

Viola

C. Si tra-vi - a - t'è'l fol - le mio de - si - o A se - gui - tar co - stei ch'in

A. Si tra-vi - a - t'è'l fol - le mio de - si - o A se - gui - tar co - ste - i ch'in

T. Si tra-vi - a - t'è'l fol - le mio de - si - o A se - gui - tar co - stei ch'in

B. Si tra-vi - a - t'è'l fol - le mio de - si - o A se - gui - tar co - stei ch'in

fu-ga_è vol-ta, E de lac-ci d'a - mor leg-gie - ra_e sciol - ta Vo - la

fu-ga_è vol-ta, E de lac-ci d'a - mor leg - gie - ra_e sciol - ta Vo -

fu-ga_è vol-ta, E de lac-ci d'a - mor leg-gie-rè sciol - - ta Vo -

fu-ga_è vol-ta, E de lac-ci d'a - mor leg - gie-rè sciol - - ta Vo -

di-nan-z'al len - to cor-rer mi - - o, Che, quan-to ri - chia-

- la di-nan-z'al len - to cor - rer mi - - o, Che, quan-to ri - chia-

- la di-nan-z'al len - to cor - rer mi - o, Che, quan-to ri - chia-

- la di-nan-z'al len - to cor - rer mi - - o, Che, quan-to ri - chia-

- man-do più l'in - vi - o Per la se - cu - ra stra - da, men m'a - scol -

- man-do più l'in - vi - o Per la se-cu - ra stra-da, men m'a - scol -

- man - do più l'in - vi - o Per la se-cu-ra stra-da, men m'a - scol -

- man-do più l'in - vi - o Per la se - cu - ra stra - da, men m'a - scol -

- ta: Ne mi va - le spro - nar - l'ò dar - gli vol - - ta; Ch'a - mor per

- ta: Ne mi va - le spro - nar - l'ò dar - gli vol - ta; Ch'a - mor per

- ta: Ne mi va - le spro - nar - l'ò dar - gli vol - ta; Ch'a - mor per

- ta: Ne mi va - le spro - nar - l'ò dar - gli vol - ta; Ch'a -

sua na - tu - ra il fa re - sti - o

sua na - tu - r'il fa re - sti - o *etc.*

sua na - tu - r'il fa re - sti - o

- mor per sua na - tu - r'il fa re - sti - o

Der Musiker, der das geschrieben hat, ist sicherlich kein unfeiner Meister; wie wenig er sich dem Formalismus verschrieben hat, zeigt seine Composition von Ariosto's Sonett »La rete fu di queste fila d'oro« (1539, 31), das er in drei Teilen componiert, die beiden Vierzeiler in ganz verschiedener Musik. Sein Stil ist grundsätzlich homophon, und so liebt er accordische Anfänge; aber manchmal beginnt er doch mit breiter Imitation oder sorgt für den »Contrapost« (nicht Contrapunkt) einer Stimme, wobei der melodische Schnörkel im Alt typisch für ihn ist:

C. Nel-l'a -spra di - par - ti - ta

A. Nel-l'a -spra di - par-ti - ta etc.

T. Nel - l'a -spra di - par-ti - ta

B. Nel-l'a -spra di - par - ti - ta

– eine durchaus nicht triviale harmonische Ausdeutung der Sopran-Melodie; und manchmal sind seine Expositionen von einer fast dramatischen Eile und Ungeduld:

C. Se d'im - men - sa bel - ta - de Cor-te-sè lar-go don etc.

A. Se d'im-men-sa bel-ta - de Cor - te - sè lar - go

T. Se d'im-men-sa bel - ta - de Cor-te-sè lar - go

B. Cor-te-sè lar-go don vi

Vor allem aber ist Viola viel »farbiger« als Festa, Arcadelt, Verdelot und die meisten andern Musiker der 30er Jahre. Wenn er beginnt (1539, 2):

C. In me cre - sce la vo - glia, in voi'l de - si - re

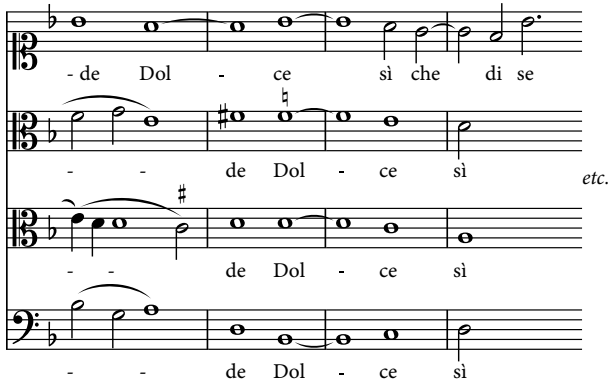
A. In me cre - sce la vo - glia, in voi'l de - si - re etc.

T. in voi'l de - si - re

B. In me cre - sce la do - glia, in voi'l de - si - re

Viola

– so kann das »wachsende Verlangen« kaum schöner ausgedrückt werden als durch die schwellende Chromatik des Soprans. Wenn es auch, nach dem Gebrauch der Zeit, möglich ist, dass das $\sharp$ rückwirkende Kraft hat, wie so oft schon in den Frottole-Drucken: man muss sich hüten, als Chromatik anzusehen, was nichts weiter ist, als Bequemlichkeit des Setzers. Ganz unmissverständlich aber ist die Chromatik, die sich in dem Madrigal findet (1539, 21):



Man wird sagen dürfen, dass Alfonso della Viola die grosse Tradition der Ferrareser Hofmusik nicht unwürdig fortgeführt hat. Wenn er nach 1540 so gut wie ganz verstummt, und in einer späteren noch langen Lebenszeit – denn er muss bis gegen 1570 gelebt haben – sich auf die Rolle des Haus-Componisten beschränkt, so liegt es an dem Auftreten eines Grösseren, zwei Jahre nach dem Druck des zweiten Madrigal-Buchs von 1540, der obendrein ein paar Jahre später in Ferrara selber zu wirken beginnt: Cipriano de Rore. Das tragische Schicksal, mit der plötzlich durch ein Genie weitergerissenen Entwicklung nicht mehr Schritt halten zu können, teilt Viola mit vielen andern Musikern seiner Generation.

Maistre Ihan

Neben Viola und Rore wirkt, wie erwähnt, in Ferrara der rätselhafte Maistre Ihan, »Maestro di Cappella dello Eccellentissimo Signor Hercole Duca di Ferrara«, (der sonst so sorgfältige Solerti – Ferrara e la corte Estense, p. 117 – nennt ihn irrtümlich Michele Jan), unter dessen Namen Antonio Gardano 1541 ein Buch vierstimmiger Madrigale herausgegeben hat, obwohl er darin nur mit fünf Stücken vertreten ist, während Arcadelt und Costanzo Festa mit je sieben. Auch der Namen-Kreis der übrigen Meister ist uns zum Teil vertraut: Verdelot, Corteccia, Layolle, Tudual, Yvo (Barré), Matthias; ein Kreis, der Florentiner und Römer umgreift. Maistre Ihan ist schon im sogenannten frühesten Madrigal-Druck, den römischen »Madrigali Novi« von 1533, mit einem Stück vorhanden, dann wieder mit drei fünfstimmigen im Sammelwerk von 1542¹ neben Viola und Fogliano, Festa und Corteccia, Tudual, Nollet, Naich und andern Franzosen und Niederländern. Meiner Meinung nach kann Maistre Ihan kein anderer gewesen sein als Johannes Lupus Hellinck, der Componist einer der sogenannten Hercules-Messen, die

am Hof zu Ferrara für Ercole II. entstanden, nachdem für Ercole I. Josquin das berühmte Beispiel gegeben hatte. Jachet Berchem hat eine, Rore drei solcher Messen geschrieben; die merkwürdigste aber ist die des Johannes Lupus, die – wie Adolf Thürlings (Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus, in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906 [Berichte der internationalen Musikgesellschaft, 1], Leipzig 1907, p. 183–194, hier p. 188) wahrscheinlich gemacht hat – 1528 als Hochzeits-Messe für den künftigen Duca und seine Braut Renée de France komponiert worden ist. Actenmässig wissen wir zwar nichts über die Anwesenheit des Johannes Lupus Hellinck in Ferrara. Es ist nur bekannt, dass er aus der Diözese Utrecht stammte, 1506–1511 Chorknabe war an Sankt Donatien in Brügge, dort (1533) succentor war und 1541 starb (cf. A. C. de Schrevel, Histoire du Séminaire de Bruges [Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire & des antiquités de la Flandre, 10], Brügge 1888). Aber das schließt nicht aus, dass er um 1530 Capellmeister in Ferrara gewesen ist und dann in die Heimat zurückkehrte, er und kein anderer. Es kann nicht zwei so gefeierte Meister Johannes gleichzeitig in Ferrara als Hof-Componisten gegeben haben: Lupus Hellinck ist wohl Maistre Ihan, und ganz bestimmt nicht identisch mit Ihan Nasco, dem Haus-Componisten der Veroneser Accademia Filarmonica, der ebenfalls oft mit Maistre Ihan bezeichnet wird. Wie die Mehrzahl dieser Musiker gehört er als Madrigalist musikalisch ins Gefolge Verdelot's, in dessen zweitem Buch a 5 (um 1537) er neben dem Hauptmeister am reichsten vertreten ist, unter anderm schon mit Musik über einen Text Cassola's. Die fünf Stücke im Druck von 1541, lauter Madrigale im Textsinn, sind von so ausserordentlicher Altertümlichkeit, dass man Maistre Ihan wohl zu den frühesten Vertretern der Madrigal-Composition rechnen muss. Unmöglich jedoch, im jetzigen Stadium der Forschung auf jeden einzelnen dieser Musiker biographisch und stilistisch einzugehen. Das Biographische ist von einer Karglichkeit ohne gleichen, und das Stilistische ist besonders schwierig infolge der grossen Gleichmässigkeit der Produktion, und der Unzuverlässigkeit der Drucke, die ein und dasselbe Stück bald diesem, bald jenem Meister zuschreiben und einen grossen Rest im Dunkel der Anonymität lassen. Das Beispiel, das Festa, Verdelot, Arcacelt aufgestellt hatten, hatte eine ältere Generation, die Frottolisten, gleichsam zum Verstummen gebracht, und einer neueren die Zunge gelöst. Mit wenigen Ausnahmen verschwindet sie aber bald wieder aus der Entwicklung: man darf sagen, dass das Jahr 1545 ein Schicksalsjahr und eine Scheide ist, und mit dem Auftauchen Rore's (1542) sich die Componistennamen in den Sammelwerk von Grund aus ändern.

Maistre Ihan

Domenico Ferabosco

Anders steht es um einen andern Musiker von ähnlichen Anlagen wie Alfonso della Viola: Domenico Ferabosco. Er bleibt bestehen, weil ihm ein Ausdrucks-Gebiet offen

steht, das Cipriano de Rore vollständig verschlossen war: das Anmutige und Graziöse. Er muss dem Kreise Rore's jedoch nah gestanden haben, da in Rore's *Secondo libro a 5* (1544) ein reich und farbig componiertes Sonett von ihm »Più d' alto Pin ch' in mezz' un 'orto sia« – eine horazisierende Allocution auf eine Nigella – aufgenommen ist. Im ersten Motettenbuch Rore's von 1544 ist er mit einem Stück »Usquequo Domine« weitaus der »farbigste«, cantabelste, modernste. Dem Kreis Rore's gehört er auch deshalb an, weil er in seinem Madrigal-Buch von 1542 wechselnd Gebrauch macht von der »misura comune«, und der Notation »in note nere« – eine Neuerung, über die im Capitel Rore das Nötige gesagt werden wird.

Über sein Leben ist so gut wie nichts Sicheres bekannt. Carlo Schmidl nennt als seinen Geburtstag den 14. Februar 1513 und als Geburtsort Bologna, was stimmen könnte; Gaspari bezeichnet ihn als Schüler Josquin's, was weniger stimmen dürfte, da Josquin 1521 starb. Ob er mit dem Domenico Ferabosco identisch ist, der 1540 als Sänger an San Petronio genannt und Ende 1547 zum Capellmeister dieser Hauptkirche berufen wird, ist ebenso unsicher wie seine Identität mit jenem Domenico Maria Ferrabosco, der 1546 Capellmeister in San Pietro in Rom war, am 27. November 1550 wieder cantore pontificio wurde, dies Amt im April 1551 antrat und im Juli 1555, als verheirateter Mann, zusammen mit Palestrina aus der päpstlichen Capelle ausgestossen wurde; dieser Ferabosco soll sein Leben als Capellmeister an San Lorenzo e Damaso geendet haben. Für die Identität spricht, dass über sein berühmtestes Madrigal Palestrina eine vierstimmige Messe geschrieben hat (Missa primi toni Io mi son giovinetta, Gesamt-Ausgabe, vol. 12, ed. Franz Xaver Haberl, Leipzig [1881], p. 26–49). (Neuerdings, im Supplementary Volume des Grove, p. 214s, hat G. E. P. Arkwright einige weitere Angaben über Domenico Ferabosco beigebracht, unter andern das Todes-Datum: Februar 1574.) Fest steht nur, dass er 1542 sein erstes und einziges Madrigal-Buch drucken lässt und dem jungen Duca Guidubaldo II. in Pesaro widmet, der seit 1538 auf seinem höchst schwankenden Thron sass, als Sohn der Eleonora Gonzaga und Neffe der Isabella d'Este, als Erbe der feinsten höfischen Tradition Italiens.

Das Madrigal-Buch von 1542 zeigt, dass Ferabosco von Verdelot herkommt – es enthält, soweit ich urteilen kann, denn ich habe nur wenige Stücke spartiert, venezianische Kunst, eine polyphon leis belebte Homophonie, eine edle Sentimentalität, die sich nicht gern aus ihrem seelischen Gleichgewicht bringen lässt. Selbst wenn Ferabosco eine so depressive Stanze wie die siebente aus Petrarca's Doppel-Sestina »Mia benigna fortuna« componiert, bleibt er ziemlich gelassen:

Nes - sun vis - se gia - mai più di me lie -

Nes - sun vis - se gia - mai più di me lie - -

Nes - sun vis - se gia - mai più di me lie -

Nes - sun vis - se gia - mai più di me lie -

- to, Nes - sun vi - ve più tri - - - sto e

- to, Nes - sun vi - ve più tri - - - sto

- to, Nes - sun vi - ve più tri - - sto e gior - nè

- to, Nes - sun vi - ve più tri - - sto

gior - nè not - ti E dop - pian-d'il do - lor

e gior-nè not - ti E dop-pian-d'il do - lor dop-pia etc.

not-ti, e gior-nè not - ti E dop-pian-d'il do - lor dop-pia

e gior-nè not - ti E dop-pian-d'il do - lor dop-pia

– mit dem allerdings zarten und ergreifenden und in eine ganz spirituelle Region entrückten Schluss:

Ne con - tra mor - te spe - ro al - tro che mor -

Ne con - tra mor - te spe - ro al - tro che mor -

Ne con - tra mor - te spe - ro al - tro che mor -

Ne con - tra mor - te spe - ro al - tro che mor -

- te.

- te, spe - ro al - tro che mor - te.

- te, spe - ro al - tro che mor - te.

- te, spe - ro al - tro che mor - te.

Domenico
Ferabosco

Aber Ferabosco's Eigenart liegt auf einem andern Gebiet. Im gleichen Jahr wie der Madrigal-Druck, 1542, im »Primo libro d'i Madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve« erschien ein Madrigal Ferabosco's, eine Composition der zierlichen Ballata aus dem »Decamerone« des Boccaccio (Ende der giornata IX): »Io mi son giovinetta e volentieri«, deren Wirkung die des »bianco e dolce cigno« des Arcadelt fast noch übertrifft. Vermutlich ist sie es allein gewesen, die der Sammlung zu immer neuen Auflagen verholfen hat; ihr Inhalt ändert sich langsam, aber Ferabosco's Ballata bleibt. Vincenzo Galilei bearbeitet sie 1584 für die Laute; und macht sich in seinem »Fronimo« ein wenig über seinen Schüler Eumatio lustig, dass der sich manchmal bemüht habe, sie für Laute zu arrangieren: »Voi vi siete affaticato in una cosa che s'è udita mille volte: non l'avete voi veduta ultimamente stampata nel primo libro dell'intavolature del Galilei nostro?« »Ihr habt Euch mit einer Sache bemüht, die man schon tausendmal gehört hat: habt Ihr sie nicht jüngst gedruckt gesehen im ersten Buch der Tabulaturen unsres Galilei?« Ein napolitanischer Componist, Camillo Lambardi, nimmt sie noch 1600 unter seine Madrigale auf, und der letzte Neudruck erfolgt noch 1654. Das Glück des Stückes ist begreiflich. Und es darf nicht fehlen in unserm Beispiel-Band, obwohl

Arnaldo Bonaventura es (Il Boccaccio e la Musica, in: Rivista Musicale Italiana 21 [1914], No. 3, p. 405–442, hier p. 431–434) bereits zum Abdruck gebracht hat.¹⁵

Ganz abgesehen von der Dichtung, die trotz der zierlich-mittelalterlichen Fassung im 16. Jahrhundert und wie heute frisch war und ist wie am ersten Tag: zum ersten Mal tritt hier im Madrigal ein lebendiges Gefühl für den Rhythmus auf, zwei- und viergeteilter Takt, von schwebendem, aber sicherem Gang; der Canzonetta scheinbar nahe, und von ihr dennoch durch eine freie Anmut ebenso weit entfernt, wie von der platten Frivolität mancher französischen Chanson.

Gekannt scheint Ferabosco die französische Chanson zu haben. 1554, in »De diversi autori il quarto libro de Madrigali a quattro voci a note bianche« – Arcadelt, Nasco, der junge Palestrina, der alte Willaert befinden sich unter diesen Autoren, aber die meisten sind anonym – steht von ihm folgender Strambotto:

Baciami vita mia, baciami ancora,
Ne ti spiaccia baciarmi un' altra volta,
Che' l finir di baciare così m' accora,
Che senza baci m' è l' anima tolta.
Baciami mille volt' e mille ancora
E poi al bacia sì che chi n' ascolta
Numerar mai non possa i nostri baci
Che fai, dolce mio ben, che non mi baci?

Domenico
Ferabosco

– ein Anacreonticon vor der Entdeckung des Pseudo-Anacreon; eine Vorahnung der berühmten und berüchtigten »Canzon de' baci« des Giambattista Marino, die dann wiederum von der letzten Generation der Madrigalisten und der ersten Monodisten mit Begeisterung komponiert worden ist. Es ist, als ob der Dichter der Stanze eine Chanson gekannt hatte, die unter andern Dominique Phinot (Lyon 1548) komponiert hat:

Vivons mamye et l' amour poursuyvons,
Sans faire cas de propos inutiles,
De ces vieillards fâcheux et difficiles,
Trompons le temps pensent che nous devons
Un long someil dormir, et reposer.
Donnez moy donc ma mignonne un baiser,
Puis cent, puis mille, et puis recommençons
Ces doulx baiser de mille autre façon,
Les redoublans d' une sorte si prompte,
Que ces ialoux, et envieux gloutons
De noz baiser ne sçachent point le compte.

Palestrina

¹⁵ Beispiel-Band Nr. 30.

Ferabosco hat denn auch von der Chanson die rhythmische Lebhaftigkeit übernommen: er beginnt beiden Hälften der Stanze homophon, aber schliesst sie auch beide mit feinerer imitatorischer Belebung und feinerer Transparenz des Klanges:

Ba - cia-mi, ba - cia-mi vi - ta mi - a, bac - cia-mi an - co-ra,

Ne ti spiac-cia bac-ciar-mi un' al - tra vol - ta,

In einem solchen Stück scheint sich ein neuer rhythmischer, ein neuer Klangsinn, ein neuer Sinn für harmonische Logik (trotz mancher Archaismen) auszusprechen: mit solchen und ähnlichen Dingen hat Ferabosco die neue »madrigaleske« Canzonetta vorbereitet.

Palestrina

Das Capitel über die Entwicklung des frühen Madrigals – ein Capitel, das mit Festa, Verdelot und Arcadelt beginnt – kann nicht anders geschlossen werden als mit Palestrina, das heisst mit dem jugendlichen Palestrina des ersten Madrigal-Buchs von 1555. Der Madrigalist Palestrina der späteren 40 Jahre gehört in einen andern Zusammenhang, genauer: in viele andre Zusammenhänge; der junge Meister dieses Buchs aber ist der Abschluss und das Ende einer Teil-Periode, und es scheint, dass er das selber so empfunden hat.

Palestrina's Urteil über seine Tätigkeit als Profanmusiker, in der Dedikation seiner *Cantica canticorum* an Papst Gregor XIII. (1584), ist berühmt geworden. »Et erubescio et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sunt, consilium mutavi«. Wie soll man dieses Pater peccavi anders deuten denn als rein formelle, rhetorische Verbeugung vor dem Geist der Gegen-Reformation, drastischer gesagt: als Heuchelei? Denn zwei Jahre später, am 26. März 1586, hat Palestrina die Widmung eines zweiten Madrigal-Druckes an Giulio Cesare Colonna, Principe di Palestrina, unterzeichnet; und er hat zwischen den Erscheinungs-Daten seiner beiden vierstimmigen Madrigal-Bücher kaum ein Jahr vergehen lassen, ohne die Sammlungen

sämtlicher Verleger der Zeit durch Einzel-Stücke zu bereichern: – im »Terzo libro delle Muse a 5« von 1561 ist er sogar der Haupt-Componist. Oder wollte er durch seine Selbst-Anklage der bedenklichen weltlichen Interpretation seiner Hohelied-Motetten die Spitze abbrechen? Bei den Zeitgenossen hat ihm das nichts geholfen. »Anzi lodai sempre il Palestrina, che cosi poco s' impiegò a far madrigali, havendolo fatto Iddio, acciò che ornasse la chiesa de canti suoi soavi come egli fece: ma se io li fossi stato vicino, e gli havessi potuto dire il mio parere, l' haverei disuaso anco à più potere che non si fosse impiegato a comporre, i motetti della Cantica come egli compose; poichè, hoggi giorno molti cantori si compiacciano di cantar soli: Quam pulcra es amica mea, quam pulcra es. Tota pulchra es amica mea, formosa mea. Fulcite me Floribus quia amore langueo con altre cose che Dio sa con qual animo & intentione loro le cantano ...« »Immer habe ich an Palestrina gerühmt, dass er sich so wenig damit abgab, Madrigale zu machen; denn Gott hatte ihn dazu erschaffen, die Kirche durch seine süßen Gesänge zu schmücken, wie er auch getan hat. Aber wenn ich in seiner Nähe gewesen wäre und ihm hätte meine Meinung sagen können, hätte ich ihm auch nach Kräften widerraten, sich mit der Composition seiner Cantica-Motetten zu befassen; denn heutzutage gefallen sich viele Sänger darin, als Solo zu singen ›Tota pulcra es amica mea, quam pulcra es‹. ›Tota pulcra es amica mea, formosa mea‹. ›Fulcite me floribus quia amore langueo‹ und andres derart, was sie mit Gott weiss was für Gedanken und Absichten singen ...« (Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, vol. 2, Venedig 1622, p. 53s). Ja, wenn er noch Morescen und Mascherate geschrieben hätte! Aber in seinem ersten Madrigal-Druck findet sich nur ein einziges Stück, das man als allzu »sinnlich« beanstanden könnte, als einen Vorläufer jener »Canzon de baci« des Giambattista Marino:

Palestrina

Mentre a le dolci e le purpuree labbia
 Di voi, mio sol in terra,
 Le mie giungo, si serra
 L' anima afflitta tutt' in queste labbia,

 Che forza avete, o labbia.
 Di ritenerla? Or non vedete, ch' ella,
 Spinta da le quadrella
 D' Amor, vuol' uscir fuor? Datemi aita,
 Ch' io sento, ahi lasso! il fin de la mia vita.

Im übrigen ist Palestrina in der Textwahl weder zurückhaltender noch lasciver als andre Zeitgenossen, nur von geringerer »literarischer« Haltung, wenigstens für die 50er Jahre. (Das zu beurteilen, ist allerdings die alte Palestrina-Gesamt-Ausgabe, vol. 28, ed. Franz Xaver Haberl, Leipzig [1884], die 23 Stücke durchnummeriert, ohne die Zusammengehörigkeit der Nummern 4/5 und 18/19 zu erkennen, und als Dichter nur Petrarca nachweist, wenig geeignet.) Er komponiert einen Liebesbrief an eine Dame in

Palestrina

Urbino («Rime, da i sospir mei»); ein Madrigal auf eine Chiara («Chiara, si chiaro è de' vostr' occhi il sole»); eine Ottava auf eine Dame des Hauses Colonna in Palestrina

Gitene liete rime, ov' hor si siede
Negli alti monti la cortese donna ...;

ein Lob-Gedicht auf einen Vorgänger an der Basilica Vaticana, Francesco Rosselli («Quai rime fur si chiare»), und endlich, als Abschluss des Buches, eine Sestina, gedichtet von Francesco Christiani, auf den Tod der Livia Colonna »Ecc' oscurati i chiari raggi al sole«, deren Vortrag nur denkbar ist bei einer academischen Gedächtnis-Feier für die Tote. Auch das früheste Madrigal, das wir von ihm kennen, 1554 im »Quarto libro de Madrigali a quatro voci a note bianche« von Gardano gedruckt, ist eine Huldigung an eine Dame in Form einer Ottava («Con dolce, altier' ed amoroso cenno») – breit, etwas linkisch, sogar mit offenen Quinten, und doch nicht ohne Sinn für Plastik in der Imitation komponiert. Ein »literarisches Gesicht« trägt sein Werk auch im übrigen nicht. Da sind Sestinen-Stanzen Petrarca's »Deh hor foss' io col vago de la luna« und »La ver l' aurora che si dolce l' aura« (eine dritte, »Nessun visse giammai più di me lieto«, taucht erst in einem Nachdruck von 1594 auf, und ist schwerlich authentisch). Da sind Canzonen-Stanzen »S' il dissi mai«, »Vaghi pensier, che così passo passo«, und da ist auch ein Sonett Petrarca's »Amor, Fortuna, e la mia mente schiva«. Dazu kommen die Ballata Boccaccio's »Già fù chi m' hebbe cara«, ein Sonett Pietro Bembo's, dem Palestrina auch sonst gehuldigt hat, »Amor che meco in quest' ombre ti stavi«, und zwei Canzonen-Stanzen des Nicolo Amanio »Queste saranno ben lagrime, e questi«. Das Ganze macht einen bunten und zufälligen Eindruck und ist weit entfernt von dem Geschmack und der Planmässigkeit, die andre Musiker der Zeit auf die Anordnung und den Inhalt ihrer Madrigal-Drucke gewandt haben.

Wie, wenn Palestrina das »erubesco et doleo« über sein erstes Madrigal-Buch nicht bloss auf die unheilige Gattung, sondern auch auf seine künstlerische Leistung bezogen hätte? Wie, wenn ihm die verhältnismässig lange Reihe der Nachdrucke dieses seines Erstlings – 1568, 1574, 1583, 1587, 1588, 1594, 1596, 1605 – keine reine Freude gemacht hätte? Nicht als ob seine Madrigale von 1555 seiner ganz unwürdig gewesen wären. Aber sie waren schon im Jahre ihres Erscheinens ein Anachronismus. 1555 – das ist das gleiche Jahr, in dem Lasso's geprägte und charaktervolle fünfstimmige Madrigale, ebenfalls römische Produkte, ans Licht kamen; 1555 – das sind 13 Jahre seit Rore's ersten »Madrigali cromatici«! Die Auswahl der Dichtungen, oder vielmehr ihre Nicht-Auswahl, die Vierstimmigkeit, die in den 50er Jahren schon nicht mehr als Norm der Stimmenzahl galt, die Aufzeichnung in durchgehenden »note bianche«, der Verzicht auf neue harmonische Wirkungen; all das bezeugt den Anachronismus, das Nachgeborensein, das Posthume dieser Madrigale. Palestrina lebte in römischer Enge; er ist unberührt von allem, was inzwischen in Oberitalien und besonders in Venedig vor sich gegangen war.

Palestrina

Palestrina

Die beiden Musiker, von denen er seine künstlerische Abkunft herleitet, sind leicht zu erraten. Es sind Costanzo Festa und Arcadelt, die in seiner nächsten Nähe wirkten: Festa, der in Rom starb, als Palestrina 20 Jahre alt war, und Arcadelt, der von 1539 bis 1549, in den entscheidenden Jahren seiner künstlerischen Entwicklung einer der gefeiertsten römischen Meister war. Neben Festa und Arcadelt wäre noch Hubert Naich zu nennen, römischer Gelegenheits-Componist, und zwar mit seinen vierstimmigen Madrigalen, wenn diese Madrigale nicht ganz im Fahrwasser Arcadelt's segelten (und zum Teil auch in Arcadelt's fünftem Madrigal-Buch von 1544 zu finden sind). Über Naich's fünfstimmige Madrigale sei in anderm Zusammenhang gesprochen. Naich ist freilich derber, »nördlicher« als Arcadelt und der junge Palestrina; aber gerade ob seiner Derbheit und Frische gelingt ihm ein so köstlicher Beginn wie der folgende:

C. Le ro-se in-sie-m'i gi-gli_e le vi-o-

A. Le ro-se in-sie-m'i gi-gli_e le vi-

T. Le ro-se in-sie-m'i gi-gli_e le vi-

C. -le, e le vi-o-le

A. -o-le Le ro-se in-sie-m'i gi-gli_e le vi-o-le etc.

T. -o-le, e le vi-o-le, I ru-bin'

B. Le ro-se in-sie-m'i gi-gli_e le vi-o-le

Um es in einer Formel auszudrücken: Palestrina variiert in diesem Buch immer wieder Madrigale wie Arcadelt's »Il bianco e dolce cigno« oder »Ancidetemi pur«. Sämtliche Stücke bevorzugen den hohen, lichten Stimmklang; sie sind zwar nicht für Frauenstimmen gedacht, aber aus einer zarten und weiblichen Seele geboren, und ein Text wie Boccaccio's »Già fù chi m' ebbe cara« ist ja auch einem Mädchen oder einer Frau in den Mund gelegt. (Auch später hat er mit Vorliebe Madrigale im Auftrag von Damen komponiert; etwa die verschleierte Werbung »Il dolce sonno« von 1561.) Nur die Trauer-Sestina verlangt eine tiefere Stimmen-Gruppierung. Wie der Arcadelt des »süssen Schwans« hat Palestrina eine Vorliebe für dreistimmige absteigende Gänge in Sext-Accorden, belebt durch kleine Vorhalte und Verzögerungen. Die Dreistimmigkeit gibt

dann den Anlass zu den typisch-Arcadelt'schen Schein-Chorteilungen. Ebenso typisch ist eine aufsteigende melodische Wendung von melancholischer Süßigkeit –



die besonders dazu beiträgt, dem Satz Palestrina's den Charakter körperlosen Schwebens zu geben, neben den vielen Quartsext-Accorden, und den häufigen Cadenzen mit dem stereotypen Vorhalt. Die rhythmische Gleichmässigkeit oder Ausgeglichenheit wird nur durch gelegentliche Accelerandi durchbrochen, die immer tonmalerischen Anlass haben, und aus denen immer in die bewegte Ruhe zurückgekehrt wird. Fast lässt sich mit Händen greifen, welche Stücke Arcadelt's auf Palestrina den tiefsten Eindruck gemacht haben. In Arcadelt's fünftem Buch (Nr. 13) findet sich eine Ottava:

Palestrina

Se tanta gratia Amor mi concedesse,
Che tanto amasti me quant' amo voi,
E che per una prova io cognoscesse
De gli dui cor un sol voler fra noi,
Gia non vorria che' l ciel mi promettesse
Eterna vita per lasciarvi poi –

Che vita senza voi chiamarei morte
Ne in ciel salir vorrei per miglior sorte.

Wie manche Madrigale Palestrina's ist dies Madrigal in seinem ruhigen, schwebenden Gang, in der motivischen Durcharbeitung (keine homophone, accordische Stelle!), im zarten Ausschwingen des Melismas nichts anderes als eine Motette mit italienischem Text; und eine direkte Beziehung ist die »Himmelsleiter« der letzten Zeile Arcadelt's:



– die Palestrina (s. oben p. 238) nachgeahmt hat. Palestrina ist noch völlig unberührt von jenem Conflict zwischen »misura di breve« und »misura cromatica«, der seit 1540 die Gemüter in Venedig und Florenz und Mailand erregte, und von dem im folgenden Capitel gesprochen werden soll. Die Form der Dichtung kommt bei ihm manchmal noch wie durch einen Schleier zum Vorschein, wie etwa in

Ovver de' sensi è priva
Ovver pietà più non si trova al mondo
Ovver che la mia diva
Brama senza pietà condurmi al fondo ...

wo die erste und dritte Zeile in die gleiche Musik eingekleidet ist. »Bewegte Ruhe« ist bei Palestrina auch das Merkmal für das Verhältnis des Homophonen zum Polyphonen. Alle Motive ist ein Auslaufen aus dem Hafen einer seeligen Stille, in den nach einigen Ruderschlägen wieder eingelaufen wird. Das reinste Beispiel dieser zarten Sentimentalität ist vielleicht das Frühlingsbild der Sestina Palestrina's: »La ver l' aurora, che si dolce l' aura«, in der Palestrina, wie auch sonst manchmal, aus dem rhythmischen »Gehen« in den bewegteren Tripel-Takt einlenkt:

C. La ver l'au ro - ra, che si dol ce l'au - ra, che si dol-ce l'au - ra Al

A. La ver l'au ro - ra, che si dol ce l'au - ra, che si dol ce l'au - ra Al

T. La ver l'au ro - ra, che si dol ce l'au - - - ra Al

B. La ver l'au ro - ra, che si dol ce l'au - ra che si dol-ce l'au - ra Al

C. tem - po nuo - vo suol, al tem - po nuo - vo suol mo - ver i fio - ri e

A. tem - po nuo - vo suol, al tem - po nuo - vo suol mo - ver i fio - ri E gl'au - gel -

T. tem - po nuo - vo suol, al tem - po nuo - vo suol mo - ver i fio - ri E gl'au - gel -

B. tem - po nuo - vo suol, al tem - po nuo - vo suol mo - ver i fio - ri E gl'au - gel -

C. gl'au - gel - let - ti

A. - let - ti etc.

T. - let - ti

B. - let - ti

Hier hat man in nuce den ganzen Palestrina aus seiner Jünglingszeit. Er steht noch innerhalb der Stilgrenzen des frühen Madrigals, nur dass er Verdelot und Arcadelt

durch seinen unvergleichlichen Sinn für harmonische Reinheit – der eins ist mit seinem unvergleichlichen Klangsinne – übertrifft. In diesen Grenzen, die anderwärts schon längst überschritten waren, wird er zum Manieristen. Er hat in den fast vier Jahrzehnten, nach dem Erscheinen dieser Madrigale, noch eine grosse Wandlung auch als Madrigal-Componist durchgemacht, und durch ein paar Stücke wie »Io son ferito ahi lasso« (1561) oder »Vestiva i colli« (1566) bei den Zeitgenossen tiefen Eindruck hinterlassen. Aber bis zum Ende verleugnet er nicht sein ausgleichendes, ja timides Naturell, und immer hält er zu den venezianischen, mantuanischen, ferraresischen Zeitgenossen wie mit Absicht einigen Abstand.

Adrian Willaert und Venedig

Stellung Venedigs

Die Niederlage der Republik von San Marco, die im Quattrocento den Gipfel ihrer Macht erstiegen hatte, bei Agnadello 1509, ist Wendepunkt in ihrer Geschichte. Sie scheint sich langsam zu erholen, aber sie hat ihre frühere politische Geltung nie wieder erreicht: der jahrhunderte-lange Abstieg beginnt, der in der napoleonischen Zeit mit dem völligen Untergang endigt. Aber dieser unvermerkte Beginn der Decadenz wird verhüllt durch seine steigende künstlerische und kulturelle Geltung: der heimlich kranke Körper trägt ein Prachtgewand von einer farbigen Herrlichkeit, die ganz Europa ihrem Zauber unterwirft. Venedig ist der kulturelle Mittelpunkt der Welt. Nirgends lässt sich das Leben so geniessen als auf der Piazza di San Marco, der Piazzetta, auf der prunkvollen Wasserstrasse zu beiden Seiten des Rialto, in den heimlichen Seitengassen und stillen Canälen Venedigs. Nord und Süd, Orient und Occident schneiden sich auf dem Rialto, und die Stadt nimmt alle Einflüsse heiter und gelassen auf, empfängt selbstsicher jeden Fremden, ohne von ihrem Charakter das Geringste aufzugeben. Sie bereichert sich, und wird doch keine Parvenue. Und dieser Charakter ist, im weitesten Sinne, Musik. Es ist mir immer wie ein Symbol erschienen, dass Tizian im Jahre 1540 in seinem Hause »nella contrada di San Casciano in Biri Grande« eine Orgel zu haben wünscht, und dem Orgelbauer Alessandro da gli Organi anbietet, ihn als Gegengabe für ein solches Instrument zu porträtieren. (Venturi, *La pittura del Cinquecento*, vol. 3, p. 142.) Wie seit Bellini und Giorgione die Malkunst Venedigs »musikalisch« wird, so wird die Musik Venedigs im 16. Jahrhundert gleichsam doppelte Musik, dank dem Reichtum ihrer Mittel, dank ihrer inneren Haltung. Wir haben am Beispiel Anton Francesco Doni's bereits gesehen, wie berauschend auf einen empfänglichen Menschen der Übergang von der musikalischen Kargheit Florenz', Mailands, Piacenzas zum Reichtum Venedigs gewirkt hat. So wie Venedig selber anders ist als jede Stadt Italiens, keine eindeutige Stadt der »terra ferma«, des Festlands, sondern auch eine Insel, zugleich europäisch und dem

Orientalischen zugewandt, so wie sie in hundert Farben des Perlmutter [!] schimmert, so schimmert auch ihre Musik. Der musikalische Reichtum erneuert sich mit dem Tode des Papstes Leo X., dann des Sacco di Roma; Venedig tritt die Erbschaft Roms an, das sich nach der Katastrophe auch von Musikern entvölkert, und zum Zentrum kirchlicher Musik wird, indes in Venedig auch die kirchliche Musik weltliche Färbung erhält. Und es gibt in Venedig um 1540 nicht weniger als über 120 Kirchen, von denen jede von ihren Capellmeistern und Organisten Kunstfertigkeit verlangt. Und fast keiner dieser Capellmeister und Organisten ist nicht auch für die profane Musik tätig gewesen.

Willaert

In den Rahmen der venezianischen Musik-Verhältnisse tritt in einer entscheidenden Zeit der einflussreichste Musiker, der Lehrer fast der ganzen nächsten Generation: Adriano Willaert. Wir wissen wenig von seinem Lebensgang. Geboren ist er gegen 1490 in Roulers (Rosselaere); seine musikalische Ausbildung erhalten hat er in Paris – wo er, nach Zarlino's sicherlich unanfechtbarem Zeugnis (*Dimostrazioni Harmoniche*, Venedig 1571, p. 8) sich zuerst dem Rechts-Studium, »al studio delle Leggi imperiali« hingab – bei dem Josquin-Schüler Jean Mouton, dessen gelegentlicher Aufenthalt in Venedig bezeugt ist; wie auf jeden Musiker der Zeit hat das Schaffen Josquin's aufs Tiefste in ihm nachgewirkt. Vor 1521, vermutlich seit 1518, ist er bereits in Italien; ein Aufenthalt in Rom wird bestritten, einer am Hof des Königs von Ungarn (vor 1525?) angenommen. Jedenfalls steht sein Ruf um 1520 bereits fest; er tritt in den Dienst des kunstsinnigsten Fürsten seiner Zeit, des Duca Ercole von Ferrara. All dies wird bezeugt durch einen Brief des Bologneser Theoretikers Giovanni Spataro an Pietro Aron in Venedig vom 23. Mai 1524 (neugedruckt durch Gaetano Gaspari, *Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, in: *Atti e memorie della regia deputazione di storia patria pe le province di Romagna* 8 [1869], p. 93–120, hier p. 94): »Son già passati tri anni et credo ancora che siano più de quattro che da uno Messer Laurentio Burgomozo da Mutina: el quale era cantore de la musica secreta de papa Leone: me fu dicto che da Messer Adriano musico celeberimo el quale sta con lo illustr.^{mo} Duca de Ferrara, haveva mandato uno Duo a la beatitudine de papa Leone: el quale Duo finiva in septima: et diceva che li cantori de sua beatitudine non lo poterno mai cantare: ma che fu sonato con li violoni, ma non troppo bene: pertanto io, el quale sempre desidero de imparare, per mezanità de uno mio amico bolognese el quale habita in Ferrara, ho ottenuto gratia da M.^r Adriano in modo, che sua Ex^{tia} s' è dignato di sua propria mano mandarmi tale Duo, el quale è stato cantato, sonato et diligentemente examinato da li nostri Musici bolognesi, et laudato per opera subtilissima et docta. Et perche alcuni son fra nui, li quali multo alto speculano et dubitano, pertanto a vostra Ex^{tia} mando tale Duo: aciochè quella, con quello suo ingenio acutissimo et de li altri musici veneti, examini tale Conento et ordine, non forse mai più ali nostri tempi

Willaert

Willaert's
Duo

veduto: et acio che quella da poi me dia adviso del suo parere, remota ogni passione«. (Ein Facsimile dieses Briefes in: Levitan, Willaert's Famous Duo, p. 176a) »Schon drei Jahre sind es her, und ich glaube sogar, es sind mehr als vier, dass ein M. Laurentio Burgomozo aus Modena, damals Sänger bei der Kammermusik Papst Leo's, mir mitteilte, dass M. Adriano, ein sehr berühmter Musiker, im Dienst des erlauchten Herzogs von Ferrara, seiner Heiligkeit dem Papst Leo ein Duo geschickt habe – ein Duo, das in der Septime schloss; und er fügte hinzu, dass die Sänger seiner Heiligkeit es niemals singen konnten; aber dass man es auf den Geigen spielte, wenn auch nicht allzu gut. Ich aber, der ich immer etwas zulernen will, habe durch Vermittlung eines meiner bolognesischer Freunde, der in Ferrara wohnt, von M. Adriano so viel Gunst erfahren, dass S. Exzellenz mir von seiner eignen Hand dies Duo hat schicken wollen, das durch unsre bolognesischen Musiker gesungen, gespielt und sorgfältig untersucht, und als ein höchst geistreiches und gelehrtes Werk gerühmt worden ist. Und weil unter uns einige sind, die ihre Spekulationen und Zweifel sehr weit treiben, schicke ich E. E. dies Duo, damit Ihr mit Eurem grossen Scharfsinn und mit dem der andern Musiker in Venedig diesem Zusammenklang und -gang, der in unsern Zeiten vielleicht nicht erhört ist, prüfet; und mir darüber unparteilich Bescheid gebet ...« (Dies Duo hat dann in der Geschichte der Chromatik eine grosse Rolle gespielt; für uns mag genügen, dass es zur selben Zeit, um 1520, entstanden ist, da das Madrigal noch in seinen ersten Geburtswehen lag.) Als 1527 der Capellmeister an San Marco in Venedig stirbt, der Franzose Pietro de Fossis, für den am 31. August 1491 das Amt ausdrücklich geschaffen worden war, setzt der Doge Andrea Gritti die Wahl Willaert's gewaltsam durch, obwohl die Procuratoren sich dem Stellvertreter des de Fossis zuneigen, dem Franzosen Lupato. 1527: – es ist das Jahr des sacco di Roma, es ist dasselbe Jahr, in dem auch Pietro Aretino in Venedig einzieht: Venedig erntet die Früchte seiner politischen Abgeschiedenheit und Sicherheit. Bis 1562 bleibt Willaert Capellmeister an San Marco, mit steigendem Ruhm und steigendem Gehalt. Er spielt auch im privaten Musikleben der Stadt die grösste Rolle: er ist nicht nur im Haus der Polissena Pecorina (s. oben p. 198) der Lieferant und Leiter der Musik, sondern offenbar auch in der »Accademia« des Messer Marco Trivisano, die an Alter die Veroneser Accademia Filarmonica übertrifft. Sicherlich nicht ohne Grund widmet Angelo Gardano dem Messer Marco die sechsstimmigen Motetten Willaert's, mit folgenden Worten: »... die Welt möge sie hören, in Eurem hochgeehrten Salon, der zu diesem Zweck eingerichtet worden ist, wo Ihr eine Menge von Musik-Instrumenten jeder Art haltet, und wo die vortrefflichsten Stücke auf dem Gebiet des Gesanges von den vollendetsten Musikern gesungen und gespielt werden, und wo daher die beste Gesellschaft, die Musik und Gesang liebt, mit grossem Vergnügen sich einfindet ...« »essi siano uditi dal Mondo, nel vostro honoratissimo Ridutto à cio eletto: Dove ogni sorte di stromenti Musicali in buona quantità tenete, & ove le più eccellente cose, che altri cantano, sono continoamente di i più perfetti Musici cantate, & suonate,

Willaert
1527

Willaert's
Besuche in
Flandern

& quindi ù li più nobili personaggi, che di canto, di suono si dilettono, molto volentieri si riducono ...«

Manchmal spürt Willaert Heimweh nach Flandern, und in den Jahren 1542 und 1556 gibt er dieser Sehnsucht nach und unternimmt die weite Reise nach Norden; aber wenn das Gerücht sich bildet, er wolle Venedig für dauernd verlassen, entsteht sofort Erregung in der Stadt, und der Dichter Girolamo Fenaruolo führt ihm in einem Capitolo die hygienischen Vorzüge Venedigs vor Augen:

Questa Venezia è una citta d' assai,
E un novo mondo, un novo Paradiso,
E serà così fatta sempre mai.

Se voi guardate gli uomini nel viso,
Qui vedrete più vecchi che non sono
E stelle in cielo e gamberi a Treviso.

E questo nasce perchè l' aere è buono.
Perchè sempre si vive in allegrezza,
Perchè quel che si mangia ci sa buono.

L'infinita abbondanza e la ricchezza,
I comodi, i dilette, ed i piaceri
Fan veder vita eterna a la vecchiezza.

E senza tante pinole e cristeri
Tiran dal corpo al fondo del crivello
La soma d'ogni sorte di pensieri.

(Sette libri di satire, ed. Francesco Sansovino, Venedig [o. J.], fo. 194^v;
zitiert nach Arturo Graf, Attraverso il cinquecento, Turin 1888,
p. 333.)

Willaert,
Verehrung

Schon zu Lebzeiten ist er Gegenstand der Bewunderung der Zeitgenossen aus nah und fern; und ich finde, es spricht für den guten Charakter sowohl des singenden wie des angesungenen Meisters, wenn ihm zu Ehren Don Ippolito Ciera, Capellmeister an San Giovanni e Paolo, also einer der Hauptkirchen der Stadt, ein fünfstimmiges Sonett komponiert (Primo libro 1561, Nr. 12):

Spirto divin ch' eternament 'elletto
Fosti dal sacro santo Aonio choro,
In te sol è riposto il gran thesoro
Ch' oggi riluce nel tuo sacro petto!

Debol' e troppo basso è 'l mio intelletto
O ragionar di te cui sol adoro

Esser cinto dovrei di verd' alloro –
Ma mia potenz' è bassa, alto è 'l oggetto.

Pur se gl' avien, come confid' e spero
Che mi dimostri il fortunato specchio
Dil monte d' Helycon e di Parnaso

Farò che a quest' e a quell' altro hemispero
Famoso restarà tuo nom' e seco
Adrian sonaran l' orient' e l' occaso.

Die Verse sind schlecht, aber die Gesinnung ist gut. Einer der originellsten Köpfe Venedigs, Andrea Calmo, schreibt ihm: »La vostra componitura, amice dulcissime, è destilà a sete lambichi e purgà in nuove acque e afinà a quatro fuoghi, proprio a la condition de l' aurum potabilem« (Calmo, Lettere, p. 199) »Eure Musik, süssester Freund, ist destilliert in sieben Retorten, gereinigt in neun Wassern, und geläutert in vier Feuern, ganz nach Art des Aurum potabile«.

Sylvestro Ganassi del Fontego, in der Widmung zum zweiten Teil der »Regola Ruberti-na« (Venedig 1543), erwähnt ihn als Leiter der Musik-Accademia des Neri Capponi und heisst ihn »il non mai a bastanza lodato Messer Adriano nuovo Prometheo della celeste Armonia, scorno del passato, gloria del presente, & maestro del futuro secolo« »den nie genug zu preisenden Messer Adriano, den neuen Prometheus der himmlischen Harmonie, die Beschämung der Vergangenheit, der Ruhm der Gegenwart, und den Meister des kommenden Jahrhunderts.« Schon im ersten Teil (Venedig 1542, cap. 11, p. XII) hatte er ihn neben Giachetto, und Gombert an erster Stelle genannt: »uno Adrian, uno Giachetto, ed uno Gomberto maestro di capella de l'Imperatore huomo divino in tal professione ...« Antonio Barges, sein Schüler und Capellmeister an der Cà grande, nennt ihn in der Dedikation seiner Villotte von 1550 an den oben genannten Gerolamo Fena-rola »l'unico inventore della vera & buona musica« »den einzigen Erfinder der wahren und guten Musik«. Pietro Aretino in seinem »Marescalco« (V, 3) heisst ihn durch den Mund des Pedanten an erster Stelle »das Weltwunder der Musik« (»eccolo in armonia Adriano, sforzo di natura«). Den Gipfel erreicht allerdings Gioseffo Zarlino – man sehe die Vorrede zu den Istituzioni armoniche –, der in Willaert den von Gott geschickten Erretter der Musik aus tiefem Verfall erblickt: »ne ha conceduto gratia di far nascere à nostri tempi Adriano Vuillaert veramente uno de più rari, che habbia essercitato la prattica della Musica; ilquale à guisa di nuovo Pitagora esaminando minutamente quello che in essa puote occorrere; & ritrovando infiniti errori, cominciò à levargli, & à ridurla verso quell'honore & dignità, che già ella riteneva, & che ragionevolmente doveria ritenere; & hà mostrato un' Ordine ragionevole di componere con elegante maniera ogni musical Cantilena; & nelle sue Compositioni egli ne hà dato chiarissimo essemplio«. »Gott ... hat uns die Gnade erwiesen, in unsern Tagen Adriano Willaert auf die Welt kommen zu lassen, in Wahrheit einer der seltensten Geister, der je die Musik

Willaert

Willaert, Tod

geübt hat; und der, gleichsam ein neuer Pythagoras, nachdem er alle vorkommenden Probleme genau untersucht und unendliche Irrtümer vorgefunden, angefangen hat, sie von ihnen zu reinigen und sie zu jener Ehre und Würde zurückzuführen, die sie einst innehatte und billiger Weise innehaben sollte; und er hat eine vernünftige Ordnung gezeigt, wie man auf anmutige Art jeden Gesang componieren könne, und hat in seinen Werken davon das leuchtendste Beispiel gegeben«. Und als er wirklich im hohen Alter am 7. Dezember 1562 in Venedig stirbt, wird sein Tod in hunderten von Sonetten und Madrigalen, in Dutzenden von musikalischen Threnodien beklagt. Ich führe etwa aus dem »Secondo libro delle Fiamme« (1567¹) das von Lorenzo Benvenuti fünfstimmig komponierte, wahrscheinlich von Battista Zuccarini gedichtete Sonett an:

Giunto Adrian fra l' anime beate,
Si raddoppiar nel Ciel novi contenti
Et in suo honor le sfere e gli elementi
Fer sentir armonie più non usate.

Cadde un nembo di fior da le dorate
Stelle nel suo passar, tacquero i venti,
Temprò Febo gli aurati ragg' ardenti
E l' ornò de le frond' un tempo amate.

Di quà i grandi del mondo pianser tutti
E la Regina d' Adria a chiome sciolte
L' accompagnò con mille Nife a canto.

Ne la limpida Scalda tenne asciutti
Gl' occhi fra suoi cristalli che sepolte
Vide insieme con lui le voci e' l canto.

Willaert
Nänie

Noch origineller ist die fünfstimmige Totenklage, die Andrea Gabrieli, der berühmte Organist an San Marco, in venezianisch-levantinischer Mundart seinem Capellmeister gewidmet hat:

Sassi, Palae, Sabbion, del Adrian lio,
Alleghe, Zoncchi, Herba zi chie la ste' u,
Velme, Palui, Barene, chie scunde' u,
L' Ostregha' l Cappa, e' l Passarin polio

E vui del valle pesci e d' ogni rio,
E del mar grandi e pizuli che se' u,
Sombri, Chieppe, Sordun, chie drio tire' u,
Le Syrene dunzell' e ch' a mario.

E vu fiumi chie de' u tributo' al Mari,
Piave, Ladese, Po, Sil, Brenta et Ogio,

Vegni, cha tutti canti a lagrimari,
 La morte d' Adrian, del chal me dogio,
 Chie nol porà mie versi plio lustrari,
 Cul dulce canto chie rumpe ogni scogio

O megalos cordogio
 Del mundo tutto, Chy sarà mo chello?
 Chie in armonia del par vaga cun ello.

(1564, Primo libro delle Greghesche di Manoli Blessi). Dichtung
 von Antonio Molino.

Willaert u.
 die
 Schöpfung
 des
 Madrigals

Auf allen Drucken bekennt man sich mit Stolz zu ihm als Lehrer, und in der Tat steht er mit Zöglingen wie Cipriano de Rore, Girolamo Parabosco, Nicola Vicentino, Andrea Gabrieli, Costanzo Porta, Gioseffo Zarlino, Leonardo Barré, Giaches Buus, Francesco Viola, Antonino Barges, Alessandro Romano, Hubert Waelrant, an der Schwelle der ganzen venezianischen und nicht bloss venezianischen Kunst. Der Druck seiner »Musica nova« von 1552 enthält im Holzschnitt nicht nur sein Porträt, sondern im Signet auch eine Ansicht von Venedig; und in der Tat gehört er nicht weniger zu der einzigen Stadt als etwa Tizian, mit dessen Stellung als Maler die seinige als Musiker einzig zu vergleichen ist. Wir brauchen uns nur die Schilderung eines Konzertes durch Anton Francesco Doni (s. oben p. 197) in Erinnerung zu rufen, um zu sehen, wie sehr die Persönlichkeit Willaert's im Mittelpunkt des venezianischen Musiklebens steht. Sein Porträt bestätigt die Überlieferung, dass er von kleiner, gedrängter Figur war; auch Calmo beginnt den oben zitierten Brief mit dem drolligen Ausdruck der Verwunderung, dass »tanta vertue ... se trova int' un cusi piccolo hometo co sè vu, longo sie quarte vel circa, ma tutto polpa, senza zonta d'osso ...« »dass soviel Kunst sich in einem so kleinen Männchen finde wie Ihr seid, kaum drei Spannen lang, aber voller Kraft und Saft ...« Ein anderes Porträt von ihm, gemalt von seinem Landsmann Jan Stevensz. van Calcar (?) gibt ihm allerdings eine imposantere Erscheinung. Er ist da etwa 45-jährig dargestellt, mit einer mächtigen, turban-artigen Kopfbedeckung, die auf Ungarn weist. (Facsimile bei: Godefridus Johannes Hoogewerff, *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, Mecheln und Amsterdam [1935], Anhang, No. 17.) Calcar war um 1530 in Venedig, wohl Schüler Tizian's. Das würde gut passen.

Willaert als Schöpfer des Madrigals bezeichnen zu wollen, wäre ebenso absurd, wie zu leugnen, dass er an der Bildung der neuen Gattung wesentlich beteiligt war. Das Madrigal war mit dem Augenblick vorhanden, da man eine Canzonen-Stanze »auf Motettenart«, mit gleichmässiger Beteiligung aller Stimmen, mit dem Willen zur Expression, zur Ausdeutung des Textes behandelte, und wer Lust hat, mag Andrea Antico oder Bernardo Pisano oder Costanzo Festa als den Schöpfer der Kunstgattung betrachten. Aber Adrian Willaert steht sicherlich neben Verdelot, Festa, Arcadelt. Da – wir

Willaert

haben es oben (p. 153) gesehen – der Drucker Marcolini 1536 die Ausgabe einer Sammlung von Madrigalen Willaert's ankündigt, muss deren vorher eine genügende Anzahl vorhanden gewesen sein, und in Verdelot's ersten Drucken ist Willaert bereits mit einer Reihe von Stücken vertreten. Im Nachdruck (1540) der fünfstimmigen Sammlung Verdelot's von ca. 1538 wird er sogar an der Spitze genannt, vor Verdelot selber; und es wird aus unserer Betrachtung deutlich werden, dass er kraft seiner Persönlichkeit und gerade wegen seiner Relation zur italienischen Kunst, als »oltremontano«, als allerdings italianisierter, venezianisierter Oltremontano, im Stande war, den Geist und Sinn des Madrigals entscheidend zu beeinflussen. Bekannt war Willaert in Italien und speziell in Venedig schon durch den Druck der »Motetti novi et canzoni franciosi« durch Andrea Antico von 1520, ein Druck, in dem er mit mindestens neun Stücken als Hauptmeister erscheint. Als Componist canonischer Chansons, als Schüler Compère's, Josquin's und Mouton's, ist er zuerst hervorgetreten.

Ein sicher zu datierendes Stück Willaert's wäre das Madrigal auf den Dogen Andrea Gritti, dessen Tenor-Stimme sich in R.142 des Liceo musicale zu Bologna befindet – wenn man annehmen dürfte, dass es als der Dank Willaert's für die Berufung nach Venedig 1527 zu gelten habe. An der Handschrift waren verschiedene Schreiber zwischen 1515 und 1530 beteiligt: sie enthält, neben kirchlichen Stücken von Josquin, Mouton, Festa, Jachet, Paulus de Ferraria, Claudin, auch profane von Tromboncino – ein reines Madrigal, »Arsi donna per voi questi anni indietro« –, Marchetto, Verdelot (das fünfstimmige »Italia mia ben che' l parlar sia indarno« und das sechsstimmige »Ultimi miei sospiri«), und Anonyma, und auf fo. 36^b unser Madrigal:

Willaert
Drucke

Alti signori valorosi e degni
Che vostra eterna gloriosa fama
Spargeti d' ogn' intorno, diti per dio,
Se' l sol nel mondo scopre
O mai scoperse i più leggiadri segni
Fatti più altieri o li più accorti ditti
Di quel ch' in ogni tempo è' l signor Gritti
Andrea dimostra, onde l' adora ed ama
Ciascun in terra, e grida: Gritti Gritti.

Aber die Zuschreibung dieses Huldigungs-Madrigals ist, wenn auch wahrscheinlich, doch unsicher. Unsicher ist auch, ob der von Marcolini 1536 in Aussicht gestellte Druck von Madrigalen Willaert's nicht doch zustande gekommen ist und dann einfach nicht erhalten wäre. Denn Pedro Cerone in seinem »Meloqueo« (lib. 1, cap. 33, p. 89) spricht von den Meistern kirchlicher und weltlicher Musik, die man sich zum Vorbild nehmen solle, und in »los madrigales se podrá imitar à ... Adriano Wilaerth, (particularmente los que van impressos en la obra llamada la Pegorina) ...« – wenn es sich nicht um

einen der Sammel-Drucke Gardano's oder Scotto's handelt, dessen Dedikation verloren ist.

Im Secondo libro Verdelot's von 1536 stehen dann fünf Stücke Willaert's, zu denen im Nachdruck beider Bücher von 1540 drei weitere hinzutreten (die Angaben Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 304 unter 8^b sind lückenhaft), und im Lauf der Nachdrucke noch einige mehr.

Willaert,
früher
Madrigalstil

Einige Stücke sind unsicher: so ist »Madonna il bel desire« 1536 Willaert, 1540 Verdelot zugeschrieben; so Petrarca's Sonett »Oimè'l bel viso, oimè'l soave sguardo« durch Claudio Merulo 1566 Willaert, von Pietrasanta 1557 aber Willaert's Schüler Leonardo Barré.

Es ist klar, dass Willaert als Madrigal-Componist – von Verdelot herkommt. Aber er unterscheidet sich von ihm in seinen ersten Madrigalen bereits durch ein freieres und kühneres harmonisches Gefühl, und eine freiere und lockerere Führung der Stimmen – und, was entscheidend ist, durch eine vollendete Verschmelzung von Stimmen-Führung und Harmonik. Man kann Willaert nicht ganz einen Niederländer oder Venezianer nennen. Er ist beides, er steht über dem nur Nationalen. Er wagt sich an Texte von einer Länge, denen Verdelot aus dem Wege geht, wie in dem 95 Takte langen Huldigungs-Madrigal »Così vincete in terra« (1540). Er schiebt in ein Madrigal alla Verdelot wie »Grat' e benigna, donna« (1536) – den zarten Dank eines Liebhabers für Erhörung, in Erinnerung an die französische Chanson eine Tripel-Takt-Episode ein, ebenso wie in der Nachbildung eines Sonettes von Petrarca:

Quando giunse per gl' occh' al cor, madonna,
Del divin volto l' unico splendore ... (1536).

Der Satz ist aufgelockerter als bei Verdelot, der Schein der Homophonie wird ebenso vermieden als der der strengeren Polyphonie:

C. Quan - do giun - se per gl'oc - ch'al cor, ma - don -

A. Quan - do giun - se per gl'oc - ch'al cor, ma - don - na,

T. Quan - do giun - se per gl'oc - ch'al cor, ma - don - na, Del

B. Quan - do giun - se per gl'oc - ch'al cor, ma - don - na,

C. - na,

A. etc.

T. di-vin vol - to

B.

Am reinsten zeigt sich Willaert's früher Madrigal-Stil in einer Composition eines Textes von Bonifazio Dragonetto (cf. die technische und ästhetische Analyse bei Erich Hertzmann, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländisch-französischen und italienischen Liedformen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1931, p. 39). Besser als jede Analyse aber ist die Vorführung des Stückes selbst.¹⁶

Die formale Abrundung ist gefordert durch den Text: aber wie fein verschleiert oder überdeckt Willaert die nackte Wiederholung des Anfangs! Was vor allem in die Augen und ins Gehör fällt, ist seine stärkere und feinere Empfindung für die Farbe, für harmonische Wertigkeiten: eine Melodie wie die des Soprans in den ersten vier Takten war etwas Neues; und mit diesem harmonischen Sinn contrastiert aufs Reizvollste die Beibehaltung der Landino'schen Klausel, das Spiel mit dem Querstand, das nichts weniger als Unempfindlichkeit ist. (Die in Klammern befindlichen Akzidentien finden sich zum grössten Teil in Merulo's Nachdruck; ausdrücklich sei bemerkt, dass sie nicht alle der Absicht Willaert's entsprechen mögen.) Die Diktion ist von höchster Sorgfalt und Biegsamkeit, ohne zur blossen »Deklamation« herabzusinken; das Gerüst der Stimmigkeit ist zugleich sichtbar und verkleidet – am sichtbarsten in dem Spiel der Nachahmung zwischen Tenor und Sopran. Willaert findet den Ausdruck, das *Espressivo*, ungesucht: er malt nicht, aber er erreicht eine zarte Rhetorik, die in jeder Wendung »spricht« und anspricht.

Das Ideal des Madrigals, das Willaert mit einem solchen Stück verwirklicht hatte, hat er selber langsam gewandelt. Immer hält er fest an einer inneren, diskreten Rhetorik, niemals lässt er sich herab zu einer groben oder nur naiven »imitazione della natura«, und je älter er wird, desto mehr neigt er sich zum Contrapunktischen und Konstruktiven. Er ist teils repräsentativ, teils lehrhaft. Mitten hinein in den musikalischen Kreis, den uns Anton Francesco Doni in seinem Brief vom 7. April 1544 geschildert hat, führt uns das erste der beiden fünfstimmigen Madrigale in Verdelot's »Le dotte et eccellente Compositioni« von 1538 (?). Es ist eine Huldigung an jene Polissena Pecorina, Gattin eines Florentiners, deren »condotto« oder Hausmusik Willaert betreute, und die von

Willaert
Wandlung

Willaert Fünf-
stimmigkeit

¹⁶ Beispiel-Band Nr. 31.

Doni am Schluss des »Dialogo« mit einem Sonett bedacht ist; und der schon Arcadelt gehuldigt hatte (s. p. 164):

Qual dolcezza giammai
 Di canto di sirena
 Involò i sensi e l' alma chi l' udiro
 Che di quella non sia minor assai
 Che con la voce angelica e divina
 Desta nei cor la bella Pecorina.

 E la dolc' armonia si fa serena
 L'aria, s'acqueta il mar, taccion' i venti,
 E si rallegra il ciel di gir' in giro,
 I santi angeli intenti
 Chinand' in questo part' il vago viso
 S' oblian' ogni piacer del paradiso.
 Et ella in tant' honore
 Dice con lieto suon: quì regna Amore.

Was Willaert hier, bereits an den Anfängen der Gattung, verwirklicht, ist eine neue Handhabung der Fünfstimmigkeit: der Chor-Responsion, der Vokal-Färbung, die man vokale Lasur nennen möchte. Wie ein Maler eine leuchtende Grundfarbe mit einer zarten andern, transparenten überdeckt, ohne sie zu verdecken, so legt Willaert über eine hervortretende, das *Espressivo* tragende Stimme eine andre von reiner Leuchtkraft. So teilt er den fünfstimmigen Chor in zwei vierstimmige: – ein viel feineres Verfahren, ein viel bedeutsameres Zeichen einer neuen Klang-Gesinnung, als das der »*cori spezzati*«, der Responsion zweier vierstimmiger Chöre, für das er in allen Musik-Geschichten gerühmt wird, und für das einzelne Beispiele sich bereits vor ihm finden. Da unser Madrigal – es umfasst, als ein Repräsentations-Stück, nicht weniger als 116 Takte – neugedruckt ist (durch Wagner, Madrigal und Palestrina, p. 449–454), genügt es, für beide Fälle zwei kurze Beispiele zu zitieren. Man sehe, wie Willaert die Melodie des Tenors, auf die im fünften Takt der Sopran erwidert, durch den Alt »überdeckt«:

Willaert

C. Qual

A. Qual dol - cez - za giam - ma - i, Qual

T. Qual dol - cez - za giam - ma - i Qual

5. Qual dol - cez - za giam - ma - i, Qual dol -

B. Qual dol - cez - za giam - ma - - - -

C. dol - cez - za giam - ma - i

A. dol - cez - za - za giam - ma - i Di can - to di *etc.*

T. dol - cez - za - - - - giam - ma - i Di can - to

5. - cez - za, Qual - dol - cez - za giam - ma - i Di can - to

B. - i Di can - to di

Und noch deutlicher, die Teilung in einen höheren und tieferen Chor:

E la dol c'ar moni - a, _____

E la dol c'ar mo - ni - a, _____ E la dol c'ar moni - a *etc.*

E la dol c'ar - mo - ni - a, E la dol c'ar mo - ni - a Si fa

E la dol c'ar moni - a, E la dol c'ar moni - a Si fa

E la dol c'ar moni - a Si fa

In der gleichen Sammlung findet sich ein fünfstimmiges Madrigal Verdelot's »Quant'ahi lasso' l morir saria men forte«, das scheinbar ganz von ähnlicher Chorteilung lebt. Aber es ist eine dramatische Chorteilung, ein echter Dialog; indes bei Willaert die Teilung rein musikalische Funktion besitzt.

Willaert

Willaert hat mit der Fünfstimmigkeit, und ihrer Behandlung in diesem neuen Sinn, ein Vorbild aufgestellt, das sein Schüler Cipriano de Rore sogleich zur Norm erheben wird.

Das zweite Madrigal aus derselben Sammlung, noch um einige Takte länger, ebenfalls neugedruckt (Wagner, Madrigal und Palestrina, p. 455–460) bringt einen neuen Zug bei der Stelle »ma che m' aghiaccia, infiamma, ancide e stringa« – nämlich einen Zug drängender Rhetorik: die Stimmen reissen sich die einzelnen Worte gleichsam aus dem Mund; Pausen sind das musikalische Äquivalent der Commata. Auch darin ist Willaert ein Beispiel für ein ganzes Jahrhundert geworden.

Ein paar weitere vereinzelte Stücke finden sich im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale von Willaert's grösstem Schüler, Cipriano de Rore. Eins davon, »Qual anima ignorante«, ist ihm in späteren Drucken wieder abgesprochen (»d'Incerto«) und stammt wahrscheinlich von Costanzo (?; eher Sebastiano) Festa (cf. Sammlung 1542¹): es ist ein Sonett von so schematischer Form in den beiden Vierzeilern, von solcher Ungleichheit der Stimmenführung, dass man es wirklich dem älteren Musiker zuschreiben muss: – der Sopran schwebt in reiner, getragener Deklamation über den vermutlich instrumental bewegten Unterstimmen, und erst in den beiden Terzetten wird der Satz homogener. Dagegen sind die zwei andern Stücke unbezweifelbare »Willaert's«; das erste eine Auftrags-Composition, in der eine mehr oder minder edle Dame namens Chiara einem Liebhaber, der eine Lilie im Wappen führt, einen derben Korb gibt:

Willaert

Sciocco fu' l tuo desire,
 Veramente pensando ch'a miei danni
 Teco n'entrassi a gli amorosi affanni!
 Mi maraviglio quando
 Non ancor chiaro sei del foll'errore
 E come desiando
 L'amor mio, ne perdesti i giorni e l'hore!

Donna cortese e humana
 Con vil amante certo mal s' accorda;
 Non ti conosci o cieca mente insana.
 Di bastardo ne vo che per me leggi
 E' l suon di privilegi
 Tuoi ch' ogni orecchia assorda.
 Hor tienti al mio consiglio:
 Pon giù se puoi l' insania e cangia l' ire

Ch' assemble al vespertil e non al giglio: –
 Chiara son' io qual fui ne mi scompiglio;
 A farti il vero udire:
 Se di te mai pensai, poss' io morire.

Wie anders soll man sich die Entstehung eines solchen Stückes erklären, als durch Bestellung bei Dichter und Componisten? Wie anders die Ausführung als unter den Fenstern des so schmachlich Angesungenen? Wer sich dergleichen nicht vorstellen kann, hat keinen Begriff vom Sinn und Zweck, vom eigentlichen Leben des Madrigals. Hier wird nochmals die Aggressivität der Frottola lebendig, in der Musik allerdings nur im adeligen Gewand einer eindringlichen Rhetorik. Auch hier die scheinbare Chor-teilung: auf Vierstimmigkeit antwortet der volle Chor, oder er tritt zu dreistimmigen Responstionen auseinander; entscheidende Wendungen betont der Sopran:

Willaert

C. Chia - ra son' io qual fui

A. fui, Chia - ra son' io qual fui ne mi scom - pi - (glio)

5. qual fui, Chia - ra, Chia - ra son' io etc.

T. io qual fui, Chia - ra son' io qual fui, ne mi scom - pi - (glio)

B. io qual fui, Chia - ra son' io qual fui ne mi

und der Schluss ist von einer polyphonen Breite und Nachdrücklichkeit, von der die harmlose Frottola und der Hof der Isabella von Mantua sich noch nichts hatten träumen lassen.

Das zweite Madrigal

Qual vista saria mi, occhi miei lassi,
 Che vi dia pace alcuna,
 Mentre da voi quell' una
 Donna lontana stassi? ...

– mit dem der Drucker Gardano oder Rore die Sammlung abschliesst, ist eine schwer-mütige »Lontananza«, merkwürdig durch zwei Zäsuren, in denen sich die Stimmen sammeln.

In die späteren seiner Madrigal-Drucke hat Rore immer wieder Stücke seines Meisters aufgenommen. Meist sind es Widmungs-Madrigale repräsentativer Haltung, wie in

Rore's Quarto libro ein Sonett, das vermutlich mit dem Namen der Angesungenen sein Spiel treibt:

Ingrata è la mia donna, e così ingrata
Mi piace sì che non può darmi il cielo
Gratia maggior ch' in bel candido velo
Farmi veder questa mia donna ingrata.

E perch' io peni, e perch' ella sia ingrata
Che de l' un' e de l' altro mi querelo
Mentre fia caldo il sol e fredd' il gielo,
Sempre fia l' idol mio costei ch' è ingrata.

Ingrat' hai lasso l' amo, e tant' ha il core
Tregua coi miei sospir, quanto più ingrata
La mostra a miei desir sovente Amore.

Gioisco nel mio mal perch' ella è ingrata
Così ingrata da pace al mio dolore:
O che dolce languir per donna ingrata!

Willaert hat diesen Text in ein feierlich bewegtes Gewand eingekleidet; nur bei »gioisco ...« geraten die Stimmen in eine nicht weniger feierliche, fast nur dem Aug erkennbare Tripel-Takt-Bewegung.

Auch im dritten Buch der fünfstimmigen Madrigale Rore's finden sich einige Stücke Willaert's, die den Charakter der Bestellung an der Stirn tragen. Ein Fest-Madrigal spielt offenbar an auf die Wappen zweier Häuser:

Amor da che tu vuoi pur ch' io m'arrischi
In udir e vedere
Sirene e Basilischi
Fammi gratia signore
S' egli avvien che mi strugga lo splendore
Di duo occhi sereni
E ch' io sia preda
D' un ragionar accorto
Che chi n' ha colpa creda
Che per udir e per veder sia morto.

Gentil coppia eccellente
Chi vi mira et ascolta
Solamente una volta
E non mor di piacer
Può gir arditamente

Ad udir e vedere
Le Sirene d' amor e i Basilischi.

Ein andres Stück »Se la gratia divina« ist ein gewöhnliches Madrigal alla Cassola; ein drittes jedoch, der Form nach eine Ballata, besingt wieder eine schöne Patrizierin:

Ne l' amar' e fredd' onde, onde si bagna
L' alta Vinegia nacque' il dolce foco,
Ch' Italia alluma et arde' a poco' a poco.

Ceda nata nel mar Venere, e Amore
Spenza le faci homai, spezzi li strali
Che la bella Barozza 'a li mortali
Trafigge et arde co begli occhi 'l core
E di sua fiamma è si dolce l' ardore
Che quell' ond' io per lei mi struggo' e coco
Parmi ch' al gran desir sia fredd' e poco.

Das Stück, in »misura di breve«, gehört sicherlich Willaert's letzter Schaffenszeit an. Ein viertes endlich preist einen Farnese und enthüllt Beziehungen Willaert's zu Parma:

Mentr' al bel lett' ove dormia Phetonte
Con lieto mormorar lieta s' en gia
La vaga Parma, dolce suon s' udia
Tallhor al pian tallhor su l' erto monte.

Rilev' hormai la gloriosa fronte
Aurea città, sì avventurosa pria
Poi che' l ciel sua merced' anchor desia
L' antiche spoglie darte' alter' e conte.

In te Marte, in te Appollo, in te Minerva
Godon gli oliv' in te piantan la pace
E fan sonar ogni tua lod' al cielo,

E mentre d' augelin dolce caterva
Forma tal suon, ogni mormorio tace
Di stupor l' alme e i cor empion di zelo.

Willaert a 3

Ganz anders gibt sich Willaert in dem dreistimmigen Madrigal, das sich auf p. XVI in den »Fantasie et Recerchari a tre voci accomodate da cantare et sonare per ogni instrumento, Composte da M. Giuliano Tiburtino da Tievoli, Musico Eccellentiss. con la gionta di alcuni altri Recerchari, & Madrigali a tre Voce, Composti de lo Eccellentiss. Adriano Vigliart, Et Cipriano de Rore suo Discepolo« findet. Hier hat nicht bloss ein instrumentales Ideal aufs Vokale zurückgewirkt, sondern auch ein merkwürdiger

Begriff der Dreistimmigkeit, an dem das ganze 16. Jahrhundert festhält. Drei- (und Zwei-)stimmigkeit ist das Organ fürs Epigrammatische, und alles Epigrammatische ist auch ein wenig lehrhaft. Man componiert dreistimmig mit Vorliebe die Stenzen Ariost's, die heitere Weltweisheit verkündigen, oder allbekannte Sonette Petrarca's, ohne ihren Affekt erschöpfen zu wollen. Es ist absolute Musik mit Text; aus leichter Deklamation und leichtem Laufwerk gewoben. Gern werden zwei Stimmen gegen die dritte geführt. Es genügt, den Beginn von Willaert's Madrigal zu zitieren:

Se'l ve-der voi m'an ci - de, Ed ev-vi_a gra-d'il mio mo-rir di-ce-te,

Se'l ve-der voi m'an ci - de, Ed ev-vi_a gra - d'il mio mo-rir di - ce-te, Per -

Se'l ve-der voi m'an ci - de, Ed ev-vi_a gra-d'il mio mo-rir di - ce-te, Per -

Per - che si spes - so mi vi ri - to - glie - te, di-ce-te, Per - che si

- che si spes - so mi vi ri - to - glie - te, di - ce-te, Per -

- che si spes - - so mi vi ri - to - glie - te, di - ce-te,

spes - so mi vi ri - to - glie - - - te.

- che si spes - - so mi vi ri - to - glie - - - te. etc.

Per - che si spes - so mi vi ri - to - glie - te.

Willaert,
Musica nova

Von noch tieferer »didaktischer« Bedeutung ist die Chanson Willaert's »Sur le ioly ionc« für drei Soprane, die der Druck enthält – von stärkerer allerdings für die Instrumentalmusik als für das Madrigal. Das Stück ist in drei verschiedenen Tempi geschrieben, modern ausgedrückt in einem Allegro in 4/4-Takt, einem Andante in Allabreve, und einem Presto in Tripel-Takt (3/2). Das Presto, auf den gleichen Text wie das Andante, ist zugleich dessen Variation! So tief ins 16. Jahrhundert zurück reicht also eine Form-Gliederung, die in der Instrumental-Canzon Girolamo Frescobaldi's

ihre letzte Ausbildung erhalten sollte; so sehr ist auch hier wieder der italienische Geist dem »oltremontanen« verpflichtet. Man wird nicht umhin können, Adrian Willaert in Venedig auch als den Erfinder des »contrastierenden Tempos« zu betrachten.

Willaert ist in seinen Einzel-Stücken auffällig »unliterarisch«; nur wenige scheinen dem persönlichen Gefallen des Musikers am Texte ihre Entstehung zu verdanken, nur wenige verraten seine »klassische«, literarische Bildung. Das ändert sich mit seinem letzten Druckwerk, der 1559 erschienenen »Musica nova«, die ein Programmwerk ausserordentlicher Art ist, und neben 33 vier- bis siebenstimmigen Motetten 25 umfangreiche Profan-Stücke enthält. Mit einer einzigen Ausnahme, dem Dialog auf ein Sonett des Pamfilo Sasso, sind alle diese Stücke Sonette Petrarca's: weder vorher noch nachher ist im 16. Jahrhundert dem Sänger Laura's in einer Sammlung so ausschliesslich gehuldigt worden.

Über ihre Entstehung gibt die Dedikation des ferraresischen Musikers Francesco Viola an seinen Herrn, den Herzog Alfonso d'Este, Auskunft. »Essendo la Musica nova di M. Adriano Willaert nascosta et sepolta di modo, che alcuno non se ne potea valere, et il mondo venea à restar privo di cosi bella compositione, V. E. tenne strada questi anni passati, che non solamente l'hebbe, ma ancora fece, che l'istesso autore la rivide, & corresse molto maturamente, talche ogn'uno desidera infinitamente di vederla, altri per pigliarne diletatione, et altri per servirsene al comporre; essendo che si può dire, che nell' essere con buon ordine ridrizzata, habbia havuto il principio l'accrescimento, et quasi la perfettione ad un tempo medesimo dall'istesso compositore; et si conosce, che ad ogni sua richiesta fa sentir nell'animo tutti gli affetti, che si propone di muovere, et che è dignissima d'essere imitata« ... (Ferrara 15. September 1558) »Da die »Musica nova« Messer Adriano Willaert's so sehr verborgen und begraben war, dass niemand sich ihrer bedienen konnte, und die Welt Gefahr lief, einer so schönen Arbeit verlustig zu gehen, hat E. Exzellenz in den letzten Jahren veranlasst, dass sie nicht nur gesammelt würde, sondern hat auch zuwege gebracht, dass der Schöpfer selber sie durchsah und mit gereifter Meisterschaft corrigierte; dermaßen, dass jedermann den unendlichen Wunsch hegt, sie zu sehen – der eine, um sich daran zu vergnügen, der andre, um beim Componieren sich ihrer als Vorbild zu bedienen. Daher sich sagen lasset, dass (die Sammlung) bei ihrer neuen guten Ordnung vom Componisten zugleich bereichert und zur Vollkommenheit gebracht worden sei; und man erkennt, dass er nach seinem Belieben in der Seele alle Wallungen erweckt, die er erregen will, und dass er darin ein würdigstes Vorbild ist ...« Willaert hat also zu verschiedenen Zeiten entstandene Stücke gesammelt und revidiert: offenbar so durchgreifend, dass sie alle innerhalb eines kurzen Zeitraums komponiert erscheinen. Aber nicht innerhalb eines allzu späten Zeitraums. Nur drei der fünfstimmigen Stücke (11, 12, 13) sind in jener »neuen« Notierung »a note nere« aufgezeichnet, die um 1540 aufkam, und als deren eigentlicher Promotor Cipriano de Rore gelten muss; wir werden annehmen dürfen, dass die Entstehungs-Zeit aller dieser Madrigale auf die Zeit vor und um 1540

Willaert,
Musica nova

Willaert,
Musica nova

zurückgeht. Der Titel »Musica nova« muss also, wenn er nicht überhaupt nur »neu erschienen« bedeutet, wenn er programmatischen Sinn hat, etwas anderes aussagen, als »neu komponiert«. Und er kann nur bedeuten: neu in seiner literarischen Einheitlichkeit, neu im Versuch, die wechselnden Zustände der Seele in den Sonetten eines einzigen grossen Dichters zu zeigen. Die »neue gute Ordnung« zeigt sich nur in der Gruppierung nach der Stimmenzahl, nicht etwa nach den Tonarten. (Dem widerspricht nicht, dass Zarlino im vierten Teil seiner »Istitutioni Harmoniche« [De tutte l'opere, 1, Venedig 1589, cap. 18–29, p. 412–434] als Paradigmata für reine Anwendung der »Modi«, der Tonarten Beispiele aus Willaert's »Musica nova« in erster Linie erwähnt.) Es fällt auf, dass Willaert, mit zwei Ausnahmen (»Laura mia sacra«, »Mentre che' l cor«) nur Sonette in vita di Madonna Laura komponiert hat, 22 von 24 Stücken, und man möchte glauben, der Sammlung hätte noch eine zweite »in morte di M. Laura« folgen sollen. Aber dann hätte er wohl auch nicht diese beiden Stücke mitten unter die andern gestellt. Jedenfalls: er ist mit seiner Auswahl, mit wenig Ausnahmen, vorbildlich geblieben. Es ist, als ob alle Musiker sich beeifert hätten, mit ihm in Wettbewerb zu treten oder ihn durch ihre Nachfolge zu ehren. Der Nachruhm des Werkes dauerte lange. Cerone zitiert es allerorten. Noch im zweiten Teil seiner »Prattica di musica«, 1622, nennt Lodovico Zacconi Willaert's Druck »sua più che profonda Musica nuova«, und führt (ausser einer Motette) eins der sechsstimmigen Madrigale, »I piani: or canto« als Muster-Beispiel für die Behandlung des siebenten und achten Kirchentons an (II, Nr. 47).

Für uns hat dies Madrigal ein ganz anderes Interesse. Denn sein Beginn zwingt den Musiker zur gegensätzlichen Versinnlichung des Weinens und Singens auf engstem Raum, und auch Willaert hat sich diesem Zwange nicht entzogen:

Willaert,
Musica nova

C. *I' pian - si, I pian - si:*

6. *I' pian - si, I pian - si:*

A. *I' pian - si, I' pian -*

T. *I' pian - si, I'*

5. *I' pian - - si, I' pian -*

B. *I' pian - si, I' pian -*

C. hor can - - to; che'l ce - le - ste

6. hor can - to, hor can - - to; che'l

A. - si: hor can to; che'l ce - le - ste

T. pian - - si: hor can - - to; etc.

5. - si: hor can - - to; che'l ce - le - ste

B. - si: hor can - - to;

In umgekehrter Folge, das »Singen« ausgeführt als das »Weinen«, erscheint der Gegensatz im folgenden Madrigal: »Cantai: or piango: e non men di dolcezza«. Wie maßvoll aber ist dieser Gegensatz! Willaert hat zwei einfache, ineinander verflochtene Motive für das »Weinen«, das langsame Tempo, die Breite, aber er vermeidet jede Chromatik, jede Contorsion. Was für ein Weg zu jenem naturalistischen Weinen des reuigen Petrus in der Matthäus-Passion:

und wei - - ne - te bit - ter - lich.

In diesem zweiten Sonett ist die Kunst im maßvollen *Espressivo* jedoch noch grösser: drei Motive in je zwei Stimmen zusammengefasst, und in der ersten Hälfte der zweiten Zeile ein Auseinandertreten und eine Verbindung der Tempi: die beiden oberen Stimmen getragen, die unteren bewegt:

Can - ta - i: Can - ta - i: hor pian -

Can - ta - i: hor pian - go:

Can - ta - i: hor pian - go: e

Can - ta - i: hor pian - go:

Can - ta - i: Can - ta - i: hor pian -

Can - ta - i: hor pian -

- go: e non men di dol - cez - za Del

e non men di dol - cez - za Del pian - ger

non men di dol - cez - za, e non men di dol -

e non men di dol - cez - za Del

- go: e non men di dol - cez - za Del pian - ger pren -

- go: hor pian - - go:

C. pian - ger pren - do, etc.

5. pren - do,

A. - cez - za Del pian-ger pren - do,

6. pian - ger pren - do,

T. - do, del pian - ger pren - do,

Willaert ist in seinem Programmwerk Meister des Maßes. Über dies Maß geht er selten hinaus. Sein Werk steht im Dienst des Petrarchesken Sonetts. Keine Ballata, keine Canzon, kein Madrigal Petrarca's steht in der Sammlung, und die Zweiteilung des Sonetts ist in der Musik endgültig stabilisiert. Willaert sanktioniert die feierliche Teilung in zwei Teile. Auch hinter diesem Entschluss steht Josquin und das Vorbild der Motette. Zwei Fünftel aller Motetten Josquin's sind zweigeteilt: es ist das Bedürfnis, den Fluss polyphonen Geschehens da und dort zu stauen, der hier wie dort, im Sacralen und Profanen, zur Abgrenzung geführt hat, zum Betonen der Mitte und des Endes. Das 16. Jahrhundert hat grundsätzlich an der Zweiteilung des Sonetts festgehalten; der Ausnahmen sind so wenig, dass sie immer ihre besondere Begründung haben. Eins der merkwürdigsten Beispiele für den Einfluss Willaert's liefert einer der genialsten Musiker Italiens, mit dem wir uns noch sehr zu befassen haben werden: der Napolitaner Giovanni Domenico da Nola. Nola, der Josquin sicherlich fernstand, füllt sein erstes Werk von 1545, vierstimmige Madrigale, fast ganz mit Sonetten Petrarca's, die er ohne Teilung in rapidem Tempo (C) durchcomponiert: manchmal mit einer Fermate nach dem ersten Vierzeiler. In seinem zweiten fünfstimmigen Madrigal-Buch von 1564, dem einzigen unvollständig erhaltenen, teilt er alle Sonette alla Willaert, und kehrt zum breiteren Allabreve-Takt zurück. Es ist das Dichterwort, das durch Willaert auf der goldenen Schale der Musik dargeboten wird: daher die Deutlichkeit, die Wiederholungen der Text-Abschnitte, die Breite, man möchte sagen: das Auseinanderziehen des Textes; die merkbaren Zäsuren zwischen den beiden Vierzeilern. Die Sorgfalt erstreckt sich bis auf die Interpunktion, die sonst in den venezianischen (nicht in den mailändischen) Drucken der Zeit sehr vernachlässigt ist. Wieder fällt Willaert's zarte und eindringliche Rhetorik auf; es ist eine discursive Behandlung des Textes. Aber der Musiker will sich nicht aufdrängen: Originalität ist verpönt. Er wirkt mit Mitteln, die alle einander angeeignet sind: Deklamation, ornamentales Laufwerk, unvermerkte Accord-Schiebungen.

Nur selten wird die Harmonik so »chromatisch«, farbig, wie im zweiten Teil von »I' vidi in terra angelici costumi«

»Amor, senno, valor, pietate e doglia,
Facean piangendo un più dolce contento
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia«:

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

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

A. D'o - gni al - tro,

T. D'o - gni al - tro che nel mon - do u -

6. D'o - gni al - tro che nel mon - do u -

B. D'o - gni al - tro.

C. so - glia:

5. so - glia: etc.

A. D'o - gni al - tro

T. - dir si so - glia:

6. - dir si so - glia:

B. D'o - gni al - tro che

– mit der Wendung nach f moll, oder im Beginn des zweiten Teiles von »Laura mia sacra«, wo auf kurzem Weg eine grosse Accordreihe durchschritten wird:

C. El - la si ta - ce; e

A. El - la si ta - ce; e di pie - tà di -

T. El - la si ta - ce;

5. El - la si ta - ce; e di pie - tà di -

B. El - la si ta - ce; e di pie - tà di -

C. di pie - tà

A. - pin - ta

5. - pin - ta

B. - pin - ta

Es ist kein Wunder, dass dies »Discursive« der Vertonung, dies Streben nach Hebung des Dichterworts durch eine innere dramatische Spannung, dies Malen von 20 Zuständen der zart-sentimentalen seelischen Erregung des Dichters, nicht durch grobe Malerei, sondern durch vielerlei Stimmen-Combinationen endlich auch zum Dialog geführt hat. Aber auch darin verfährt Willaert nicht äusserlich oder naturalistisch. Von den vier siebenstimmigen dialogischen Sonetten sei eins wiedergegeben, gerade weil es anti-naturalistisch ist: der Chor der Frauen, die dem Dichter antworten, ist wohl der höhere Chor, aber auch der schwächere; und die Chor-Teilung, der Dialog mündet in eine reiche Siebenstimmigkeit, die die »Idealität« des Vorgangs, des Sich-Abspielens nicht in einem dramatischen, sondern musikalischen Bereich doppelt unterstreicht.¹⁷

Im Jahre 1544 – und vielleicht geht diesem Druck noch eine etwas frühere Ausgabe voraus – erschienen bei Scotto die »Canzone villanesche alla napolitana di M. Adriano Wigliaret a quattro voci ...« und damit ein neues Zeugnis seiner Tätigkeit, dessen Einfluss kaum überschätzt werden kann. Wie sein Verhältnis zu den ersten Meistern des Madrigals bei dessen Schöpfung auch stehen mag: er ist unter ihnen zweifellos

Willaert,
Canzone
villanesche

¹⁷ Beispiel-Band Nr. 32.

Kein
Gegensatz

der vielseitigste Meister. Verdelot, Festa, Arcadelt haben sich der heiteren, leichteren Kunst gar nicht oder nur mit ein paar gelegentlichen Stücken zugewandt; – Willaert pflegt sie mit Betonung (neben ihm, doch ohne Betonung, höchstens Corteccia), und hat die venezianische Gesellschaft nicht bloss mit Messen, Motetten und Madrigalen versehen, sondern auch mit Villaneschen, Mascheraten, Giustinianen, Gregheschen, und welche Namen diese leichte Ware sonst tragen mag. In diesen »Canzoni villanesche« zeigt sich am deutlichsten, was oben von der »Relation« des Niederländers Willaert zur italienischen Kunst, und ihrer geschichtlichen Bedeutung gesagt worden ist. Denn die Form, in der er sie darbietet, ist bereits eine Umwandlung früherer Form-Stufen, eine neue Wendung in einer langen und complizierten Entwicklung der heiteren Kunst Italiens, ob sie nun strophisch, liedmässig gestaltet ist oder nicht. Dieser Entwicklung müssen wir nachgehen, und dabei wieder an die Frottola anknüpfen.

Capitel IV

Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento

The Relation to the Madrigal*

Die heitere Vokalmusik des Cinquecento steht in einer sonderbaren Relation, in einem betonten Gegensatz zum Madrigal, das fast immer sentimental, elegisch, ernst ist, und auch wo es leichtere Töne anschlägt, doch niemals die Grenzen hoher Kunst durchbricht. Aber dieser Gegensatz ist nicht etwa ein Gegensatz »aristokratischer« Musik zur »Volkskunst«, ja nicht einmal zur volkstümlichen Kunst. Es wäre ganz verfehlt, sie als solche der gehobeneren Gattung des Madrigals entgegenzustellen; ebenso verfehlt, wie sie etwa als einem nationalen Protest gegen den »polifonismo« der »Oltremontani« aufzufassen. Die Villanella, Villotta, und wie ihre Formen alle heissen mögen, ist keine Volkskunst. Die Niederländer und Franzosen in Italien haben sie so gut gepflegt wie die Italiener selber, und bestimmt war sie für das gleiche Publikum wie das Madrigal.

Die Urformen der heiteren Vokalmusik finden sich alle in der Frottola. Sie zu scheiden, abzugrenzen ist möglich nach verschiedenen Gesichtspunkten. Wir beginnen mit einer Form, die volksmässig zu sein scheint, sich zum mindesten echten Volks-Gutes bedient, polyphone Haltung liebt – wenigstens in ihren Anfängen –, und nicht strophisch angelegt ist: – wir wollen sie Villotta heissen und mit dem verwandten Quodlibet zusammen behandeln.

Villotta u.
Quodlibet

Villotta und Quodlibet

Die Villotta ist ein Schul-Beispiel für jene schiefe Relation, in der die heitere gesellschaftliche Musik des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento zum Volkslied steht. Die Frottola hat nie daran gedacht, ein echtes Volkslied zu harmonisieren und dadurch zu adeln, wie etwa Claude Goudimel die Psalmen-Melodien von Guillaume Franc und Loys Bourgeois; oder zum Grundstoff einer ernsten Composition zu nehmen, etwa in der Art, wie ein Jahrhundert später Hans Leo Hassler Choral-Melodien

* Überschrift ergänzt nach englischer Fassung (p. 340); im deutschen Inhaltsverzeichnis folgt bereits auf zweiter Ebene »Villotta und Quodlibet«. Auf einer der Quelle B3 beiliegenden Auflistung von autographen Korrekturen zur englischen Übersetzung fordert Einstein hier eine Überschrift, ergänzt allerdings bereits in englischer Sprache.

Quodlibet

polyphon, oder, wie er sich ausdrückt, »fugweis« behandelt hat. Volksweisen sind den Frottolisten nicht Gegenstand der Liebe oder gar der Ehrfurcht, sondern im Gegenteil Zielscheibe des Spottes und der Ironie. Die gute Gesellschaft, Patriziertum und Adel, lacht über die Melodien und Texte, die von Bauern und Handwerkern und Schiffern gesungen werden, genau wie sie über die »Commedie alla villanesca« lacht, die ihr, in Venedig, der Paduaner Angelo Beolco, genannt Ruzzante, seit 1520 vorspielt – auf den wir gleich zurückkommen werden. Solche Melodien und Texte kommen nur vor in der Form von Zitaten, die, ganz im Sinne Heinrich Heine'scher Ironie, die übliche höfische, amouröse Verstiegenheit ad absurdum führen sollen. Wir haben Beispiele dafür im Capitel über die Frottola gegeben. Eine andere, weitergehende Form des Zitats, des musikalischen Spasses ist das Quodlibet. Der Weg zum Quodlibet ist schon angedeutet, wenn Marchetto Cara die Melodie einer Frottola seines Freundes Tromboncino »Non val acqua al mio gran foco« (Petrucci I, Nr. 20) als Altus einer andern, eigenen verwendet: »Gli è pur gionto el giorno aime« (I, Nr. 11) mit dem neuen Text im Sopran; oder wenn Rasmo (IX, Nr. 5) zwei Melodien von Cara und Tromboncino, nämlich Cara's »Pietà cara signora« (I, Nr. 15) und Tromboncino's »La pietà ha chiuso le porte« (II, Nr. 26) im Sopran und Tenor combiniert und zwei neue Stimmen dazu komponiert. Und dem contrapunktischen Flickwerk des Quodlibets verwandt ist auch das scherzhaft gemeinte polyphone Spiel mit dem Stoff der Volksweise, wie es sich findet in Compère's

»Che fa la ramacina

Do che fa che la non vien

Che la ramacina viva amor« (Petrucci IV, Nr. 80)

oder in dessen »Scaramella fa la galla« (IV, Nr. 81). Dies geniale Stückchen, in dem die originale Volksweise, im Tenor, von den drei andern Stimmen thematisch in der Verkleinerung umspielt wird, um zum Schluss in triumphierender Homophonie zu erscheinen (Neudruck in den Publikationen älterer Musik, vol. 8, ed. Rudolf Schwartz, Leipzig 1935, p. 92 – Schwartz hat nur eine wichtige handschriftliche Quelle des berühmten Stückes nicht beachtet: Florenz, Istituto musicale, Basevi 2439, die volleren Text enthält) repräsentiert die eine Seite der kunstvollen Verunglimpfung des Volkslieds, die sich, weniger kunstvoll, am »Scaramella« auch Josquin geleistet hat (cf. August Wilhelm Ambros, Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts [Geschichte der Musik, 5], ed. Otto Kade, Leipzig 1889, p. 134–136); die andre findet sich in einer Composition des Antonio Stringari da Padova (Petrucci VIII, Nr. 31), wo die selbe Melodie als grober Refrain für eine Frottola dient:

Poi ch io son in libertate

For de l aspra e ria pregione

Poi che mie preghièrè agrate

Sono al ciel e la ragione

Sapran tutte le persone

Verwendung
von Gassen-
hauern

Questa mia nova alegreza
 Cantera cum gran dolceza
 Voce al cor che a dir non falla:

Scaramella fa la galla
 Cum la scarpa e la stivalla
 Lazomberum borum ...

Manchmal geraten zwei Meister auf dieselbe Melodie und benützen sie zu einem contrapunktischen Witz, wie (Petrucci VI, Nr. 66) ein Anonymus »Dum bel matin« (dreistimmig) und (XI, Nr. 34) Antonio Caprioli »E dum bel matin d'amore« (vierstimmig), während (VII, Nr. 31) Giovanni Battista Zesso die Melodie einfach in den Tenor legt und homophon begleitet oder umkleidet. Genau so macht es Zesso mit der Volksweise

E quando –
 Quando andereto al monte,
 Quando andereto al monte,
 Bel pegoraro,
 Fratel mio caro oime.

Volkswaise
 als Refrain

(cf. Ambros, Auserwählte Tonwerke, p. 534)

Nicolo Pifaro wieder (Petrucci VIII, Nr. 23) hat in einer zweiteiligen Frottola »Per amor fata solinga« als Refrain eine ganze Reihe solcher (»incatenatura«) Volksweisen aufmarschieren lassen: »E quando ...«, »Che fa la ramazina ...«, »E voltate in qua ...«. Von solchen »Villotte« ist nur noch ein Schritt zum wirklichen Quodlibet, dessen Beliebtheit besonders die handschriftlichen Quellen dokumentieren, zum Beispiel Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. XIX.164–167, Nr. 34: »Fortuna disperata« und Nr. 40:

»Jam pris amours
 Chel corpo mi consuma in fiamma en foco
 mi discaccia al cor
 ma ben che privo sia d ogni splendore
 Spero nel fine l disiato lume« etc.

Petrucci (IX, Nr. 48) hat ein ähnliches Stück des Modeneser Theoretikers Lodovico Fogliano gedruckt (»Fortuna dun gran tempo« – »E si son«), dessen derben Refrain wir oben (p. 80) zitiert haben. Anders wieder macht es Marchetto Cara, dessen mehrfach handschriftlich erhaltenes und 1516 (Frottole libro secondo) gedrucktes:

Quando lo pomo
 Vien da lo pomaro
 Se l non e maturo

Villotta

Si po mai maturare
 La luna luce
 Il cor si strugge
 Un pie in l'acqua
 L' altro in barcha
 Un braccio al collo
 e la mano in sen –
 O traditora
 Perche non mi vo tu ben!

die Melodie im Sopran erst dreistimmig erledigt, dann vierstimmig im Tenor; dann beginnt ein Wechselspiel a due a due, und mit kräftig-lauter vierstimmiger Homophonie wird abgeschlossen.

Im Laufe kurzer Jahre verliert die Villotta, das Spiel mit Volksgut, den polyphonierenden Charakter. Man behandelt die Melodie immer einfacher, homophoner, und unter anderem auch aus dem Grunde, weil zu ihnen, oder unterm Absingen, getanzt wurde. Sie mussten rhythmisch bestimmter werden. Die Handschrift Florenz, Biblioteca nazionale, Magl. XIX.164–167, die ja überhaupt einen Querschnitt durch die Zeit des Übergangs um 1520 liefert, gibt ein gutes Beispiel (Nr. 43); vermutlich identisch mit einem Stück im Druck 1526², der mir nicht zugänglich. Textlich klingt es an an mehrere bekannte Motive, an den Grafen Guido: »Cavalcha el conte Guido per la Toschana« (Petrucci IX, Nr. 14) und an die bella Rosina: »Do voltate in qua e do bella Rosina« (VII, Nr. 27).¹

Die Mascherata

Mascherata

An der Vereinfachung der Villotta hat wahrscheinlich die Mascherata einen entscheidenden Anteil. Eine eigene musikalische Form hat die Mascherata nicht. Sie ist ein Parasit wie die Lauda, so unähnlich sie ihr sonst ist. Sie siedelt sich an auf dem Boden aller möglichen Formen, und so auch sofort auf dem der typischen Frottola im Tripel-Takt; aber da sie immer eine A cappella-Ausführung erfordert, und da sie auswendig gesungen werden muss, so ist die Homogenität aller Stimmen, und möglichste Einfachheit und Fasslichkeit der melodischen Haltung unerlässliche Bedingung. Die Canti carnascialeschi zur Zeit des Lorenzo Magnifico, die politischen Carri zur Zeit der Florentiner Republik machen bald der typischen Mascherata Platz, in der drei, vier, fünf Sänger – selten mehr – in hunderterlei Verkleidung und meist mit obszön deutbarem Handwerkszeug die Frauen zum Erröten und das Volk zum Lachen bringen. Sie ändert sich nicht in ihrem Charakter, und hat ihre letzten Ausläufer nicht nur bei Goethe (»Wer kauft Liebesgötter?«), sondern auch noch in der Operette Gilbert-Sullivan's:

¹ Beispiel-Band Nr. 33.

»If you want to know who we are,
we are gentlemen of Japan ...«

Der Verbrauch war unabsehbar, und so sind alle Villanellen-, Villotten-, Canzonen-Drucke der Zeit, nach dem Vorbild der Frottole-Drucke Petrucci's, voll von Mascherate. Mascherata und »Villanella« berühren sich – der Bauer war das beliebteste Objekt des Spottes und zugleich der beliebteste Träger der Verkleidung, genau wie noch im 17. und 18. Jahrhundert in den sogenannten »Wirtschaften« der Adel sich in die Kleider des Dienstpersonals steckt, und auf den »Bauernbällen« des 19. das Bürgertum in die der Land-Bevölkerung. Die bäuerlichen Farcen von Florenz und Siena brauchten Musik; und noch mehr Musik brauchten die venezianischen Dialekt-Comödien des vorhin erwähnten Paduaner Schauspielers, Sängers, Hanswursten Angelo Beolco, genannt Ruzzante (1502–1542), der die Patrizier Venedigs, die Höfe von Mantua und Ferrara mit Belustigungen solcher Art versorgte. Wieder ist es Sanuto, der in seinen Tagebüchern (*I diarii*, vol. 35, Venedig 1892, col. 393, vol. 28, Venedig 1890, col. 140) uns mit einigen unschätzbaren Notizen aus den Jahren der Entstehung der Villanella versehen hat. Am 13. Februar 1520 geht in Cà Foscari, zu Ehren der Anwesenheit des Marchese Federico Gonzaga, die erste »comedia a la vilanesca« unter Leitung Ruzzante's in Szene – wobei man sich die Inszenierung nicht einfach genug vorstellen kann. Und im Carneval 1524, am 4. Februar, ging die »Compagnia degli Ortolani«, eine Comödianten-Gesellschaft, im Ganzen 22 Personen, darunter Zuan (Giovanni) Polo und der Ruzzante (id est: der Lustigmacher), als Bauern verkleidet, in den Händen ländliches Gerät, durch ganz Venedig, und um ein Uhr nachts fanden sie sich auch im Dogen-Palast ein, »um ihre Künste zu zeigen« »a mostrar le soe virtù«. (Man glaube nicht, dass diese 22 Personen etwa Chor gesungen hätten; das lag ganz ausserhalb des Sinnes der Zeit. Vermutlich haben sie in Gruppen geteilt verschiedene Mascheraten gesungen.) Zu den Musikern, die dem Ruzzante Musik geliefert haben, gehört vermutlich auch unser Arcadelt, mit einer dreistimmigen Villanella, die allerdings erst um 1554 gedruckt ist.²

Von der Tätigkeit des Ruzzante erhalten wir ein weiteres lebendiges Bild in einer sonderbaren Quelle: dem »Libro nuovo nel quale s' insegna ... a far d' ogni sorta di Vivanda ...« des Christoforo da Messibugo, Venedig 1564; erste Auflage unter einfacherem Titel: »Banchetti, Compositioni di vivande ...« Ferrara 1549; zitiert bei Emilio Lovarini, *Una poesia musicata del Ruzzante* (Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini, Cividale 1927, p. 237–266, hier p. 243s, auch d'Ancona, *Origini*, vol. 2, p. 121, und Solerti, *Ferrara e la corte Estense*, p. 146). Der Erbprinz Ercole di Ferrara gibt am 24. Januar 1529 seinem Vater, dem Herzog Alfonso von Ferrara, der Marchesa Isabella von Mantua, dem Erzbischof von Mailand und andern erlauchten Gästen ein Festmahl, und nach dem sechsten Gang singen »Ruzante et cinque compagni et due femine canzoni et madrigali alla pavana bellissimi, et andavano intorno la tavola

Commedie
alla
villanesca

Ruzzante

² Beispiel-Band Nr. 34.

contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua, molto piacevoli, vestiti alla lor moderna, et seguitarono fino che venne la settima vivanda ... La qual vivanda passò con intertenimento di buffoni alla venetiana et alla bergamasca, et contadini alla pavana, et andarono buffoneggiando intorno la mensa sino che fù portata la ottava vivanda ...« »Ruzzante und fünf Genossen und zwei Frauen (singen) wunderschöne Canzonen und Madrigale auf paduanische Art, und gingen um die Tafel, indem sie im Wetteifer zusammen bäuerliche Dinge in paduanischer Mundart vorbrachten, sehr witzige, gekleidet nach ihrer Art, und damit fuhren sie fort, bis der siebente Gang kam ... Der Gang verstrich mit der Unterhaltung durch Spassmacher auf venezianische und bergamaskische Art, und Bauern auf paduanische, und unter Spässen gingen sie um die Tafel, bis der achte Gang gebracht wurde ...«

Lodovico
Novello's
Mascherate

Einige Monate später, am 20. Mai 1529, gibt Don Ippolito d'Este der Jüngere seinem Bruder Ercole zu Belfiore ein Banchetto, und beim zwölften Gang »per intertenimento vi furono cinque, che cantarono certe canzone alla pavana in villanesco che fu maravigliosa cosa a udire ...« »zur Unterhaltung kamen da fünfe, die sangen gewisse bäurische Canzoni in paduanischem Dialekt (? auf paduanische Art), und das zu hören war eine erstaunliche Sache ...«

Ein Druck, der solchen Bedürfnissen entgegen kam, sind die 1546 bei Gardano gedruckten »Mascherate di Lodovico Novello di piu sorte et varii soggetti apropiati al Carnevale, Libro primo« – 22 vier- und zwei achtstimmige Stücke. Über Lodovico Novello ist sonst nichts weiter bekannt; schwerlich ist er identisch mit dem Dichter gleichen Namens. Er ist ein mittelmässiger Musiker, der uns nur die Überraschung bereitet, dass er noch vollkommen in frottolistischer Manier komponiert – diese Mascherate können nicht später als um 1525 entstanden sein, und das einzig Verwunderliche ist, dass sie 1546 noch gedruckt werden konnten. Aber die Texte bieten ein wahres Arsenal von Verkleidungen, eine wahre Masken-Garderobe. Es marschieren auf: vier Jüdinnen –

Quattro hebbree madonne siamo
Belle assai giovani e fresche
Per nation tutte tedesche
Ma italiani molto amiamo.

Esser quivi habbiamo intese
Una sposa vaga e snella
Pero noi habbiamo preso
Questa strada accio ch' ella
Che non ha fors' anchor speso
Li dinar ch' a la scarsella
Si fornirsi d' una bella
Cinta vuol con noi l' habbiamo
Quattro hebbree madonne siamo ...

Novello

– also ein für eine Verlobung geeignetes Stück; äthiopische Handelsleute mit Spezereien; Nymphen; Kupplerinnen:

State siamo cortegiane
 Nel fiorir di nostre etade
 Hora lorde siam chiamate
 Da ciascun vecchie rufiane ...

– Ärzte; Steinmetzen [!] aus dem Orient; Schuster; Verkäuferinnen von Würstchen und Senf; Eremiten, die von Venus zu den spröden *donne padoane* geschickt werden,

Ch' anno i cor aspri e protervi
 E a mia legge son lontane ...

– Goldschmiede; Tanzmeister, die sich sehr gut der auch uns bekannten Volksweisen erinnern; Pfefferkühler, Chirurgen, irrende Ritter (*cavalier di ventura*), Briefträger, Pferdehändler, Milchmänner, Schlosser, Weinverkäufer, Besenhändler vom Lande (*violoti che vendan scope*), Pfannenflicker, Gemüsehändler, Flachsreisser. Von den zwei achtstimmigen Stücken ist eins ein Dialog zwischen Jägern und Nymphen, das andre ein Lob-Gesang auf Gott Amor. Was heute an diesen Gesängen am meisten fesselt, sind die vielen Strassen-Rufe der Verkäufer, aus denen man die ganze Polyphonie des Marktlebens auf dem Rialto und in der Merceria rekonstruieren könnte.

Den Zusammenhang von Mascherata und Villanella hat bereits Ercole Bottrigari erkannt, der Inhaber des Bologneser Lehrstuhls für Musik (1531–1612), wenn er in seinem 1593 entstandenen und im Autograph erhaltenen »Il Dialogo Trimerone« die Frottole des Petrucci erwähnt und dazu bemerkt: »Tra le quai Barzellette o Frottole ne sono alcune burlesche et ridiculose et alcune altre che io tengo per Mascarate come quella delli Caldi arrosti, di Seccatori Villani et de Venditori di miliacci o tali et tutte insieme a tre o a quattro voci, Bozzature, come veramente si conoscono essere, delle Napoletane e Canzonette che poi seguirono quelle, sì come i madrigali sono poi stati imitazioni dei Motetti ...« (zitiert nach: Francesco Vatielli, *Canzonieri musicali del Cinquecento*, in: *Arte e vita musicale a Bologna. Studi e saggi*, vol. 1, Bologna 1927, p. 1–56, hier p. 16) »... Unter jenen Barzelette oder Frottole finden sich einige drollige und spassige und ein paar andre, die ich für Mascherate halte, wie jene ›Caldi arrosti‹ (Tromboncino's ›Ai maroni‹, VIII, Nr. 50) und der ›Verkäufer von Würsten‹ (? vielleicht eine Mascherata aus dem verlorenen Libro decimo) oder dergleichen, alle drei- oder vierstimmig: die ersten Entwürfe, wie man sie in Wahrheit als solche erkennen kann, der Napoletanen und Canzonetten, die später so auf sie folgten, wie die Madrigale nachher (das heisst nach den Frottole) (profane) Nachahmungen der Motetten gewesen sind ...«

Venedig, Padua, und die in der entferntesten westlichen Ecke der venezianischen Terra ferma gelegene Bergstadt Bergamo sind die drei Städte, die der oberitalienischen Villotta die Texte, Mundarten und halb skurrilen, halb bauerlichen Figuren liefern:

Mascherata
 u. Villanella

Bergamo

Bergamo wird die Heimat des italienischen Hanswurst (Arlecchino) werden, der das Bäuerische und Skurrile in sich vereinigt. Es ist sehr bezeichnend, dass in Petrucci's Frottole-Drucken die volkstümlichsten Stücke, etwa Paulus Scott's »Turluru capra e moza« (VII, Nr. 29) oder des Rossino Mantovano »Lirum bililirim« (II, Nr. 28) bereits Canzonen im bergamaskischen Dialekt sind, und dass im ersten Druck, der Villotte enthält, den »Canzoni Frottole e Capitoli« von 1531, trotz des Druck-Ortes Rom, und trotz des Componisten, des Messer Fra Pietro da Hostia, die erste Canzone die Bezeichnung trägt: barzelletta bergamasca: »Le pur morto Feragu« – eine echte Frottola, mit dem charakteristischen imitierenden Beginn, den Vatielli (Canzonieri musicali, p. 21) wiedergegeben hat. Dieser Feragu war offenbar ein auch in der Liebe tüchtiger Kriegermann, den die Frauen Bergamo's tief betraueren, ähnlich seinem Landsmann Bartolomeo Colleoni, dem grossen Feldhauptmann, der unter diesem volkstümlichen Decknamen vielleicht gemeint ist. Im »Libro primo de la Fortuna« von 1535 findet sich eine andre, anonyme Composition des selben Textes:

Le pur morto Feragu
 Piangete o belle putte
 Che sel va gia con piaciuto
 Carezar non vi vol più ...

Vene gia di bergamascha
 Per stanciar col suo rizolo
 Li fu vuota la sua tascha
 Pegio fu che in figarolo
 Li fu morto esendo solo
 Per il dar soto in su ...

Villotta
Venedig

Die venezianische Tradition der Frottola wird dagegen offenbar in der sechsten (von Vogel nicht verzeichneten) Villotta des Druckes von 1535:

La mi fa fa la re
 La riza del guarnel
 La canta fa sol la re voltando
 el molinel
 gianol del zuparel
 lo val del matarel
 de di mel mio cor pare
 che fai con la tua diva
 e fo sonar la piva
 sonela ben che dio t aida

La mi fa la la re
 La riza dal garnel

– die Solmisations-Witze mit dem »Torela mo villan« und andern venezianischen Anklängen verbindet. Die erste Villotta dieses Druckes:

S io ti servo la fede
marito unde procede
si strana fantasia
La colpa non e mia
Ma se per gelosia
me fai tal compagnia
Io te faro stentar sul buso

do marito me

– ist dann wieder nur eine Variante eines Stückes von Ferminot (– Firmin le Bel de Noyon, der angebliche Lehrer Palestrina's?):

Se per gelosia
mi fai tal compagnia
la colpa non e mia
la causa vien da te
che ti faro stentar sul fuso

do marito me

Verwandtschaft mit
Frottola

– beides quodlibet-artige Stücke, die wiederum den Zusammenhang des Quodlibets mit der Villotta beweisen.

Die Verwandtschaft dieser ganzen volkstümlichen Musik-Literatur mit der Frottola wird vollends deutlich in drei merkwürdigen Drucken, den »Villotte alla Padoana con alcune Napoletane a quatro voci intitolate Villotte del fiore« (1557, 1559, 1569) des Filippo Azzaiolo, von denen die beiden ersten, trotz Dedikationen, anonym erschienen, bis sich im dritten der Autor auch zu den beiden ersten bekannte. Das Rätsel dieser drei Drucke ist das späte Datum ihres Erscheinens. Über Azzaiolo's Leben und Persönlichkeit ist so gut wie nichts bekannt; auch Vatielli, der diesen Villotten eine vortreffliche Spezial-Studie gewidmet hat (Vatielli, *Canzonieri musicali*), weiss nur, dass er Sänger an einer Kirche Bolognas war, jedoch nicht an der Hauptkirche San Petronio. Im dritten Buch nennt er seine Villotten »Jugendarbeiten« (»giovenil fatiche«), und man möchte annehmen, dass er ihnen diesen Stempel als Entschuldigung mitgeben wollte; aber im zweiten spricht er von seiner »schwachen Arbeit, die er soeben neu komponiert habe« (»questa mia seconda e debile fatica novamente da me composta«). Jedenfalls: vor 1541 können diese Stücke nicht entstanden sein, da sie aus Alvise Castellino's »Villotte« ein paarmal Texte benützen, die Castellino auch als Dichter in Anspruch nimmt, und jedenfalls sind sie gleichsam post festum erschienen, wie die Mascherate des Lodovico Novello. Trotzdem haben das erste und zweite Buch Nachdrucke erlebt, das erste zwei,

Azzaiolo

die Vogel (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 47) nicht verzeichnet: einen von 1564 bei Scotto, und einen von 1566 bei Rampazetto in Venedig. Sehr veraltet mutet in diesen Drucken auch die Mischung von Villotten mit Madrigalen an, die in den ersten Drucken der 20er und 30er Jahre noch möglich war: während nach dem Erscheinen der Madrigal-Bücher Verdelot's und Arcadelt's dergleichen nur noch selten vorkommt. Die Madrigale stammen allerdings alle nicht von Azzaiolo, sondern von andern Autoren, darunter Arcadelt und Vincenzo Ruffo; Azzaiolo selber versucht sich nicht auf dem gehobeneren Gebiet. Mir scheint, er kann überhaupt nur als Bearbeiter oder Arrangeur von volkstümlichen Text- und Melodien-Gut gelten, das ihm aus hundert älteren und neueren Quellen zufloss; und als ein solches Sammelbecken können seine Veröffentlichungen kaum überschätzt werden.

Eine dieser Quellen ist die Frottola. Verwandtschaft und Abweichung lassen sich nicht deutlicher zeigen als durch die Gegenüber-Stellung seiner Villotta »Poi che volse de la mia stella« (Petrucci I, Nr. 20) und Bartolomeo Tromboncino's »Poi che volse la mia stella« (III, Nr. 19). Tromboncino schreibt ein freches Marschlied, das mit einem Gassenhauer schliesst.³

Azzaiolo

Poi che volse la mia stella

Per mirar l alta beltade

D una alpestra villanella

Ch io perdesse libertade

Cantar voglio mille fiate

Per sfogar el fiero ardore:

Che fa la ramacina car amore

Deh che fa la che la non vien.

Vaga e bella e in se raccolta

io la vidi in un chiar fonte

a lavar la prima volta

ch io mirai tua bella fronte

tal che ognhor per piano e monte

vo cantando a tutte l hore

Che fa la

Deh che fala

Quante volte a la dolce ombra

D uno abetto un faggio un pino

Come fa l hom che disgombra

suo crudel e fier destino

da la sera al matutino

³ Beispiel-Band Nr. 35.

Ho cantato con fervore
 Che fa la
 Deh che fala

Mentre per l ombrose valli
 gli ocelletti cantaranno
 mentre i liquidi cristalli
 giu da i monti scenderanno
 mai mei spiriti non seranno
 stanchi de cantar col core
 Che fa la
 Deh che fala

Aus Tromboncino's derbem pastoralem Vortrags-Stück wird bei Azzaiolo ein vierstimmiger Chor, und man merkt sofort, dass nur die Erinnerung an den Text sich bis zu ihm gerettet hat.⁴

Ganz ähnlich verwandt ist das Verhältnis zum Text und das Un-Verhältnis zur Musik in einer Villotta Azzaiolo's (I, Nr. 8):

Azzaiolo

E mi levai d' una bella mattina
 Sol per andare allo giardin;
 E me scontrai d' una bella fantina
 Ch' a li basciai il suo dolce bochin.
 Ella mi prese a dir:
 Caro mi ' amor dolce mio fin
 Quando ritornerast' a me?
 Ella rispose: torne doman matin.

und einer Frottola des Nicolo Brocus in Andrea Antico's Quarto libro (1517, Nr. 24):

Me levava una matina
 Per andar ad un giardin.
 I trovai bella fanciulla
 Ch era a l ombra dun bel pin.
 Con el car suo amor fin
 Che cantar insieme voleva:
 Mi levava una matina – e do viola –
 Piu per tempo che non soleva.

(folgen zwei Strophen)

Brocus' Frottola ist ein Vortragslied mit Gassenhauer-Refrain; Azzaiolo's Villotta ähnelt diesmal mehr dem homophonen Geplapper einer obszönen französischen Chanson. Ob

⁴ Beispiel-Band Nr. 36.

Azzaiolo

die Unbekümmertheit des Tonsatzes in diesem und andern Stücken Azzaiolo's Absicht oder Stümperei ist, ist schwer zu erkennen. Sicher ist, dass auch hier das Volkslied und die Volkstümlichkeit zu einer gesellschaftlichen Erlustigung gebraucht werden, die unter dem Horazischen Wahlspruch steht: »dulce est desipere in loco«. Von gleichem Charakter ist die durch dialogische Episoden belebte »Incatenatura«, deren Text zu zitieren genügt:

Da l' orto se ne vien la villanella
 Col cestetto pien di mazorana –
 O che gentil fasana
 Fatta di ros' e fior' adorn' e bella
 Hor vella hor vella
 »Ella non è quella«
 E so ben so ben de sì
 »E so ben so ben de nò« –
 E do ture tu re la mò –
 Turelamo vilano
 La putta dal cestello
 La ti fara stentare
 Si ti dara martello
 E do guarde guarde in colla
 »E do la co la se tien«
 Da me la pur che la me vien. (I, Nr. 3)

Alle drei Bücher Azzaiolo's sind voll von solchen Anklängen an alte Volks-Motive, bis zum mittelalterlichen Wächterlied: »Prima hora della notte« (I, Nr. 5) – voll von Mascheraten: »O pur donne belle« (II, Nr. 2) – von »Venetianen«: »Bona via faccia barca« (II, Nr. 7) – von »Todesken«, das heisst Ständchen betrunkenener deutscher Landsknechte:

Bernarde non può stare
 Care patrone mie ... (II, Nr. 8)

Azzaiolo

– von Bergamasken:

A sen du fardei
 Vegun de barganasca (III, Nr. 3)

und »Ebraiken«:

Adonai con voi
 lieta brigada ... (III, Nr. 4, nicht von Azzaiolo, sondern von Gherardo da Panico aus Bologna)

Wiederum erkennt man den Zusammenhang von Villotta und Mascherata.

Eine Reihe von Stücken aber tragen bereits den Namen »Napolitane«, und sie sind es, die uns den Weg zu Willaert zurückführen werden. Die »Villanella alla napolitana« ist die Abart oder Variante unter allen »Canzoni alla villanesca«, die durch ihre Eigenart und dank einem überragenden Meister schliesslich den Vorrang auch im Norden gewinnt. Sie gehört, trotz ihrer Verschiedenheit, derselben Gattung an wie die Villotta, was schon Zarlino (*Istitutioni Harmoniche*, lib. 4, cap. 1, p. 382) an einer berühmten Stelle betont hat, in der er von den Musik-Dialekten der Nationen, und der Stämme innerhalb einer Nation spricht: »Et ancora che à i nostri giorni alcuni popoli di nazione diversa convenghino insieme nel Numero, ò nei Piedi del Verso, et nella maniera della compositione delle lor Canzoni; tuttavia sono differenti intorno la maniera del Cantare. Et non solamente si trova tra diverse nationi tal differenze; ma anco in un' istessa patria; come si può veder nell' Italia, percioche in una maniera si cantano le Canzoni, che si chiamano Villotte nella provincia di Venezia, et in un' altra maniera nella Toscana, et nel Reame di Napoli; com' era anco appresso gli Antichi ...« »Und obwohl auch zu unsern Zeiten einige Völker verschiedener Nation übereinstimmen im Bau der Verse, und in der Art, wie sie sie singen. Und man findet derartige Unterschiede nicht nur unter verschiedenen Nationen, sondern auch innerhalb eines einzigen Vaterlandes, wie man in Italien sehen kann; denn man singt die Canzonen, die man in der Provinz Venedig Villotten nennt, in dieser Art, aber in einer andern Art in der Toscana, und (in einer andern) im Königreich Neapel; so wie das auch bei den alten (Griechen) war ...« Zarlino vergisst nur ein Merkmal zu zitieren, das die »Canzon villanesca« aus Neapel von der oberitalienischen Villotta von Grund aus unterscheidet: die Villotta ist wesentlich vierstimmig, die »Canzon villanesca« wesentlich dreistimmig; die Villotta ist manchmal ungeschickt oder nachlässig, im Satz strebt sie aber doch nach Korrektheit; die Napolitana betont ihre »Bäurischkeit« durch offene Quinten-Gänge; es ist eine Einstimmigkeit in der Dreistimmigkeit. Sie ist etwas durchaus Neues, und steht am Ende der 30er Jahre fertig da, wie Minerva aus dem Haupte des Zeus entsprungen.

Wie ist diese napolitanische »Canzon villanesca« entstanden?

Die napolitanische »Canzon villanesca«

Zum ersten Male liefert Neapel einen entscheidenden Beitrag zur italienischen Musik-Geschichte, und zwar sogleich mit aller penetranten Kraft und südlichen Farbigkeit, die der Reisende von jeher gespürt hat, wenn er, die pontinischen Sümpfe hinter sich lassend, bei Terracina ans Meer gelangt: zur Rechten die flimmernde blaue Fläche, mit Gaeta in der Ferne, zur Linken ansteigende kahle Höhen, an ihrem Fuss aber Orangen-Haine mit Früchten und Blüten: – eine erste Ankündigung der Üppigkeit und Wildheit Neapels und Sorrents, der Ahnung Griechenlands auf den südlichen Felsen Capris

Napolitana

Napolitana –
Maio

oder der Küste von Amalfi bis Paestum. Die Frottola war eine Schöpfung Oberitaliens gewesen, mit Mantua als Mittelpunkt; sie hatte hinüber östlich nach Venedig, und westlich nach Mailand gewirkt; sie hatte, Zeugnis der Sieneser Druck von 1515 und die Sieneser Meister Ansanus und Nicolo, sogar die Toscana erfasst, die seit Ysaac wahrlich eine feinere Kunst gekannt hatte; sie ist vermutlich auch nach Rom gedrungen, und ganz sicher nach Neapel, laut dem Druck des Antonio de Laneto aus Pavia von 1519. Denn diesen Druck füllt als Haupt-Meister, neben Tromboncino, der erste napolitanische Componist, der uns begegnet: Giovan Tomaso di Maio, mit elf Stücken (auch das von Vogel mit B. F. bezeichnete, in Wahrheit I. T. – Ioannes Tomaso zu lesende Stück gehört ihm an).

Giovan Tomaso di Maio

Dieser Giovan Tomaso Maio oder di Maio ist, wenn nicht der Schöpfer der »Canzon villanesca«, so doch ihr ältester und frühester Meister; vorausgesetzt, dass er identisch ist mit dem Giovan Thomaso di Maio, Musico Napoletano, von dem Antonio Gardano 1546 ein Buch mit 30 »Canzoni villanesche« veröffentlicht hat. Nichts spricht gegen diese Annahme, und sehr viel für sie; vor allem der Umstand, dass diese 30 »Canzoni villanesche« lang vor ihrer Drucklegung entstanden sein müssen, und dass kaum anzunehmen ist, dass der ältere Meister den jüngeren, Nola, mit sehr viel primitiveren Stücken nachgeahmt hat. Trifft unsere Annahme zu, so wäre Maio um 1490 geboren und gegen 1550 gestorben; kein zweites Buch noch sonst ein Werk ist diesem »Libro primo« von 1546 nachgefolgt. Ich möchte sogar annehmen, dass Maio um 1546, dem Erscheinungsjahr seiner »Canzoni villanesche«, bereits tot war. Denn Antonio Gardano hat in den Druck als Nummer 2 ein Stück aufgenommen (»Passan Madonna«), das er ein Jahr vorher als Werk des Vincenzo Fontane bereits gedruckt hatte (– nebenbei: nicht nach der gleichen Vorlage) und das sicherlich Fontana angehört. Fontana war einer der napolitanischen Musiker, deren Schöpfungen so einfach und volksmäßig sind, dass sie fast den Charakter der Anonymität gewannen, und als solche »anonyme« Quelle vielfach von nördlicheren Musikern bentutz worden, z. B. von Lasso. Aber auch die geringere Anonymität schützte nicht von dieser Praxis; und so ist gerade der persönlichste, individuellste, eigentliche Schöpfer der »Canzon villanesca« als Vorlage hergenommen worden.

Dieser jüngere, genialere, in Wahrheit Epoche machende Meister ist Giovanni Domenico del Giovane da Nola. Wie so oft, wissen wir über sein Leben so gut wie nichts. Wir wissen nur, dass er in Nola geboren war, als ein älterer Landsmann des Giordano Bruno, und sehr spät, 1592 in Neapel gestorben ist, wo er von 1563–1588 an der Annunziata Capellmeister war. Er kann kaum lange vor 1520 geboren sein, und war vielleicht Giovan Tommaso's unmittelbarer Schüler. Ungleich Giovanni Tommaso wird er ein universaler Musiker. Wir kennen von ihm ein Buch fünfstimmiger Motetten, 1549

gedruckt, aber vor 1546 entstanden; ein zweites Buch fünfstimmiger Madrigale (1564; das erste ist verschollen), ein Buch vierstimmiger Madrigale (1545), das er »i primi frutti delle mie fatiche« nennt. Die für uns wichtigsten seiner Werke hat er also gar nicht als »Bemühungen« oder Leistungen anerkannt, nämlich seine »Canzoni villanesche«, deren erstes und zweites Buch zusammen bereits 1541 bei Scotto in Venedig herauskamen, also einzeln schon vorher erschienen waren, vielleicht als verschollene napolitanische Drucke etwa jenes Joannes de Colonia, der 1537 das erste Buch der anonymen »Canzone villanesche alla Napolitana« gedruckt hatte. Nola selbst betont das Napolitanische seiner Canzonen zunächst nicht; das ist der Fall erst in einem Druck drei- und vierstimmiger »Villanelle alla Napolitana«, 1567 verlegt bei Claudio da Correggio. Der Florentiner Buchhändler Giunti nennt in seinem Katalog von 1604 noch ein drittes Buch dreistimmiger Villanelle, das verloren scheint.

Der chronologischen Folge nach müssten wir jetzt die anonymen »Canzone villanesche alla napolitana« von 1537 und die zehn »arie napolitane« aus einem undatierten Druck, den Vogel (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 380) ins gleiche Jahr verlegt, als die frühesten Dokumente der neuen Gattung behandeln. Aber sie sind nicht vollständig erhalten – den Exemplaren in Wolfenbüttel, beide Unica, fehlt die Bass-Stimme –, und so liefern sie uns über ein wichtiges Merkmal der »Canzon villanesca«, nämlich über die Anwendung der Quinten, keinen ganz sicheren Anhaltspunkt. Wir wenden uns daher den »Canzon villanesche« des Giovan Tomaso di Maio zu, die kaum später – und vielleicht sogar früher – entstanden sein müssen, und von denen, in der gleichen Bibliothek, ein vollständiges Exemplar erhalten ist.

Maio

Besteht irgend ein musikalischer Zusammenhang zwischen dem Giovan Tomaso des Druckes von 1546 und dem der Stücke in den Frottole von 1519? (Wobei zu erinnern ist, dass Vogel's Angabe [Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 375], der Druck 1519¹ habe einen Vorgänger in dem von 1518¹, unrichtig ist; dieser Druck von 1518 ist vielmehr seinem Inhalt nach identisch mit dem von 1517¹. Vogel's Irrtum hat in den Nachschlagewerken grosse Verwirrung angerichtet.) Wir wollen die Beantwortung der Frage verschieben; an sich kann man dreistimmige Stücke einer neuen Gattung mit vierstimmigen einer – oder vielmehr mehrerer – andern Gattungen nicht wohl in Verbindung bringen. Betrachten wir zunächst die »Canzoni« von 1546!

Es fällt auf, dass sie ausnahmslos die gleiche poetische Form haben, nämlich vier Zeilenpaare von Elf-Silblern mit Refrain nach jedem Paar; zum Beispiel:

O dio che fusse penta rennenella
 Ch' assa finestra venesse annidare
 Che megli' albergo non porria trovare.

 Che contemplando questa faccia bella
 De subito me posera abenare
 Che megli' ...

El foco che nel cor me rinovella
 Cantanno te vorria manifestare
 Che megli' ...

Che s' ascoltassi mio focoso ardore
 Io creggio per pieta mollart' il core
 Piu d' altr' amante che sequesce amore

(Nr. 6)

Maiò

In 20 Fällen besteht der Refrain aus einem einfachen Elf-Silbler; in acht aus einem sieben- und elfsilbigen Reimpaar: – eine Nummer (28) ist unklar: der Refrain ist für die ersten drei Strophen ein solches Reimpaar, aber für die vierte ein einfacher Elf-Silbler. Das Merkwürdigste an diesen Strophen ist, dass sie nie die Vierzahl überschreiten, und dass die vierte einen neuen Reim bringt. Lässt man den Refrain weg, so ergibt sich die Form ab ab ab cc. Das Reim-Band zwischen den drei ersten Zeilenpaare ist musikalisch völlig unnötig, und durch nichts gefordert. Nichts hätte gehindert, mit ab und seiner Wiederholung, oder mit neuen Reimen, ins Unendliche fortzufahren, wie es die Oda oder eigentliche Frottola getan hatten. Aber die begrenzte Form ab ab ab cc ist uns nicht unbekannt. Es ist die des Strambotto, und aus dem napolitanischen Strambotto ist die »Canzon villanesca« entstanden. Wir erinnern uns (cf. p. 86) an die Pflege des Strambotto durch die Napolitaner Serafino und Cariteo, an das Aufsehen, das Serafino durch seine »aeri« beim Vortrag des Strambotto in Rom erregt hatte. Es müssen einfachere »aeri«, einfachere Melodien gewesen sein, als die des alten und altertümlichen Strambotto, wie sie sich besonders im vierten Buch der Frottole finden. Und es ist wohl kaum ein Zufall, wenn unter den elf Stücken Maiò's im Druck von 1519 – fünf Frottole, eine Oda, zwei Canzonen, davon eine mit Text Petrarca's, ein Madrigal Petrarca's, und eine Frottola mit spanischem Text – sich ein solcher Strambotto findet, – nebenbei der einzige des ganzen Druckes, der den Charakter der Improvisation an der Stirn trägt.

Na - sce dal mio de - sir fer - ven - te a - mo - re

(instr.?)



Dal giaczo e neve un infiamato ardore
 Dal infiamato ardor riposo breve
 Et dal riposo breve doglia al core
 De la doglia del core un giugo lieve
 Dal giugo lieve poi se varia sorte
 Che in fin non so se amor e vita o morte.

Maio

Wie, wenn das instrumentale Zwischenspiel – das als solches übrigens ganz ungewöhnlich ist – zum Nachspiel, und mit Text versehen, zum vokalen Refrain geworden wäre? Der Prozess kann sich gar nicht anders vollzogen haben. Auch für die Bildung des Refrains im Strambotto lässt sich gleichsam der dokumentarische Beweis führen. Baldassarre Olimpo's da Sassoferrato, eines nördlicheren Strambotti-Dichters, »Libro de amore chiamato Ardelia« (Perugia 1520) beginnt mit »Strambotti de Amore, de comparatione: & mattinate chiuse per sententie«, und man braucht ein solches Morgen-Ständchen mit einem Sprichwort als letzter Zeile nur anzusehen, um zu erkennen, wie leicht sie zum Refrain werden konnte:

Ho perso el tempo per amar costei
 Ho perso el spirto: l'alma e l'core insieme
 Ho sopportato stratij: duoli omei
 Fe ponto el mio dolor gl'incala o preme
 Felice in terra ben mi provarei
 Se lei non fusse o che doglie supreme
 Quel ch'a la liberta: la tenga cara
 Che savio e quel cha l'altrui spese impara.

(Nr. 3)

Ein noch charakteristischeres Beispiel findet sich in der elften Mattinata, die die Macht des Geldes besingt (zweite Strophe):

Maio

Non ce bisogna più tanti strumenti
 Ne barzellette e canti figurati
 Se voi cerchate stare ognhor contenti
 Se voi cerchate d'esser consolati
 Habbiate pur denar che senza stenti
 Sempre starite con honor pregiati
 Drizzate al parlar mio l'occhio e la vista
Che per denar la donna e l'hom saquista.

Wer solche Verse kennt, wird auf immer auf die Theorie ihrer Entstehung im »Schoss des Volkes« verzichten; Improvisatoren wie Baldassarre Olimpo oder wie Cariteo waren es, die den Meistern der »Canzon villanesca« die Reime geliefert haben. In andern Fällen bedienten sich die Musiker selbst. Wie aus einer berühmten und volkstümlichen Ottava eine »Canzon villanesca« entsteht, und wie wenig Mühe dazu gehört, kann man an einem Stück erkennen, das der berühmtesten Stanze aus dem »Orlando furioso« (XLIV, 61) nachgebildet ist:

Ruggier, qual sempre fui, tal e esser voglio
 Fin' alla morte, e più, se più si puote.
 O siami Amor benigno, o m'usi orgoglio,
 O me Fortuna in alto, o in basso rote,
 Immobil son di vera fede scoglio,
 Che d'ogn'intorno il vento, e il mar percote.
 Ne giamai per bonaccia, ne per verno
 Luogo mutai, nè muterò in eterno.

Mario Menghini (Villanelle alla napoletana, in: Zeitschrift für romanische Philologie 17 [1893], p. 441–489, hier p. 455) hat nach einem Codex der Chigiana, vom Ende des 16. Jahrhunderts mitgeteilt, was für eine Villanella aus dieser Ottave wird:

Vostro fui e sarò mentre ch'io vivo
 O siami Amor benigno o mostri orgoglio,
 Fedel qual sempre fui tal'esser voglio.
 O sia alfin d'ogni speranza privo
 Che immobil pur sarò qual fermo scoglio,
 Fedel ...
 Ne per fortuna mai quest'alma schiva,
 Sarà d'amarti e più da quel che soglio,
 Fedel ...

Fedel ti sarò dunque in sempiterno,
 Né per (e)state mai né per inverno
 Voglio mutar, né mutarò in eterno.

Aber wie die typische Dreistimmigkeit der »Canzon villanesca« erklären? Nun, wir brauchen uns nur wieder an die Gepflogenheit der Lautensänger zu erinnern, für ihre Arrangements aus vierstimmigen Stücken einfach den Alt wegzulassen, die Oberstimme (oder eine andre) zu singen, und die beiden andern zu »intavolieren«, als Begleitung zu nehmen – wenn wir nicht lieber annehmen wollen, dass die Dreistimmigkeit tief in die Musik-Praxis, in die Technik der Improvisation des Quattrocento zurückreicht, wo Dreistimmigkeit die Norm war. Auf einen Zusammenhang mit dem altertümlichen Strambotto deutet auch noch eine andre Eigenart der »Canzon villanesca«: die Text-Wiederholungen. Wieder erinnern wir uns an die Schwierigkeiten der Text-Unterlegung des alten Strambotto: es ist ein Überschuss an Noten für die zwei Zeilen, ein Überschuss, dem nur durch Wort-Wiederholungen beizukommen ist. Nur dass in der »Canzon villanesca« solche Wiederholungen einen burlesken Charakter annehmen. Denken wir zum Schluss daran, dass solche Strambotti alla Cariteo und Serafino Improvisationen waren, in denen die Reinheit des Satzes manchmal Schiffbruch litt, so sind auch die Quinten erklärt – Quinten, in deren Anwendung allerdings noch alles mögliche Andre steckt: ein Nachklang der antikischen »Einstimmigkeit«, bäurische Skurrilität, Protest gegen die von der Satzlehre geforderte Reinheit. Die »Canzon villanesca« ist auch sonst voll von Verstößen gegen die Regel – der Tritonus, der »diabolus in musica«, und Septimen-Schritte sind keine Seltenheit.

Auf dem Weg von der Strambotto-Improvisation, dem Lied für Gesang mit zweistimmiger instrumentaler Begleitung, zur »Canzon villanesca« von 1535 vollzieht sich genau die gleiche Umwandlung zur Vokalisierung wie von der Canzon Cara's oder Tromboncino's zum Madrigal Festa's oder Verdelot's. Diese heiteren Stücke sind genau ebenso vokal wie das Madrigal, alle drei Stimmen sind homogen und gleichwertig. Das tritt vor allem im Refrain zu Tage, der, meist als Contrast zu der Homophonie, die im Zeilenpaar des eigentlichen Strambotto überwiegt, immer mehr lebhaft contrapunktisch bewegt ist. Im Zeilenpaar liegt die »Melodie« meist in der Oberstimme; manchmal aber auch im Bass, der immer eine vollständige und einfache Unterlegung des Textes gestattet. Es ist Zeit, ein Beispiel zu bringen.⁵

Die Form, hier aa' bb' RR', ist keineswegs stereotyp in allen 30 Stücken; die Wiederholung ist für keines der drei Glieder obligatorisch und kann bei jedem ausbleiben, wenn sich schliesslich auch die Wiederholung der ersten Zeile und des Refrains als Normal-Typ herausstellt: aa' b RR'. Die Quinten, hier gleich vom ersten zum zweiten Takt, werden nicht gesucht und nicht vermieden. In Nummer 5 treten zum ersten

⁵ Beispiel-Band Nr. 37.

Mal, mit der lebhafteren Wiederholung der drei ersten Worte, die typischen Tripel-Bewegungen der Villanesca auf.⁶

Manchmal entstehen die Quinten erst bei verzierter Wiederholung, also bei fixierter, niedergeschriebener Improvisation (Nr. 23):

Don - na sac - cio ca poi Don - na sac - cio ca poi ma
tu non vo - i Don - na sac - cio ca poi

Maio

In einem andern Stück (10, »Ho vist' una marotta far na danza«) scheinen die Quinten, aufsteigend und absteigend, aus der Nachahmung des Dudelsacks entstanden: »... e na se no sonare na zampogna«. Diese Quinten, das lebhafte Tempo, die skurrilen Wort-Verstümmelungen

... che megli' alber –, che megli' albergo (6)
... dove non val –, dove non vals' a me (13)
... e fo biso –, e fo bisogno, (20) usw.

sind Charakteristika dieser frühen »Canzon villanesca«. Napolitanisch geben sich nicht alle. Manche Stücke sind ganz neutral (19):

Donna ch' avanzi ogn' altra di bellezza
Risguardi in che vil spatio secch' il fiore
Ma quest' è più dolore
Che' l tempo cambia forma e bel colore.

Dispensa mo che tien l' aurata trezza:
Che volan più ch' el vento l' anni e l' hore
Ma ...

Scaccia dal petto tuo tanta durezza
Ch' el tardo repentir torment' il core
Ma ...

⁶ Beispiel-Band Nr. 38.

Se adesso tua beltad' ogn' altra eccede
 Usa qualche pietad' usa mercede:
 Questo chiaro si vede:
 Ch' a donna bella crudeltà non vede.

Die meisten aber sind typisch napolitanisch, in der Sprach-Färbung und im Schauplatz, Salerno und La Cava (14):

Madonna non è più lo tiemp' antico
 A quell' usanza che l'auciell' arava
 Non esser tanto brava
 S' io so de Sarn' e tu si de la Cava.

Maio

Mo solle fico n' e tiempo d' amico
 Quist' e lo mutto de madamma va va.
 Non ...

Tu non con mico & io mancho con tico
 Passai lo tempo che berta filava
 Non ...

Mo s' indurata: & io so fatto scoglio
 E como la voi tu: cosi la voglio
 Io non so come soglio
 Tu circh' ad altro & io di te me spoglio.

Neue Motive tauchen auf, die der Frottola noch fremd waren: Beschimpfung der alten Weiber, Warnung der jungen Mädchen vor ihnen:

Tutte le vecchie son maleciose ... (5);

anzügliche Vergleichen für eine spröde Schöne:

Madonna io non haggio fatt' errore
 Se t' haggio assemegliata a la castagnia
 Ch' è bella fora e dentr' ha la magagnia ... (9);

Klagen über verlorene Liebesmüh:

Io pastenai li frutt' & altro coglie
 Altro vendegni & io fatich' in vano –
 Male per me pigliai pent' amareno ... (18);

spöttischer Unsinn:

Ho vist' una marotta far na danza

Maio

E n' a se no sonare na zampongnia
 E na ra o sta cogliere cotogna.
 E na monina correr con na lanza
 Occider n' urz' al alpe de Bologna.
 Et viddi quest' a Monpollier' in Franza
 Un' estrici allottar con na cecognia
 E da Caserta poi vidd' a na vignia
 No gallo vecchio secutar na scignia
 Et essa se salvò sopra na pignia.

Die anonymen Villanellen von 1537

Wir sind nun eher in der Lage, uns mit einigem Verständnis den anonymen »Canzone villanesche alla Napolitana« von 1537 und den zehn »Arie napolitane« in dem mit Madrigalen gemischten Druck, den Vogel ins gleiche Jahr und ebenfalls nach Neapel verlegt, zuzuwenden. (Von diesen 13 Madrigalen lassen sich, nebenbei, elf als von Costanzo Festa stammend, identifizieren, von den zwei übrig bleibenden ist eins von Arcadelt.) Wenn die grössere Mannigfaltigkeit des Inhalts für spätere Entstehung spricht, so sind zum mindesten die »Canzoni« jüngeren Datums als die völlig gleich gebauten »Canzoni« Maio's. Vielleicht ist Maio selber der Autor. Für eine solche Hypothese spricht, dass Maio keinen der Texte übernommen hat; aber dass ein Zusammenhang besteht, möge die Gegenüberstellung zweier Texte beweisen:

Che giov' o donna metterm' in speranza
 E far como cornacchia da crai in crai
 Questo vorria saper perche lo fai.

Tu m ai fatto trasir dentro la danza,
 E po lo ballo non principij mai,
 Questo ...

Ahy donn' ingrata al fin senza lianza,
 Del crudo stratio mio che premio n ai?
 Quest ...

Ben ti posso chiamar donna d' inganno,
 Che fa il peccato & io pat' il danno,
 Ma nanze vien principi' e poi mal' anno.

(Maio, Nr. 21)

Tu sai che la cornacchia ha questa usanza
 Che quando canta, sempre dice crai:

Crai crai
 Tu perzi cosi mi fai donna scortese
 Che dai bone parole & triste attese.

Aucello che promette la speranza
 Et le promesse sue n' attende mai:
 Crai crai ...

Tu sei madonna a quessa somiglianza
 Sempre me dice: aspecta ch' averei:
 Crai crai ...

Sai come disse Pinta ad Cramosina
 Megli' hoggi l' ovo che crai la galina:
 Crai crai ...

(1537, Nr. 11)

– wobei wir im zweiten Teil bemerken, dass der »Strambotto« mit einem Sprichwort schliesst wie bei Baldassarre Olimpo, und dass die Fassung des Motivs in 1537 unvergleichlich derber und volkstümlicher ist als bei Maio.

In einem aber stimmen der anonyme Druck und Maio überein: der Strambotto ist die Basis der Form, wenn das Reim-Schema manchmal auch freier ist, wie im folgenden Fall (ab ab cc dd; 1537, Nr. 4):

Fra quante donne sonno al mondo belle
 Sei la più bella che l' aggio trovato

O pecto inzuccharato
 Non vedi cha m' ancidi
 Oyme tu te ne ridi

Vorria tanti occhi haver quanto son stelle
 Sol per mirarte cha saria beato

O pecto inzuccharato ...

O dritta più che pigna in mezo all' uorto
 Poi m' haver vivo & voi me veder muorto,

Oyme ch' usi gran torto,
 Non vedi ...

Poiche la sorte me t' ha destinato
 Vedi s' io moro, che morro donnato

O pecto inzuccharato ...

Ist hier die Dialekt-Färbung schwach, so ist sie in andern Nummern um so deutlicher:

Napolitane
 von 1537

Chi circa de vedere donne belle
Vengh' a sta chiazza & non in altra via

Tu sei la vita mia
Cha uce son doi galante guagnastrelle
Che nocte & giorno tengo in fantasia

1537

Tu sei ...
Songho gentile & son chare sorelle
Sciese dal cielo per la morte mia

Tu sei ...
Queste son doi fontane de bellezza
Piene di gratia & d' ogni gentilezza.

Tu sei ...

(No. 5)

Manchmal folgt einer jeden Verszeile ihr Refrain:

Deh, quando ti veggio assa finestra stare,
Tanto sei bella tu

Deh pare che vogli l' homini amazzare,
& tu telo credi tu

Deh altro uce vole che color h avere:
Tanto sei bella tu

Deh a chi non vol insipida parere,
& tu telo credi tu

Deh, meglio è che lassi queste fantasie:
Tanto sei bella tu

Et pone l orecchie asse parolle mia:
& tu telo credi tu

Deh, ma tutti te credevi ingannare:
Tanto sei bella tu

Ma quess' amico non ce vol incappare:
& tu te lo credi tu

(Nr. 7)

oder Nummer 8:

Boccuccia d' uno persico apertuoro
 Mussillo d' una ficha Cattaruola
 S' io t' haggio suola
 Dentro de s' uorto
 'Nce resta muorto
 Se tutte ste cerasa non te furo ...

1537

Mascherate fehlen vollständig, genau wie bei Maio; der Inhalt des Druckes ist rein lyrisch, wenn, in dieser derben und realistischen Sphäre, überhaupt von »Lyrik« gesprochen werden darf. Auch hier wendet sich der Liebhaber an die Alte, die das Mädchen hinter Schloss und Riegel hält, und macht ihr heuchlerische Komplimente (Nr. 15):

O vecchia tu che guardi ste citelle
 Ti voglio dire la mia fantasia
 O vecchiarella mia
 Beata tene o vecchia
 Goderme t' apparecchia
 Si fai piacer (content') a me.
 Se tu mi fai parlare co' ssa bella,
 Questo ti dicho cha beata tia
 O vecchiarella mia ...
 Sola s' affacci' a questa fenestrella
 Quanto li conto la gran pena mia
 O vecchiarella mia ...
 Et se me fai sa gratia o vecchiarella
 Diro cha sei la Cima della bella
 O vecchiarella mia ...

Oder das Mägdlein tritt selber auf und beklagt vor den Nachbarn seinen traurigen Zustand:

Che sia malditta l aqua sta matina
 Che m' ha disfacta hoyme do mischinella
 Haggio rotta lancella
 Trista me che voglio fare
 Vicini mei sapite la sanare?
 Per provar acqua dolce de piscina
 Mi fo spaccata la cicinatella,

1537

Haggio rotta ...

Pignatto rotto mai fa bon cocina
Cosi dolente songo et mischinella.

Haggio rotta ...

La bon lanciella se vol conservare
Cha poi che e rotta non la poi sanare,

Haggio rotta ...

Fällt im Textlichen die grössere Varietät des Refrains auf, so im Musikalischen die grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Manche Stücke beginnen wie Madrigale:



– andre sind bereits in der »misura cromatica«, in »note nere« geschrieben, die für die Villanella dann allgemeine Gültigkeit erlangen:



Oder ein Stück (»Deh quando ti veggio«) steht im Tripel-Takt, oder bewegt sich in charakteristischem Wechsel zwischen gerad- und ungerad-taktiger Deklamation, in voller metrischer Freiheit. Ob unsre Ergänzung der dritten Stimme mit den Quinten nicht die spätere Eigentümlichkeit der Villanella auf diese früheren Stücke zu Unrecht überträgt, lässt sich nicht sagen. Aber wenn die Vermutung zutrifft, dass sie von Maio stammen, so wird auch die Annahme zutreffen, dass er ein Verfahren schon 1537 übte, das 1546 offenkundig wird.

Anonyme
Arie
napolitane

Die Arie napolitane des zweiten Druckes von 1537

Auch in den zehn »Arie napolitane« des zweiten anonymen Druckes, der, nebenbei, viel zierlicheres Aussehen hat als der erste, und vielleicht, wenn man bedenkt, dass die Mehrzahl der in ihm enthaltenen Madrigale von Festa herrührt, eher auf Rom als Neapel deutet, – auch in diesen zehn »Arie« finden sich einige »Strambotti« – in einem Fall sogar einer ganz ohne Refrain (und also ohne »Gänsefüsschen«):

Tu pur ti pensi de me far Antuono
 Io so dove ti preme lo garrese.
 Io conosco lo lampo da lo truono
 Pero non me venir con st entramese.
 Docato falso se conosce al suono
 E lo Lombardo anchor da L' Albanese.
 Va figlia mia che a marzo tenerase
 De vendere cetruli per cerase.

Andre wieder (»O quanti Turchi e Mori e Saracini«, »Et volendo non te posso abbandona-re«) haben wohl die vier elfsilbigen Zeilenpaare, aber freiere Reimordnung, zum Beispiel der letzte ab ac bd ac. Im übrigen aber herrscht noch grössere Mannigfaltigkeit. Da sind Vierzeiler:

O primavera mia boccuccia bella
 O faccia d' una stella matutina
 O rondinella tu, tu sei si bella
 Deh non mi far morir, voltat' un poco –

Anonyme
 Napolitane
 von 1537

die sich ausnehmen, als seien sie selber Refrain-Strophen, was sich etwa in folgender »Aria« bewahrheitet:

La più cianciosa non se vide mai
 Come voi donna tanto contegniosa
 Milli volte mostr' esser pietosa
 Milli volte disdigniosa –
 O bella faccia mia perchè lo fai
 Quando fugg' e quando stai
 Quando vien' e quando vai
 O cianciarella pazzarella
 Quanto sai far quanto sei bella.

Dem musikalischen Anschein nach sind diese »napolitanischen Arien« älter als die »Canzoni villanesche« von 1537. Wo ein Taktzeichen vorhanden ist, ist es noch die »misura di breve« (♢), und melodisch unterscheiden sie sich manchmal äusserlich kaum von einem Madrigal:



Andre wieder beginnen frottolistisch wie ein Gassenhauer:



Wenn diese Stücke wirklich ebenfalls von Maio stammen, so sind sie allerdings so primitiv, dass es kein Wunder wäre, wenn er sie verleugnet hätte.

Nola

Giovanni Domenico del Giovane da Nola

Mit dem Erscheinen der beiden Bücher der »Canzoni villanesche« des Don Joan Domenico del Giovane da Nola von 1541 und 1545 muss man eine neue Epoche in der Geschichte der Napolitana ansetzen. Sie sind in eine höhere Stufe der Kunst hinauf gehoben als die anonymen Stücke von 1537, als die »arie napolitane«, als Maio's »Canzoni«, ohne an Belebtheit, Originalität und Frische das Geringste einzubüssen. Form und Inhalt werden mannigfaltiger. Ein grosser Bruchteil der beiden Drucke besteht wieder aus Mascherate (I, 2, 5, 6, 13, 15, 18, 20; II, 1, 5, 13, 15, 19): Pilger, die zum Jubiläum nach Rom wandern; Zigeuner, Tanzmeister, Besenbinder, Glöckchen-Verkäufer, Gemüsehändler, Quacksalber, blinde Bettler, Verliebte, Lastträger, Wachszieher, Bohnen-Verkäufer. (Wenn man 40 Jahre vorher von einer vierstimmigen »Mascherata alla frot-tola« sprechen konnte, so kann man jetzt bereits von einer »Mascherata alla Napolitana« sprechen.) Wenn sie zu dritt aufziehen, sind sie durch Rhythmus, scharfe Deklamation, contrapunktisch zugleich individualisiert und gruppiert: jeder agiert für sich und jeder steht im Ganzen. Über die Verwendung solcher Stücke erfahren wir etwas aus einem Briefe des Marc'Antonio Bendidio, erst Sekretär des Ippolito II. d'Este, dann der Markgräfin von Mantua, der 1537 in Ferrara den Festen zu Ehren der Prinzessin von Molfetta, Isabella di Ferrante di Capua, Gattin des Ferrante Gonzaga (des späteren Brotherrn des jungen Lasso) beiwohnt. Während des Tanzes »intravenero parecchie maschere, fra le quali furono tre (!) pellegrini vestiti di terzo pelo e di raso con alcune cosette lavorate d'osso, et in gran quantità ne donarono a tutte le donne ...« (cf. Lodovico Frati, *Giuochi ed amori alla corte d'Isabella d'Este*, in: *Archivio storico lombardo* 25 [1898], No. 1, p. 350–365, hier p. 361) »... erschienen etliche Masken, darunter drei Pilger, gekleidet in Samt und Damast, mit gewissen aus Bein gearbeiteten Dingern, die sie in grosser Menge allen Damen überreichten ...« Die Lebendigkeit solcher Stücke bei Nola ist geradezu elektrisierend. Man sehe die drei Tanzmeister vor den Damen erscheinen, sie gestikulierend zum Unterricht animieren, und gleich eine Probe ihrer Kunst darbieten (I, Nr. 6).⁷

Nola

⁷ Beispiel-Band Nr. 39.

Drei Charakteristika sind, wie bei Maio, und in noch höherem Grade, an diesem genialen Stückchen typisch: die Dreiteilung der Form, wobei der erste und der dritte Teil immer wiederholt wird, die Quinten im Satz, und die belebte Taktart im 4/4-Takt: die »note nere« (die schwarzen Noten, oder die »misura di breve«), die trotzdem die grösste Freiheit und Biegsamkeit des Rhythmus gestattet. Der dritte Teil ist immer der Refrain, und manchmal ist es wieder ein uns wohlbekannter, der den Zusammenhang auch dieser Napolitane mit den Frottole herstellt (I, Nr. 16):

Non me venire a me coss' ìntramese
 Ch' io ben conosco lo fico da l' aglio
 Io non me caglio
 Se suoni sta sonagli o ciaramella
 Tu saperai saltar la scaramella
 fa la galla
 co la scarp' e la stivalla
 Ch' io non so fatto bracco calabrese
 Che piglia le ranocchie per le quaglie
 Io non me caglio ...
 Tu voi la ferra retta e io orlese
 Non vanno con misura ste sonaglie
 Io non me caglio ...
 Crissi li fatti e manca de parole
 Non me dar fiur de notte per viole
 Io non me caglio ...

Nola

Die Quinten werden bei Nola manchmal zum Ausdruck: als Mittel, um das Bäurische und Tölpelhafte zu betonen, etwa in I, Nr. 3, wo der napolitanische Bauernbursche seiner ungetreuen Schönen den Laufpass gibt:

Na volta mi gabbasti o losinghera,
 Non mence gabi chiu per questa fede:
 Sopra de menne
 Stanne sicura,
 Ca de l' inganni toi non ho paura!
 Un fiore mai non fece primavera,
 Ne tutto è oro quello che si vede,
 Sopra de menne ...

Nola

Io ben menne a donai dall' altra sera
Et vedi bene dove te va lo pede

Sopra de menne ...

Fatte li fatti toi ca lo provato,
Che meglio è sulo che mal accompagnato!

Sopra de menne ...

– und im Refrain die Sätze erregt herausstösst, sie nicht ganz in einem Atem herausbringt, und erst nach einem weiteren Anlauf den letzten Trumpf vollständig produzieren kann:

So - pra de men - ne Stan - ne se - cu - ra ca

de l'in - gan - ni, ca de l'in - gan - ni toi non ho pa - u - ra!

ca de l'in - gan - ni toi,

Nebenbei: die Literatur-Geschichte sollte sich auch um die Dichter solcher kleinen poetischen Edelsteine kümmern: – wenn einer von ihnen Nola selber war, so verdient er seinen Ehrenplatz auch in der Geschichte der italienischen Dichtkunst. Leider nur auf Grund der beiden Drucke aus den 40er Jahren. Die spätere Sammlung seiner drei- und vierstimmigen Villanelle von 1567 enthält als Texte nur poetische Dutzendware und atmet bei weitem nicht mehr die Originalität und Frische seiner ersten »Canzoni villanesche«.

Die ganz persönliche Originalität Nola's begreift man besser, wenn man die »Canzoni villanesche« eines Zeitgenossen mit den seinigen vergleicht, die des Vincenzo Fontana, vermutlich ebenfalls eines Napolitaners, 1545 mit dem Nebentitel »Villotte« in Venedig erschienen. Fontana ist wie Nola ein Nachfolger des Giovan Tomaso di Maio; aber scheint zu diesem in engerem Verhältnis gestanden zu haben, (»Passan madonna com' al vento gli anni«, zeigt, dass ihre Stücke verwechselt werden konnten; s. oben p. 360); und dass Maio nicht etwa der spätere Meister sein kann, steht ja wohl fest. Schon Fontana's Texte haben nicht ganz die Lebendigkeit und Drastik derer Nola's, und nur wenige haben lokale napolitanische Färbung; die Mascherate oder Canti carnascialeschi

fehlen wie bei Maio ganz. Etwas Neues in der Musik ist nur eine Canzon in Form eines Rätsels:

Sacio na cosa ch' e di legno e tonda
 E con fereto volt' a fanicella –
 Nevina o pazarella
 Ch' e strombolo ch' e volta o Argatella?

– eine Form obszöner Poesie, die der Literatur-Geschichte aus den »Notti piacevoli« des Straparola wohl bekannt ist. Mit ganz wenig Ausnahmen sind Fontana's Texte Strambotti mehr oder minder grosser Reim-Freiheit, mit Refrain nach jedem Zeilenpaar:

Mill' anni sono ch' io non t' hagio vista
 Lassamete no poco rivedere
 Faccio t'a sapere faccia mia d'oro
 Se non te veggio, io moro.
 Contentame no poco st' alma afflitta
 Se non che la vedrai mal partire
 Faccio t' a sapere ...
 Sai che me disse donna vangelista
 Lo bell' e sempre bono accomprare
 Faccio t' a sapere ... Tieneme mente pur, teneme mente
 Se voi che torna in vita prestamente
 Faccio t' a sapere ...

Fontana

Der mehr geglätteten Textwahl entspricht Fontana's Abneigung gegen die Anwendung von Quinten-Folgen. Er schreibt einen reinen dreistimmigen Satz.⁸

Das ist um ebenso viel korrekter, als es langweiliger ist, und über dies korrekte Niveau erhebt sich kaum eine der 23 Canzonen. Dennoch ist uns bemerkenswert, dass im Refrain der Anklang an die Frottola nicht fehlt; und dass Fontana's Canzonen nicht ohne Einfluss geblieben sind: kein Geringerer als Orlando di Lasso hat vier der Stücke zur Grundlage von Bearbeitungen gemacht.

Wer die Textform der eben zitierten Napolitana näher ansieht, wird wiederum kaum ihren Zusammenhang mit dem alten Strambotto, also der volkstümlichsten Form der italienischen Dichtkunst, verkennen können. Dieser neue Strambotto ist und bleibt die Lieblingsform der Villanella bis zum Auftreten der Canzonetta. Am bequemsten beobachten lässt sich das an einer umfangreichen Sammlung dreistimmiger Villanellen,

Raccolte di
 Villanelle

⁸ Beispiel-Band Nr. 40.

die in kleinstem Format unter den verschiedensten Titeln etwa seit 1550 bei den verschiedensten römischen und venezianischen Verlegern erschien und es auf sechs Bücher brachte. Das früheste, das ich kenne, ist das »Secondo libro delle Muse / A tre voci / Canzoni Moresche di diversi Autori ...« (Rom, Barré) von 1555; aber wie der Titel lehrt, muss ihm mindestens ein erstes Buch voran gegangen sein. Vogel kennt es ebenso wenig wie eine ganze Reihe ähnlicher Drucke, meist mit dem Titel »Canzoni alla Napolitana« oder »Villotte alla Napolitana de diversi Eccellentissimi Autori«. Ganz selten werden diese »höchstvortrefflichen Autoren« genannt, und die gelegentlichen Zuschreibungen einzelner Stücke an Lasso, Andrea Gabrieli, Donati undsoweiter sind meist recht fragwürdig. Ich bin überzeugt, dass hinter vielen der Stückchen wieder Giovanni Domenico da Nola steckt, der es einfach nicht der Mühe wert hielt, oder unter seiner geistlichen Würde fand, sich zu diesen Nichtigkeiten – für uns nichts weniger als Nichtigkeiten – zu bekennen. Jeder der Drucke umfasst etwa 20 Stücke, am Schluss meist eine oder zwei der auf den Titeln besonders genannten Moreschen, auf die wir gleich zurückkommen. Diese anonymen Drucke haben sozusagen als der originale Brunnen-Schacht gedient, aus dem die Kunstmusik schöpfte.

Der Inhalt entspricht wie die Form dem des Strambotto vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Da ist das Motiv der Liebe zu einem allzu hochgestellten Objekt (Quarto libro, Nr. 11, 1571):

Anonyme
Sammlun-
gen

Io che tropp' alt' amor volsi seguire
 Cagion è ben ch' io pianga del mio male
 A cader va chi tropp' in alto sale.
 Il giovane gentil che volse ardire
 Volar vicino al Sol s' abbruciò l' ale
 A cader ...
 Quand' il Gigante al ciel volse salire
 Giacque ferito dal superno strale
 A cader ...
 Non mi curo patir pen' e dolore
 Se ben quest' alma sconsolata more
 Pur ch' altamente habbia locato il core.

– wozu man Tromboncino's »Volsi oime mirar troppo alto« (s. p. 66) vergleiche! (Das Stückchen ist typisch: die Vermischung des Volkstümlichen mit den klassischen Anspielungen an Icarus und den Giganten-Sturz, und der Schlusszeile: dem wörtlichen Zitat aus einer Stanze des »Orlando furioso«.) Da ist die Serenata (Primo libro, Nr. 1; 1560):

Tu dormi ed amor veglia e non mi senti,
 Tu te riposi ed io piangendo accoro: –
 Amor sveglia costei per cui mi moro!

Il gran martir e travagliosi stenti
 M' hanno privo di speme e di ristoro!
 Amor ...

Io mi piango al sereno e non ti penti
 Come s' i fussi un crudelaccio moro!
 Amor ...

Stranuta almeno e sputa fuori i denti,
 E sa, se sei la vacca ch' io sia il toro!
 Amor ...

Anonyme
 Sammlun-
 gen

Den inneren Zusammenhang mit der Frottola beweist in diesem Falle auch die skurrile Schlusswendung. Die Zeit der Entstehung dieser kleinen Reimereien aber zeigt uns folgender Text (I, Nr. 14), der mit der uns wohlbekannten Wendung gewisser Madrigale aus den 40er Jahren beginnt und schliesst:

Madonna, io mi vorrei innamorare
 Di voi perche parete la chiù bella
 Ma non vorrei tocassi la scarsiella.

Perche, madonna, il chieder di danari
 Vi farebbe parer assai men biella,
 E però non toccate alla scarsiella.
 Ma se volete di canto imparare

V' impararimo chissa villaniella:
 Purche voi non toccate alla scarsiella.
 Siete cortese, o mia lucente stiella,

Che scortesia non regna in donna biella –
 E però non toccate alla scarsiella.

Und so ad infinitum. Was diesen kleinen Gebilden musikalisch besonderen Reiz verleiht, ist die rhythmische Lebendigkeit des Refrains, der denn auch öfter andre Versform als den Endecasillabo annimmt. Aus den regelmässigen Dreizeilern entstehen dann Strophen neuer Reimordnung, in denen der Zusammenhang mit dem Strambotto samt dem Refrain verloren geht, und die dann die Lieblingsform der neuen Canzonetta wird – auch der Inhalt nimmt künstlichere, »literarische« Haltung an (VI, Nr. 2; 1570):

Amor s' è retirato nel suo regno
 Et è ristretto dentro del suo forte,
 Che la mia donna li vol dar la morte.

L' ha post' assedio con tant' ira e sdegno
 E sola sola ne vuol far vendetta,

Anonyme
 Sammlun-
 gen –
 Moresca

Che non vuol che piu regna sta fraschetta.

All' infelice è rotto ogni disegno
E' n tutt' e' n tutto si vede disfatto
Rendersi vole, ma con questo patto:

Li cede in tutto lo suo rei metalli,
E che promette di non farli mali,
Li cede in tutto la faretra e l' ali.

Mit solchen und ähnlichen, nicht sehr erfreulichen Produkten, die sich allerdings mit dem alten, einen »Vergleich« durchführenden Strambotto wieder berühren, hat sich die Villanella von ihren lebendigen Ursprüngen schon weit entfernt. Sie sind nicht mehr »bäurisch«, »alla villanesca«, und es war oder wäre ein Stilfehler gewesen, sie durch Quinten-Folgen zu charakterisieren.

Aber es gibt eine besondere Art der Neapolitanen, in denen die Quinten ihre besondere Legitimation gewinnen: das ist die Moresca, die Charakterisierung und Persiflierung des Gesangs der Schwarzen, die von der nord-afrikanischen Küste her den Strand von Neapel – und die Winkel Venedigs bevölkerten. Mit der »Moresca« als Tanz, der schon im 15. Jahrhundert bekannt war, haben diese genialen Charakter-Studien, die keine Form und keinen starren Rhythmus anerkennen, sicherlich nichts zu tun. Sie stammen vielmehr von den Mascherate und den »Studien« Nola's ab, etwa von der Beschreibung der neapolitanischen Jüdin, von der der Weg zur verachteten Klasse des Niggervolks für die damalige Anschauung nicht weit war (1541, Primo libro, Nr. 17):

Moresca

Ecco la nimpha ebraica chiamata
Piu brutt' assai de menech' e de chiara
Lingnite pingnite stringnite
Ola mandragola scioffata
Che tenne vidicasi namorata.

Delleggia sempre et sempre e delleggiata
Sta zandragliosa faccie da ianara
Lingnite ...

Occhi de bove naserchia accorciata
Boccha de sbecchia barba de cochiara
Lingnite ...

Sia benedicto chi te fece stare
Quatro mis' a la calere accovare
Lingnite ...

Wenn der Refrain immer längere und charakteristischere Ausdehnung gewann, näherte man sich immer mehr der Moresca. Eins der Mittel-Glieder zwischen »Canzon villane-

sca« und freier, entwickelter Moresca ist vielleicht die zweiteilige »Battaglia moresca«, die sich am Ende des zweiten Buches der vierstimmigen Madrigale des rätselhaften Anselmo de Reulx findet. Reulx, der zum Kreis der ersten Madrigalisten gehört, soll, nach Van der Straeten (*La musique aux pays-bas avant le XIXe siècle*, vol. 7, Brüssel 1885, p. 303) in der spanischen Hof-Capelle Karl's V. Sänger gewesen sein; diese Moresca aber gibt einen Fingerzeig, dass er später, zur Zeit des Erscheinens seiner zwei Madrigal-Bücher bei Scotto (1543 und 1546) in Italien, genauer in Neapel war. Leider ist vom zweiten nur eine Stimme, der Bass, erhalten.

Moresca

Die Moresca ist alles in Einem: Photographie und Carricatur, Bild und Parodie. Eine echte Mascherata ist sie nicht; sie ist niemals strophisch gebaut; man kann sie sich nur als Vortrags-Stück zur Belustigung der napolitanischen Gesellschaft und der venezianischen Patrizier denken. Alles steckt musikalisch in ihr, gelegentliche Parodie des Madrigals, eingestreute Gassenhauer, afrikanische Folklore; dazwischen zur Erhöhung der Komik gesprochenes Kauderwelsch. Die Unflätigkeit der Situation und des Textes ist manchmal abgründig und diabolisch. Die musikalische Einkleidung ist wesentlich homophon – eine harmonisierte Einstimmigkeit; um so reicher, beweglicher, naturalistischer ist die Rhythmik. Mit Ausnahme von einer hat Lasso alle Moreschen jener sechs Bücher bearbeitet – eine, die im dritten Buch (1567) die Autor-Bezeichnung »d'Orlando« trägt, ist bestimmt nicht von ihm (man sähe sonst nicht ein, warum nicht auch die andern von ihm sein könnten, und warum er diese bearbeitet hat), sondern von einem Napolitaner: – ich vermute wiederum von Nola. Obwohl das folgende Stück in der Lasso-Gesamt-Ausgabe (*Madrigale, Fünfter Theil [Sämmtliche Werke, 10]*, ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1898], p. 144s) bereits neu gedruckt ist, sei es doch hieher gesetzt.⁹

Wiederum drängt sich bei der Betrachtung dieses nächtlichen Dialogs zwischen den beiden unsauber verliebten afrikanischen Damen auf, dass Dichtung und Musik nur von einer Person stammen können, und dass diese Person kein Geist zweiten Ranges war, sondern ein Genius wie Giovanni Domenico da Nola. Und das Seltsamste und Lehrreichste ist, dass dieser Dialog zugleich die Szenerie und den Chorus umfasst, der der verfänglichen Situation mit einem Gassenhauer den Schlusspunkt aufsetzt. Dergleichen Stücke sind von der Mascherata angeregt, aber nicht selbst Mascherate; sie gehören im gewissen Sinn in die Vorgeschichte der dramatischen Farsa oder Commedia dell'arte, aber sie sind nicht selbst dramatisch. Sie sind musikalisches Gesellschaftsspiel. Wir werden ihre Nachfolger bei Andrea Gabrieli, Lasso und Croce, bei Vecchi und Banchieri kennen lernen.

Moresca

⁹ Beispiel-Band Nr. 41.

Die Parodie in der Villanella

Mit der Zeit gewinnen auch die Quinten im Satzbild der »Canzon villanesca« einen neuen Sinn. Ursprünglich sichern sie ihr nur den Anschein des Bäurischen oder Barbarischen, als ein südlicher Naturalismus von schlagender Echtheit. Aber den oberitalienischen Musikern mussten sie auffällig werden als ein Schlag gegen die Reinheit des Satzes, in einer Zeit und einer Gattung, in der Meisterschaft auch im Kleinen so hochgehalten wurde. Die Quinten ironisieren die Meisterlichkeit; sie bekommen den Sinn der Carricatur, der Verzerrung, der Parodie. Die Canzon villanesca setzt sich in eine neue, antagonistische, aggressive Beziehung zum Madrigal.

Parodie

Nola findet jedoch noch ein feineres Mittel der Parodie, das ebenfalls in gewissen Frottole vor allem Tromboncino's sein Vorbild hat, nämlich in denjenigen, die heuchlerisch im kirchlichen Ton und Tempo beginnen, um dann im frechsten Ton der Frottola fortzufahren. Nur dass jetzt das Objekt der Parodie nicht mehr die Kirchenmusik ist, sondern das Madrigal: Das Madrigal der Festa, Verdelot, Arcadelt und ihrer Nachahmer und Nachfolger, genauer: seine Sentimentalität, Verstiegtheit, Sinnlich-Übersinnlichkeit, die ja im Rahmen des Madrigals selber schon manchmal in Derbheit umgeschlagen war, und die Spottlust Pietro Aretino's herausgefordert hatte. Berühmte Stücke werden als Ganzes parodiert, wie zum Beispiel Cipriano de Rore's »Anchor che col partire« (s. p. 398), das Andrea Gabrieli 1570 (1571) als dreistimmige »Giustiniana« von drei zitterigen und stotternden Greisen absingen lässt:

Ancho – no – no – nor che col partire
 Me se – ne ne – ne – sento sgagliolare,
 Scampar vorave ogn' hora ogni mone-ne-ne-nento,
 Tant' è l furor che sento,
 Che coro intorno intorno
 E cusi mille mille schite schito al zorno
 E qualche volta ogn' hora
 Buto per un crudel cara signo-no-no-no-nora.

Natürlich erstreckt sich die Parodie nicht nur auf den Text, sondern auch die Musik, und es kennzeichnet das Zeitalter, dass die Parodie, trotz des leichten Gewebes der Stimmen, kaum weniger kunstvoll ist als das ernsthafte Vorbild. Das musikalische Mittel der Parodie war ein Gegensatz des Tempos: der »misura comune« und der »misura cromatica«, modern ausgedrückt: des 4/2- und des 4/4-Taktes. Das Madrigal zwischen 1530 und 1540 bedient sich so gut wie ausschliesslich des 4/4-Taktes. Mit dem 4/4-Takt braucht, mensuraltechnisch gesprochen, durchaus nicht das schnellere Tempo verbunden zu sein. Tatsache aber ist, dass das lebhaftere Notenbild in »note nere«, in schwarzen Viertel- und Achtelnoten, auch das Tempo und den Vortrag beeinflusst hat. Einer Villanella Nola's sieht man sozusagen die Munterkeit schon von aussen an. Und

Spiel mit
dem Tempo

diese Munterkeit stimmt überein mit den Charakteren, die in den »Canzoni napolitane« Nola's und seiner Nachfolger sich verkörpern. Eine solche Verkörperung ist im Kern dramatisch, aber sie bedient sich eben der Drei- und Mehrstimmigkeit, und wird durch das Auseinander-Treten des Ganzen in Stimmen, durch das Zusammentreten von Stimmen zum Ganzen, nur lebendiger. Im Grunde war die Bewegung, die am Ende des Jahrhunderts zur »begleiteten Monodie« führte, ein unkünstlerischer und pedantischer Naturalismus.

Wir führen, nicht ohne Grund, als Beispiel für den Gegensatz des Tempos eine Canzon Nola's (II, Nr. 2) an, in der der Liebhaber schmachtend beginnt, als ob er ein Madrigal vortragen wollte, aber nichts weniger als schmachtend weiterfährt.¹⁰

In diesem kleinen Meisterwerk ist alles zugleich enthalten: der drollige und bauerliche Liebhaber, und die Parodie des Madrigals; – besonders komisch wirkt, wenn auf die Worte: »con toi parole« nochmals eine Madrigal-Wendung kommt, mit ihrem wehleidigen Septimen-Vorhalt, den man wörtlich hundertmal bei Festa oder Arcadelt finden kann.

Man glaube nicht, dass die »Canzon villanesca« die Parodie des Madrigals zum einzigen Ziel gehabt hat. Dazu war sie selber einem allzu raschen Wechsel der Absichten unterworfen; dazu ist der Inhalt der Villanellen-Drucke allzu mannigfaltig. Es gibt in der Villanellen-Literatur manches Stück, das einfach als Volkslied-Bearbeitung erscheint; es gibt Mascherate; es gibt rein conventionelle Stücke ohne charakteristisches Leben, Hülse ohne Kern. Dennoch: in der ganzen Gattung steht der Componist nicht bloss als Künstler über seinem Stoff, sondern auch im Menschlichen. Er geht nicht in ihm auf; die parodistische Tendenz steckt latent in ihr und leuchtet oft ganz unvermutet auf. Man kann in Azzaiolo's Ständchen »Chi passa per sta strad' e non sospira« (I, Nr. 1) beobachten, wie die schalkhafte Scheinbarkeit der gefühlvollen Grundstimmung durch die Schnörkel (»falilela's«) des Refrains und kleine Capriolen im Text noch besonders betont wird; wie in einem andern Stück, das ganz wie ein echtes Volkslied aussieht: »Ti parti, cor mio caro«, der Alt sein »falilela« als Schnörkel hereinwirft. In allen Villanellen-Sammlungen fehlt das Lied wirklich ernsten und gefühlvollen Charakters vollständig. Wo es sich so gebärdet, ist es künstlerische Satire. Ambros hat (Geschichte der Musik, vol. 3, Dritte verbesserte und mit Nachträgen versehene Auflage, ed. Otto Kade, Leipzig 1893, p. 527) bereits von diesem »Rückschlag gegen diese ganz ideale Richtung« des Madrigals gesprochen. Er trifft aber nicht ganz das Richtige, wenn er die Villanella nur als den derben Gegensatz zu der platonisierenden Auffassung der Liebe im Madrigal bezeichnet und deshalb den indezenten Charakter der Villanella besonders hervorhebt. Die Villanella ist – Ausnahmen zugegeben – ganz und gar nicht indezent; das ist nur die Mascherata und Moresca. Sie richtet sich nicht unmittelbar gegen die modische platonisierende Auffassung der Liebe, sondern gegen die Kunst, die dieser Ausdruck verleiht; sie protestiert nicht durch Derbheit, sondern durch Übertreibung.

Latente parodistische Tendenzen

Protest durch Übertreibung

¹⁰ Beispiel-Band Nr. 42.

Manchmal bedarf es gar keiner Übertreibung. Es genügte, die Form des sentimental Madrigals oder Sonetts abzustreifen, und seine Wendungen in Villanellen-Strophen aufzunehmen, man brauchte zu Madrigal-Worten nur Canzonettenmusik zu machen, und die Parodie ergab sich von selbst. Manchmal handelt es sich freilich um nackten Spott. Luca Marenzio hat eine Villanella komponiert (II, Nr. 31; 1585):

O sventurati amanti.
Ben sciocchi tutti quanti,
Che per un viso adorno
Penate notte e giorno,
Il dì con passeggiate
E poi la notte con le serenate.

Dite di gratia voi:
Che ne cavate poi,
Quando il soggetto è alto,
Non si può far il salto
E s' alcun vuol saltare,
Va arischio per il salto di crepare.

Questo ch' hora vi dico,
È consiglio d' amico:
Gite alle cortegiane,
Che le strade son piane.
Dove senza paura
Vi si po gir di giorno, e notte oscura.

E lassarete queste
Donne che son honeste,
Che mentre dite: »– io moro!«
Stan coi mariti loro,
E quando voi cantate,
Sono da quegli allhor stretto bracciate.

Das erinnert an die trockene Ironie der Frottola; aber häufig sind dergleichen Motive nicht.

Incongruenz von Text und Musik

Viel häufiger ist die feinere Form der Parodie durch die Incongruenz von Wort und Ton. Die »Canzon villanesca« entlehnt die tausend Wendungen, mit denen das Madrigal die Liebe als eine lebensgefährliche Sache zu bezeichnen pflegt, und führt sie durch den

Incongruenz
von Wort u.
Ton

leichten Villanellen-Ton ad absurdum. Die Entlehnung besonders aus Petrarca's »Canzoniere« wird Parodie. Schon die Frottola hat das sehr gut verstanden, etwa Tromboncino:

... *Pensier dolci* ite con dio ...
 E cossi da duol destrutto
Vo piangendo i persi tempi ...
 ... E voi *caldi miei sospiri*
 Dove sempre il cor nutriva
Date pace al alma priva ...

Quotations

– Verse, die sich alle in einem Stück finden »Poi ch' l'ciel contrario e adverso« (I, Nr. 24); oder der Anonymus (II, Nr. 17):

Ite caldi sospiri mei
Al gelato e freddo core ...
 (Petrarca: *Ite caldi sospiri al freddo core* ...).

Berühmte Zitate werden beliebt als Refrains; so verwendet Giovanni Domenico da Nola die Schlusszeile eines Sonetts Bembo's »Alma se stata fossi a pieno accorta« als Refrain:

Fuggit' amore o voi che donne amate
 Fuggit' ancor ch' andasse lei piangendo
Che non si vince amor se non fuggendo ...

– oder Agostino Scozzese (1579) die Anfangszeile einer Canzon Petrarca's:

Non ritrovo consiglio amaro mene,
 Per dar soccorso alle crudel mie pene,
 Però crida' l' mio core:
Che debbo far, che mi consigli amore?

Primavera (III, 1570) greift sogar zum »Inferno« Dante's:

Sciolt' è quella catena ch' ad ogn' hora
 Mi dava pene e guai, vivo contento
 Fuor d' ogni laccio e fuor d' ogni tormento ...
 Sin quì fui ad amor! sapete amanti
 Che per amar pen' e dolor s' avanza:
Lasciate o voi ch' intrate ogni speranza!

Parodie des
Neuesten

Manche Stücke sind fast völlige sogenannte »Centoni« aus Petrarca, wie etwa das von Nola (1567) komponierte: »Occhi miei oscurato è 'l nostro sole«, und die Entlehnung

erstreckt sich manchmal auch auf die Musik. Die Villanella macht auch in der Parodie eine Entwicklung durch und ergreift mit ihrem Spott immer die neuesten Erzeugnisse. Sie gehört zum Madrigal wie der Epheu zur Eiche; oder wenn man ein Bild aus der Zoologie erlauben will, wie der Regenpfeifervogel zum Crocodil, dem er das Ungeziefer absucht – ein lustiges und sympathisches Tierlein. Wir werden im folgenden Capitel sehen, dass mit Cipriano de Rore ins Madrigal eine Vorliebe für wilde, düstere, »romantische« Texte einzieht: die Villanella macht sich das sogleich zu Nutze:

Per solitari boschi,
Aspri selvaggi e foschi
Voglio gir sempre mai,
Per consumarmi ogn' hor in pene e guai ...

Das hat Gioseppe Caimo 1584 komponiert, und dem Text scheint Petrarca's »Per mezzo i boschi inospiti e selvaggi« Pate gestanden zu haben. Zur reinen Carricatur gelangt Marenzio (IV, Nr. 18; 1587); eine Carricatur, die durch die Musik noch stärker betont wird:

Tuoni, lampi, saette, e terremoti,
Rovinese tempeste e crudi venti,
Venite a spaventar l' humane genti.

Gracchiate o corbi e voi notturni augelli,
Mostrate il mio dolor con duri accenti,
Tra ruine cantando i miei lamenti.

Fantasme brutte e spaventosi spirti
Uscite fuor dalle tartaree porte,
Con fiamme accese minacciando morte.

Orsi, tigri, leoni, aspi e serpenti,
Venite a divorar costei che attorto
Me che l' amava, ha crudelmente morto.

Solche Texte, die das Madrigal mit schwerer Fünf- und Sechsstimmigkeit und mit dem ganzen Arsenal der Tonmalerei auszudrücken strebt, tanzen hier in den leichten Schnörkeln des dünnen dreistimmigen Satzes; und die Carricatur ist auch musikalisch fertig.

Zu alledem tritt dann noch der heuchlerische Beginn »alla madrigalesca« und die Fortsetzung »alla villanesca«, um die Parodierung des Madrigals zu vollenden. Sie ist so typisch, dass sie uns noch hundertfach begegnen, und so zahlreich, dass sie schliesslich selber zur Convention wird, und ihren Sinn verliert.

Die Umwandlung der Napolitana im Norden

Die Neuheit und die Genialität der »Canzoni villanesche« Nola's ist in Venedig und Florenz sogleich begriffen worden, allerdings nur von Geistern wie Willaert und Corteccia, die Nola's Schöpfungen gleichsam als Produkte der Natur, als vom Himmel gegebenen und gefallenen Stoff behandelt haben. Der beste Beweis für den Ausnahme-Charakter dieser napolitanischen Canzonen ist das einzige Druckwerk, das zwischen ihnen und den »Canzoni villanesche« Willaert's und Corteccia's (1544) erschienen ist, nämlich das erste (und letzte) Buch der vierstimmigen »Villotte« des Alvise Castellino chiamato il Varoter (1541). Dieser Varoter, vermutlich ein heruntergekommener venezianischer Adeliger, der als Schauspieler und Lustigmacher sich sein Brot verdiente, stand im Dienst des Herzogs Ercole von Ferrara, dem er sein Opus auch gewidmet hat; weiter ist, mit Recht, von ihm nichts bekannt. Aber seine Widmung, von Vogel nur ganz dürftig wiedergegeben, ist sehr interessant:

»Non so se io debba aspettar biasimo o laude di havere publicate sotto il gran nome della Eccellentia vostra queste mie rusticane e basse Compositioni; Percio che essendo tali, che non meritano ascendere a cosi alte orecchie come son le sue, temo di dover esserne biasmato: Ma poi all' incontro stimolato da una mia viva et natural inclinatione, ch' io porto alla regia persona et alla divina bontà e virtù della E. V., non son fuor di speranza, che molti debbono laudarmi vedendo, che io homo non per mia colpa: ma per fortuna posto in humile, e bassa conditione habbia saputo eleggere il più nobile e virtuoso Principe de Italia per mio signore: Alquale habbia consecrate le mie fatiche. Le quali se ben non sono tirrate per la via di Josquino e delli altri eccellenti Musici antichi (cosa che appresso alcuno mi porria dannare), sono però tali, che per la novità loro potranno forse non poco delectare la E. V. Si come quella, che havendo il petto e le sue orecchie piene di gravi e delicate armonie, satia non altrimenti che di regie vivande, voglia descender a grossi e naturali cibi: Liguale io di fiori e frutti rusticani gli ho preparati ... ho havuto ardimento cantar per modi novi le vostre virtuti, e quelle insieme con altre mie Canzoni mandare alla E. V. ...«

»Ich weiss nicht, ob ich Tadel oder Lob dafür zu erwarten habe, dass ich unter dem grossen Namen Eurer Hoheit diese meine ländlichen und geringen Compositionen veröffentlicht habe; und da sie nun einmal der Art sind, dass sie nicht verdienen, so erlauchte Ohren zu erreichen wie die Euren, fürchte ich getadelt zu werden. Aber da ich dem entgegen von einer lebhaften und natürlichen Neigung getrieben werde, die ich für die königliche Person und für die göttliche Güte und Tugend E. H. hege, bin ich nicht bar der Hoffnung, dass viele mich (auch) loben werden, wenn sie sehen, dass ich, ein Mann, der nicht durch seine Schuld, sondern durchs Geschick in demütige und niedrige Lage geraten ist, verstanden habe, den vornehmsten und tugendreichsten Fürsten Italiens zu meinem Herrn zu wählen, dem ich auch meine Bemühungen geweiht habe. Und wenn diese auch nicht auf den Bahnen Josquin's und der andern trefflichen

Alvise
Castellino

Castellino,
Widmung
von 1541

alten Musiker liegen (was mir bei manchem Schaden bringen möchte), so sind sie doch derart, dass sie dank ihrer Neuheit E. H. nicht wenig vergnügen dürften. Wie jemand, der den Busen und die Ohren voll von schweren und erlesenen Klängen hat, gesättigt wie von einer königlichen Tafel, (manchmal) Lust hat, zu derben und ungekünstelten Speisen sich herabzulassen: so habe ich deren an Blumen und Früchten zubereitet ... ich habe mich erkühnt, Eure Tugenden auf eine neue Art zu besingen und zusammen mit anderen meiner Canzonen E. H. zu schicken ...«

Castellino

Diese Widmung spricht für sich selbst: sie betont den Gegensatz dieser Villotten zur hohen Kunst des Madrigals, das Bäuerliche und das Natürliche. Der Lob-Gesang auf Herzog Ercole, mit dem Castellino den Druck eröffnet,

Viva, viva 'l nobil Duca
Di Ferrar' Hercule degno,
Viva quel che passa il segno
Di ciascun che Fama adduca ...

kann allerdings nur als »neuartig« bezeichnet werden, wenn man an die reichen musikalischen Ehrungen in Madrigal- und Motettenform denkt, die der Herzog sonst gewohnt war. Es ist eine primitive, homophone Frottola im Tripel- oder 6/8-Takt, die ebenso gut schon um 1495 hätte entstanden sein können. Und aus Frottole oder Villotte besteht auch der übrige Inhalt des Druckes: Begrüssung der Gesellschaft: »Ben staga tutta questa bella briga« – Spottlieder auf liebesbedürftige Witwen, Dialog zwischen der ungeduldigen Tochter und vertröstenden Mutter, Serenaden:

O tu che nel tuo leto
tu te ne stai solleta
dolce mia moroseta
tuo mene – tuo me into compagnia
tiritiri tella
tandan dararitonda
la tirondella tironda
e mi con ti e ti con mi
vo tu morosa mia
con teco chavegna lì
tiri tiri tiri tiron
e mi con teco insema
faremo spingardon

Willaert's
Villaneschen

– Tanzlieder im Saltarellen-Rhythmus (»E do in questa contrada«) und so weiter. Im Stil sind alle diese Stücke ungefähr gebildet nach dem Muster des »Cavalier di Spagna« (s. Beispiel-Band Nr. 33): wie dort beginnt gern eine Stimme oder zwei, und die andern fallen ein. Wenn Castellino wirklich auch der Dichter dieser Villotten ist, wie er im Titel

des Druckes behauptet (*«composti li versi et il canto»*), so hat er sich durch volkstümliche Wendungen weitgehend inspirieren lassen. Das oben angeführte Gespräch zwischen Mutter und Tochter ist ein altes Motiv, und im Refrain klingt das *«O tiene allora»* an, das wir von Nicolo Brocus (Petrucci VIII, Nr. 45) oder von Marchetto Cara's *«Per fuggir d' amor le ponte»* (1516) her kennen, und das auch Rabelais (Pantagruel, liv. V) nicht unbekannt war. Auf Willaert hat die Sammlung des Venezianers, trotz seiner engen Beziehungen zu Ferrara, keinen Eindruck gemacht; dagegen hat Azzaiolo einige Texte und musikalische Anregungen – die tanzartigen *«falilelas»* – benützt.

1544 erscheint endlich der Druck der *«Canzone villanesche alla napolitana di M. Adriano Wigliaret a quattro voci, con alcuni madrigali da lui novamente composti e diligentemente corretti, con la Canzona di Ruzante, con la giunta di alcune altre canzone Villanesche alla Napolitana a Quatro Voci, Composte da M. Francesco Corteccia non piu viste ne stampate, novamente poste in luce»* (Venedig: Scotto). Bisher galt eine Ausgabe Gardano's von 1545 als die früheste; doch hat sich ein defektes Exemplar einer Alt-Stimme aus Scotto's Offizin von 1544 jüngst in Pistoia (Archivio capitolare) gefunden. Zwei der Stücke stehen obendrein bereits in den Madrigalen des Girolamo Scotto *«con alcuni a la misura breve»* von 1542. Man wird daher wohl Willaert, als dem früheren und bedeutenderen Meister, jene *«Nobilitierung»* oder Adaptierung der *«Canzon villanesca»* Nola's zuschreiben dürfen, die darin besteht: dass Nola's Sopran-Stimme in den Tenor gelegt und mit drei neuen Stimmen umkleidet wird. Obwohl der sonst unbekannte Francesco Silvestrino es bei *«O dio se vede chiaro»* genau so macht, und auch Corteccia es vermutlich bei seinen Stücken gemacht hat, für die nur die dreistimmigen Vorlagen Nola's vielleicht verloren gegangen sind. Ein Beispiel von Willaert mag genügen: man vergleiche es mit der oben wiedergegebenen dreistimmigen Canzon Nola's.¹¹

So wie Nola's Text hier ein wenig geglättet ist, so ist durch das Verstecken von Nola's Melodie in einer Mittelstimme auch das Napolitanische im Venezianischen, im Allgemein-Italienischen aufgegangen. Und fast möchte man sagen, dass nur ein Nicht-Italiener diese Rettung aus dem bloss Regionalen, diese Erhebung zum Nationalen hat leisten können. Man mag sie, wenn man will, unnötig finden, ja kann sie sogar als eine Verwässerung der blutvollen napolitanischen Lebendigkeit ansehen. Tatsache ist, dass sämtliche Schüler und Nachahmer Willaert's ihm darin gefolgt sind, Donato, Perissone, Lasso, Nasco. Und Tatsache ist, dass keine Einbuss an Lebendigkeit bei den originalen, venezianischen Stücken Willaert's zu bemerken ist. Man kann sich drastischeres Gelächter nicht denken als im Refrain des erstes Stücks:

Sempre mi ride sta donna da bene,
Quando passeggio per mezzo sta via
La riderella,

¹¹ Beispiel-Band Nr. 43.

La pazzarella,
Non vi ca ride ha ha ha ha
Ridemo tutti per darli piacere.

– worin Willaert allerdings in Marchetto Cara schon einen primitiveren Vorgänger hat (Petrucci IX, Nr. 29):

Cholei che amo cosi
Come amo proprio mi
Me a ditto sino qui
No no mo dice si
Hi hi hi hi hi hi ...

aber kaum einen virtuoserer Nachfolger. Nola's Mascherata »Cingari simo« ist in Willaert's Vierstimmigkeit eher noch drastischer (und zweideutig-unzweideutiger) geworden, und die Erzählung

Un giorno mi pregò una vedovella
D' andar un dur scoglio con lei passare ...

ist eins der seltenen Stücke, das an Schlüpfrigkeit der anekdotischen Chanson Janequin's nicht das Geringste nachgibt. Es ist fast ganz homophon, beginnt und schliesst im Tripel-Takt, und hat ihn auch für den Kern der Schilderung. Auch von der Parodie des Madrigals durch Wechsel des Rhythmus, von unanständigem Abbrechen der Worte, die erst bei der Wiederholung ergänzt werden

Cimello

Madonna mia fa –
Madonna mia famme bon offerta ...

macht Willaert nach dem Vorbild Maio's gern Gebrauch. Corteccia ist weit weniger lebendig. Er begnügt sich meist mit zahmeren Gegensätzen, und wenn er die Homophonie verlässt, wie im zweiten und dritten Teil-Stück von

Le vecchie per invidia sono pazze
Dicendo quella bella mal nasciuta
Come son pazze ste vecchie canazze ...

gerät er ins Madrigaleske. Man kann gut vergleichen, da Willaert einen ähnlichen Text komponiert hat: »Vechie letrose, non valet niente«. Ein Druckwerk, das ein Jahr nach Willaert's epochemachendem Werk erschien, ist vielleicht gerade aus diesem Grunde wirkungslos geblieben: die »Canzone villanesche, Libro primo« des Thomaso Cimello. Cimello, obwohl aus Montesangiovanni (heute Provinz Frosinone) stammend, kann als Napolitaner gelten wie Maio und Nola, war mit Petrucci bekannt, ist Verfasser eines

kleinen mensuraltechnischen Essais, und, wenn er mit Giovanthomaso Cimello identisch ist (was so gut wie sicher), Componist eines merkwürdigen Madrigal-Buches von 1548, auf das wir noch zurückkommen werden. Später, um 1564, steht er in Rom im Dienst des Marc'Antonio Colonna, so versichert uns wenigstens sein Schüler Giovanni Battista Martello aus Monteleone (cf. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 423). In der Tat muss er etwa seit 1569 in Rom gewesen sein; er stand in Verbindung mit Cardinal Guglielmo Sirleto, der vor und nach dem Conzil von Trient an der Reform der Kirchenmusik lebhaft beteiligt war (cf. Raffaele Casimiri, Lettere di musicisti (1579–1585) al Cardinal Sirleto, in: Note d'archivio per la storia musicale 9 [1932], No. 2, p. 97–111); geendet hat er als Lehrer der Grammatik und Musik am Seminar in Benevent (cf. Raffaele Casimiri, Musica e musicisti a Benevento sulla fine del secolo XVI, in: Note d'archivio per la storia musicale 13 [1936], No. 3–4 p. 77–85). Die 20 dreistimmigen Canzonen, die sein Druck enthält, leiden an der Vielfalt der Formen. Neben drei Mascheraten (Pilgern: »Havimo fatto vuto«; Fechter: »Madonna a tre per tre ve disfidamo«; vice-königlichen Beamten, die Maß und Gewicht kontrollieren: »Nui simo commissari tutti trene«) gewöhnlichen Ausmaßes steht eine umfangreiche dritte, »La bataglia villanesca« (»Venimo tre soldati«), die Janequin's »Bataille« zugleich imitiert und parodiert, und allen Tonmalereien des Schlachten-Lärms einen obszönen Sinn gibt; rhythmisch ist sie von grosser Lebendigkeit, vom Anfang – wo die drei Kriegsmänner nacheinander in festem Marschtritt auftreten – bis zum Ende. Ganz einfachen und homophonen Stückchen (»Ogni iuorno«, »Secchia che poczi vivere mill'anni«, »Panni pannuccio«, »Pardeo cha te conosco«, »Non sia chi dica«, »Se vedo la tua fronte«, »Deh primavera«, »Gli occhi toi«, »Mostrata haggio«, »Si ch'è lo vero«), also der Hälfte, stehen andre lebhaften Motivspiels und bunter rhythmischer Abwechslung gegenüber. Eine Eigentümlichkeit Cimello's sind die nervösen Wort-Wiederholungen, die sicherlich beim Vortrag mit penetrant napolitanischer Gestik begleitet waren; so das Loblied auf die Haare der Angebeteten.¹²

Das Stückchen ist dadurch auffallend, dass entweder dem der Musik unterlegten Text die zweite Zeile fehlt, oder die zweite Zeile des Textes der folgenden Strophen den Takten 8–12 untergelegt werden muss. Es ist auch auffallend, dass Cimello's Canzonen die Wiederholungs-Zeichen fehlen und damit die Einfachheit des Baues. Und so »napolitanisch«, so regional sie in den Texten und in der Musik sind, von der am meisten napolitanischen Marke der »Canzon villanesca«, den Quinten, hat Cimello keinen Gebrauch gemacht. Seine »Canzoni« sind ganz rein im Satz; sie sind in diesem Punkt nicht »bäuerisch«.

¹² Beispiel-Band Nr. 44.

Teilung des Stroms der Entwicklung

Zwischen Nola und Willaert teilt sich der Strom der Entwicklung der Villanella, insofern als Nola ganz volkstümlich und Willaert daneben auch ein wenig kunstvoll, ein wenig »gute Gesellschaft« ist. Die dreistimmige »Canzon villanesca« erhält sich fast das ganze Jahrhundert lang mit ihren charakteristischen Zügen; der Derbheit, des Zusammenhangs mit allen regionalen Anregungen von unten her, der Parodie. Daneben aber wächst langsam eine Hinneigung zum Madrigal, die nicht mehr Parodistik, Antagonistik, Korrektur ist, sondern Abhängigkeit. Die »Canzon alla villanesca« streift das Bäuerische ab; sie bleibt Canzon, bleibt liedhaft; aber sie wird salonfähig; sie wird zur Canzonetta, und begnügt sich schliesslich nicht einmal mehr mit Vierstimmigkeit, sondern macht auf den gleichen Reichtum der Mittel Anspruch wie das Madrigal. Aber die Schilderung dieser Entwicklung bleibt einem späteren Capitel vorbehalten.

Capitel V

Die nachklassische Zeit des Madrigals

Cipriano de Rore

Im ersten Teil von Anton Francesco Doni's »Dialogo« von 1544 findet sich eine merkwürdige Stelle. Nach den ersten drei Madrigalen, von Claudio Veggio, Vincenzo Ruffo und Prete Maria Riccio, werden zwei Madrigale Arcadelt's gesungen; aber Bargo, einer der Interlocutoren, protestiert: »Che volete voi fare di tanta musica? questo è troppo vecchio: et a dirvi il vero questi canti turchi, se non son begli, non mi quadrano ...« »Was wollt ihr mit so viel Musik (Arcadelt's)? Er ist zu sehr veraltet; und um euch die Wahrheit zu bekennen, diese ›türkischen‹ Gesänge, wenn sie nicht (besonders) schön sind, gefallen mir nicht ...« (Es entspinnt sich dann ein kleiner Dialog darüber, was mit den »türkischen« Madrigalen gemeint sei: nämlich die mit »note nere«, wobei Doni sicherlich eine Verwechslung mit »note bianche« passiert ist; denn die »note bianche« waren doch ein Charakteristikum des frühen, die »note nere« eins des neueren Madrigals.) Dabei waren Arcadelt's Madrigale erst sechs Jahre vorher zuerst erschienen! Doni unterstreicht sein Urteil dann noch dadurch, dass er Arcadelt's »Il bianco e dolce cigno« parodistisch als Quodlibet singen lässt, in dessen Unterstimmen hundert Melodie-Fetzen damals schon trivial gewordener Madrigale Verdelot's, Festa's, Arcadelt's und anderer Meister sich ein Stelldichein geben.

Rore, Leben

Der Meister, der diesen raschen Umschwung bewirkt hatte, war Cipriano de Rore. Er war wieder ein Oltremontano. Über seinen Geburtsort bleiben wir im Dunkeln: Mecheln wird genannt, aber wahrscheinlicher ist Antwerpen. Und auch über sein Geburtsjahr gibt nur sein Grabstein im Dom zu Parma Auskunft, wonach er 1565, 49 Jahre alt, gestorben sei: das wäre also 1516. Wenn er wirklich in Antwerpen geboren ist, so wird er vielleicht auch an der maitrise von Nôtre Dame seine erste musikalische Bildung empfangen haben. Wann und warum er nach Italien gegangen ist, wissen wir ebensowenig: vielleicht war es lediglich der Ruf seines Landsmannes Willaert, bei dem er sich in die Lehre begibt: ob als Singknabe, später als Capellsänger an San Marco, ist ungewiss. Gewiss ist nur, dass er 1542, also ein 26- oder 27-Jähriger, mit dem ersten Buch seiner fünfstimmigen Madrigale als ein vollkommen Gereifter zum ersten Mal hervortritt, ohne durch Einzel-Stücke vorher bei andern Meistern oder in Sammelwerken Gastrollen gegeben zu haben. Es ist auffallend, dass er weder in der grossen Sammlung Verdelot's von 1538 (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen

Rore, Leben

Vocalmusik, vol. 1, p. 301s), noch in derjenigen Gardano's von 1542 (Vogel 1542¹), den beiden ersten repräsentativen Sammlungen fünfstimmiger Madrigale, vertreten ist; auch später beteiligt er sich nur selten an fremden Florilegien, und gewährt seinem Meister und seinen Kunstgenossen lieber bei sich selber Gastfreundschaft. Keins seiner Madrigal-Bücher trägt eine Dedikation: er betrachtete sie offenbar nicht als einem Einzelnen gewidmet. Nicht einmal das erste fünfstimmige Motetten-Buch von 1544 hat er selbst mit einer Dedikation versehen; es ist durch den Verleger Gardano des Iheronimo Uttinger, Rore's Freund («... Rore ... vostro amico carissimo») gewidmet. Dazu stimmt, dass der Musiker Giulio Bonagionta da San Genesi bei der Herausgabe einiger Nachlass-Stücke, zwei Monate nach Rore's Tod, schreibt: »... per la gran familiarità, et amorevol servitù, che io longo tempo ho tenuta con l'eccellentiss. Musico M. Cipriano Rore, benignamente per sua cortesia mi fece partecipe d'alcuni suoi bellissimi Madrigali, a quattro, & a cinque voci, pregandomi dovesse tenir appresso di me, acciò le sue opere non così facilmente nelle mani di ciascheduno si divulgassero ...« »dank der großen Vertrautheit, und dem innigen Verhältnis, die mich lange Zeit mit dem vortrefflichen M. Cipriano Rore verbanden, hat er mir freundlicher Weise einige seiner so schönen Madrigale mitgeteilt, zu vier und fünf Stimmen, mit der Bitte sie bei mir aufzubewahren, damit seine Werke nicht so leicht in den Händen beliebiger Leute sich ausbreiten könnten ...« Solche »Hände beliebiger Leute« waren sicherlich die unseres Anton Francesco Doni, der 1544 in seinem »Dialogo« eine Huldigungs-Motette Rore's für den Cardinal Christophorus Madruzz in Trient («Quis tuos praesul») veröffentlichte – was Rore schwerlich gefallen hat. Seine berühmten »Vergini«, das heisst die zyklische Composition von Petrarca's Canzon an die Jungfrau, waren offenbar gleichzeitig (1548) in die Hände Gardano's und Scotto's gefallen: bei Gardano widmet sie sein Freund und College Perissone Cambio dem Dichter und Legaten seiner Heiligkeit Giovanni della Casa (Vogel's Angabe, der Druck trage keine Widmung, ist nicht richtig), und bei Scotto schreibt der Paduaner Musiker Paolo Vergelli eine Widmung an Gottardo Occagna, »seinen und Rore's teuersten Freund« («vostro et nostro carissimo amico»).

Rore, Leben

Um 1547 geht Rore nach Ferrara in den Dienst des Duca Ercole d'Este. Vermutlich war er zunächst nur Haus-Componist für die kirchlichen und weltlichen Feierlichkeiten des prunkvollen estensischen Hofes; um 1549 aber tritt er an die Stelle Niccolo Vicentino's als Capellmeister, da Vicentino um diese Zeit mit Cardinal Ippolito, des Herzogs Bruder, der über eine zahlreiche Haus-Capelle verfügte (cf. Solerti, Ferrara e la corte Estense, p. 115), Ferrara verlässt und nach Rom geht. (Ippolito beraubt Ferrara auch seines besten Malers, Girolamo da Carpi [1501–1556], der 1541 und 1545 für die »Orbecche« und »Egle« des Giambattista Giral di Cinzio die Dekorationen geliefert hatte.) Diese Ferrareser Jahre begründen Rore's europäischen Ruhm. Der Herzog, der am 17. Mai 1556 Rore ein Beneficium verleiht und ihn dabei »homo molto virtuoso e da bene, mio servitore da molti anni« nennt (Solerti, Ferrara e la corte Estense, p. LVII), hilft dazu mit, wenn er zum Beispiel eine der beiden Hercules-Messen Rore's, die siebenstimmige »Praeter

rerum seriem« an den bayrischen Herzog Albrecht V. schickt: und Albrecht beweist ein feines Gefühl für Rore's Eigenart, wenn er in seinem Dankschreiben vom 25. April 1557 an diesem grandiosen Werk sowohl die »Concentus singularem suavitatem, tunc raram et novam melodiae inventionem« rühmt. Albrecht V. hat seiner Bewunderung für Rore dann noch monumentalen Ausdruck gegeben, indem er in den zwei folgenden Jahren jenen Münchener Prachtcodex mit 26 Motetten Rore's herstellen lässt: 153 Pergamentblätter, darunter 83 mit Miniaturen des Münchner Hofmalers Hans Muelich – auf p. 304 das Brustbild des Meisters, das diesem Werk beigegeben ist.* Der Codex war im Dezember 1559 vollendet; fünf Jahre später wurde ihm ein ähnlich prachtvoller Erläuterungs-Band hinzugefügt, dessen Text der Humanist Samuel Quickelberg verfasst hatte, ein gelehrter jüngerer Landsmann Rore's. Der Codex enthält nicht nur kirchliche Motetten, sondern auch fünf lateinische profane Stücke: die grosse dreiteilige Todes-Szene Dido's aus dem vierten Buch der Aeneide (305–319) »Dissimulare etiam sperasti«, fünfstimmig; Horaz' Ode »Donec gratus eram tibi«, achtschimmig; ein fünfstimmiges Lob-Gedicht auf den Duca Ercole, und ein fünfstimmiges auf Herzog Albrecht V.: und endlich ein Epigramm des Caelius Firmianus Simphosius »O fortuna potens tantum iuris«, fünfstimmig auf die Gewalt des Schicksals. Zum Druck gebracht hat Rore von diesen Stücken nur das auf den bayrischen Herzog; neugedruckt ist kein einziges.

Rore, Leben

Rore hat dem Münchner Miniaturisten selber Modell sitzen können, nämlich im März oder April 1558. Denn anfangs dieses Jahres verliess er seinen Posten in Ferrara und reiste über München in seine Heimat, um bei seinen völlig verarmten Eltern in Antwerpen nach dem Rechten zu sehen. Im September 1558 macht er dem Herzog Hoffnung, »a la festa di Ogni Santo«, also Anfang November wieder in Ferrara einzutreffen; er ist aber vermutlich in Flandern geblieben, und versichert erst Ende (12. November) 1559 dem Duca Alfonso, der inzwischen Ercole's Nachfolger geworden war, er sei jederzeit bereit, in den Dienst des Hauses Este zurückzukehren und jedem Angebot des Herzogs den Vorzug zu geben. Aber Alfonso, der sonderbare Gönner Torquato Tasso's, bleibt taub gegen dies Angebot, aus unbekannten Gründen; vielleicht aus Unmut über eine Wendung in Rore's Brief: »er habe gehofft, mit seinen Eltern in Freiheit und Ruhe sein Leben in seiner Heimat beschliessen zu können, sei aber durch deren Ruin nunmehr gezwungen, sich unter ein neues Joch zu begeben« »... son sforzato (di) tornare a nuovo giogho«. Alfonso hatte inzwischen auch Francesco dalla Viola zum Capellmeister gemacht. Rore erwähnt in seinem Brief an Alfonso (12. November 1559), er sei »recercato da diversi per Italia, come per qui et altrove, con offerta de buoni partiti ...« er habe ein paar gute Anträge nach Italien, wie auch nach Antwerpen und anderwärts; und einer dieser Anträge muss von Margarete von Parma ausgegangen sein, der Statthalterin der Niederlande. Margarete war musikliebend, sie hatte Musiker auch in ihrem Hofhalt, als sie, uneins mit ihrem Gatten, 1569 Parma verliess, und ihre Residenz nach Cittaducale

Rore, Leben

* Auf die Abbildungen, die der englischen Fassung (hier zwischen p. 382/383) beigegeben sind, geben die deutschsprachigen Quellen keine Hinweise.

und später nach dem kleinen Aquila verlegte. Rore nimmt an und bedankt sich für diese Berufung nach Brüssel durch eine Sonett-Composition (Libro quinto, 15):

Alma real se come fida stella
L'hor conduce i tre Regi al Re maggiore:
Mi chiamasti a seguir vostro splendore
Ond' io vi dedicaì l' anima ancella

Se quasi palma gloriosa e bella
Che sorge tosto che la luna è fuore
Vscio mio nome a far al vostr' honore
Tratti da pura mano e virginella

Et se qual fior che va girando inchino
Col piu lucente de i celesti segni
Segui di Margherita al chiaro suono

Vostr' altissimo cor prego non sdegni
Mio stato humile, poi che vostro sono
Et per elettion et per destino.

Rore, Leben

– aber scheint sich doch in Brüssel nicht ganz wohl gefühlt zu haben. Denn Ende Januar 1561 geht er von Antwerpen aus zu Ottavio Farnese, dem kriegerischen Gatten Margarete's, nach Parma, wo er zwei Jahre lang sich neuem Schaffen hingibt. Auch hier versäumt er nicht, durch ein Widmungs-Sonett »All' Illustrissimo Duca di Parma« (V, Nr. 1) seiner Dankbarkeit Ausdruck zu geben:

Mentre lumi maggior del secol nostro
Sotto' l belgico ciel porge la luce
Al carro ch' a l' oprar e al sonno induce
Nova Delia & Apol lo splendor nostro

Et mentr' il sant' amor fra l' or' e l' ostro
Da le perle ei robini al cor traluce
Et a l' alto gioir vi riconduce
Cui non cape pensier ne adombr' inchiostro

Le caste nimphe su l' herbose sponde
De la Trebia e del Taro in negro manto
Doglionsi d' ogni lor gloria sparita

Et colme di desir vaghe di pianto
Tra mestissimi accenti & gli antri e l' onde
Fan risonar Ottavio & Margherita.

Und die »Vive fiamme« von 1565 scheinen darauf hinzudeuten, dass auf diesen Reisen nach Flandern oder aus Flandern nach Italien auch Beziehungen zu den Fuggern in Augsburg angeknüpft wurden:

Rex Asiae & Ponti potuit celeberrimus olim

Linguarum varios ore sonare modos:

Divitiis alios longe superaverat omnes

Imperii cuius maxima Roma tui:

Rebus Alexander gestis clarissimus orbis

Inclitus immensi Rex dominator fuit:

O prisco Wolfange decusque et gloria stirpis

Auspurge qua se carmina iactat ovans:

His quaque fortuna parente voluit esse

Alma tamen virtus annumerare cupit.

Da stirbt am 7. Dezember 1562 in Venedig sein Lehrer Willaert. Rore strebt heftig das Amt an San Marco an, und erhält es als Willaert's berufenster Nachfolger am 1. Mai 1563. Am Anfang erfreut ihn die alte herrliche Wahl-Heimat und der obwohl aufreibende Dienst: »io vivo lieto et contento al servizio di questi Ill^{mi} Sig^{ri}« »ich lebe voll Freude und Zufriedenheit im Dienst dieser Erlauchten Signoria ...« schreibt er am 22. Oktober seinem Herrn nach Parma, mit dem er in Verbindung bleibt und dem er am 15. November Madrigale überschickt. Aber seine Gesundheit war offenbar den Anstrengungen des Dienstes an San Marco nicht mehr gewachsen; auch verdriesst ihn die Teilung der Capelle, und die Unordnung, die sie im Gefolge hat, und endlich findet er sein Gehalt zu gering. Er sichert sich die Rückkehr nach Parma, stellt dem Dogen und den Prokuratoren seine Kündigung zu, die sehr ungern angenommen wird, und im Sommer 1564 ist er wieder an seiner alten Wirkungsstätte. (Sein Nachfolger an San Marco wird, nachdem man ihm das Amt ein Jahr lang offen gehalten hat, sein Mitschüler Gioseffo Zarlino.) Aber im Oktober 1565 ist er tot. Sein Neffe Lodovico Rore setzt ihm einen Grabstein, der die Gewissheit verkündet, sein Name und Ruf werde in den fernsten Zeiten nicht vergessen sein: »cuius nomen famaue nec vetustate obrui nec oblivione deleri poterit«. In der Tat, sein Andenken blieb lebendig. 1574 bekennt sich Barnaba Cervo aus Parma mit Stolz als Schüler Cipriano's und rühmt in der Dedikation an Ottavio Farnese dessen Freundlichkeit gegen den Meister: »... la grata memoria di M. Cipriano Rore musico famosissimo mio precettore, che morì Servitore di V. E. cotanto amato, & honorato da lei ...« Wenn einer der charaktervollsten Musiker der folgenden Generation, Marc'Antonio Ingegneri, ein Buch Madrigale (1586) dem Herzog von Parma widmet, so tut er es im Gedächtnis Rore's: »L'Altezza vostra nelli favori, et beneficii; i quali con sì liberal mano ella fece già a M. Cipriano de Rore di bona memoria; favori, et beneficò tutti i professori di quest' arte: poiche egli con la

Rore, Leben

Rore, Leben

Rore,
Nachruhm

protettione, et con li commodi, che da lei ricevette, s' avanzò tanto in essa, che arrivò ad essere un perpetuo essemplio, et maestro a tutti del comporre perfettamente. Ma quelli più particolarmente, et maggiormente de gli altri devono per tal conto restare a V. A. obligatissimi; li quali poterono in quel particolar tempo, ch'egli fiori mella felicissima Corte di lei, essere con M. Cipriano familiarmente, et ricevere dalla conversatione, et dalla viva voce sua più espressi i suoi ammaestramenti ...» »Eure Hoheit hat mit den Gunstbezeugungen, die Ihr mit so freigebiger Hand einst dem M. Cipriano de Rore seligen Andenkens widmetet, alle Meister dieser Kunst verpflichtet: da er sich dank dem Schutz und den Bequemlichkeiten, die er von Euch empfing, so in ihr hervortat, dass er sich zum ewigen Beispiel und Muster der vollkommenen Composition für alle emporschwang. Besonders aber und vor allen andern müssen diejenigen Eurer Hoheit verbunden sein, die in jener besonderen Zeit, da er an Eurem glückhaften Hof blühte, mit M. Cipriano verkehren konnten, und aus der Unterhaltung mit ihm und aus seinem Munde seine Belehrungen noch eindringlicher empfangen konnten ...» Rore ist der Ruhm der Farnese als Musik-Patrone, und der Stolz der Musik-Geschichte Parma's im 16. Jahrhundert, deren Blüte ja erst um 1545 beginnt, da Papst Paul III. den kleinen Staat, seit 1512 Bestandteil des Kirchen-Staates, seinem Sohn Pier Luigi Farnese verleiht. So reich diese Blüte sich entwickelt: Parma ist in erster Linie die Stadt Cipriano de Rore's. Ein Kleriker aus Parma, Pietro Ponzio, ist auch Schüler Rore's gewesen; er geht 1565 nach Bergamo als Capellmeister an der Cathedrale und hat vielleicht in seine theoretischen Schriften einige Anschauungen Rore's hinübergerettet.

Rore Fünf-
stimmigkeit

Noch 1591 druckt der Arzt Oratio Guarigante ein Madrigal und einen Madrigal-Zyklus Rore's, – zwei Werke, deren Echtheit man allerdings bezweifeln darf – »non più veduta ne udita«, und nennt dabei Rore »Maestro de' Maestri«, den Meister aller Meister. Wenn Orazio Vecchi in seinem »Amphiparnaso« (1597) ein allbekanntes Madrigal parodieren will, so wählt er Rore's »Ancor che col partire«. »In einer Tonarten-Lehre, die Vecchi einem Schüler in die Feder diktierte, empfiehlt er seinem Zögling drei Madrigale Rore's zum Studium, dagegen von Marenzio nur zwei und von jedem andern genannten Meister nur je ein Werk« (Johannes C. Hol, Cipriano de Rore, in: Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag, ed. Edgar Refardt, Hans Ehinger und Wilhelm Merian, Zürich und Leipzig 1933, p. 134–149, hier p. 148, einer kleinen Studie, die das Beste ist, was bisher über Rore geschrieben worden ist).

Mit Rore wird im Madrigal die Fünfstimmigkeit sofort als Norm gesetzt, nachdem die vorangehende Generation, trotz gelegentlicher Überschreitung der Stimmenzahl, der Vierstimmigkeit als klassischer Norm gehuldigt hatte. Das bedeutet eine völlige Veränderung in der inneren Struktur des Madrigals, und nicht bloss eine Bereicherung des Klanges. Und zwar deshalb, weil die fünfte Stimme meist keine Stimme eigener Tonlage und eigenen Schlüssels ist (auch das kommt natürlich vor: Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor-, Bass, oder: Violin-, Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Bariton-Schlüssel, etc.), sondern mit einer andern Stimme unter gleichem Schlüssel singt. In den früheren Zeiten

der Fünfstimmigkeit ist der »Quinto« meist eine tiefere Stimme, etwa Tenor oder Alto; in den späteren der Sopran. Und in diesem Fall ist die Verlockung zum »Duettieren« schon gegeben; ähnlich wie auch die beiden Alti oder Tenori bei Wiederholungen von Satzteilen die Rollen wechseln: der Tenor singt den Part des Quinto und vice versa. Die Fünfstimmigkeit macht der »paarigen« Stimmen-Anlage, die seit Josquin so beliebt war, ein Ende; sie ist schon ein Element der Zersetzung, ein Anfang des Konzertanten.

Fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale liegen von Rore vor, von denen das fünfte nicht mehr durch ihn selber herausgegeben scheint: 1542, 1544, 1548, 1557 und 1566, alle häufig nachgedruckt und in den späteren Auflagen stark wechselnd im Inhalt; so sehr, dass man die beiden Ausgaben des vierten Buches durch Scotto und Gardano als zwei verschiedene Bücher betrachten muss. Nur das erste Buch enthält ausschliesslich Madrigale Rore's; in den späteren ist er mit Willaert, Donato, Nasco, Innocentio Alberti, Pietro Taglia, Sandrino (vermutlich der junge Alessandro Striggio), Francesco Portinaro, Palestrina, Andrea Gabrieli zusammengestellt, und man weiss nicht, ob diese Verbindungen auf Persönliches deuten oder nur auf Verlegerisches. Den fünf Büchern fünfstimmiger stehen drei Bücher vierstimmiger gegenüber: das erste 1550, das zweite 1557, in dem Rore sich mit Palestrina den Inhalt teilt. In einem andern Buch vierstimmiger Madrigale von 1561 ist Rore mit Annibale Padoano und andern Meistern zusammengestellt und figuriert auf dem Titelblatt fast nur der Reklame wegen, da er mit nur drei Stücken zahlenmässig weit zurücktritt (Gardano nennt es einmal: Libro quinto, offenbar als fünfte Publikation Rore's) gegen Annibale Padoano, der auf dem Titel an zweiter Stelle genannt ist. Das dritte sind jene posthumen, von Giulio Bonagionta herausgegebenen »Vive fiamme« aus Rore's Todesjahr. Rore hat neben seiner Kirchenmusik nur Madrigale geschrieben, keine »Canzoni villanesche« oder Villotte oder Mascherate. Er war ein strenger und herber Geist. Man erkennt es nicht nur aus dieser Beschränkung auf hohe Kunst, die ihn von andern heiteren Musikern Venedigs, Willaert, Parabosco, Perissone, Andrea Gabrieli, so sehr unterscheidet, sondern auch an der Wahl seiner Texte. Rore schreibt keine Huldigungen mehr und noch weniger Invectiven gegen Damen alla Tullia oder Tota oder Fioretta oder Nannina. Er ist der erste Meister, der es mit der literarisierenden Neigung des Madrigals ganz ernst genommen hat.

Rore – Ernst-
haftigkeit

Rore – Ernst-
haftigkeit

Ein Teil dieser Texte hat biographische und politische Absicht. Wenn Rore (Ausgabe Gardano IV, Nr. 3) die erste Stanze aus dem 29. Gesang des »Orlando furioso« komponiert: »Alcun non può saper da chi sia amato«, so ist das eine Huldigung ans Haus der Este im gleichen Sinn, wie ihn der Dichter, einst selber ein Diener dieses Hauses, wenn auch ein schlecht gelohnter, im Auge gehabt hatte. Ganz unzweideutig ist die folgende Stanze (Orlando furioso, XLIII, 62):

L'ineffabil bontà del redentore,
De' tuoi principi il senn' e la giustitia,
Sempre con pace, sempre con amore

Ti tenga in abundantia ed in letitia;
 E ti diffenda contr' ogni furore
 De tuoi nemici, e scopra lor malitia:
 Del tuo contento ogni vicino arrabbia,
 Più tosto che tu invidia ad alcun habbia ...

– ein Segenswunsch für Ferrara unter seinen Fürsten, der nur leider nicht in Erfüllung gegangen ist. Rore hat das Stück in einer so eigentümlichen Verbindung von Künstlichkeit und epigrammatischer Kürze komponiert, dass man meinen möchte, er habe für den Beginn oder das Ende einer Hof-Feierlichkeit gedient, die schnell abgetan werden musste. Offiziellen Sinn hatte offenbar auch die Stanze aus der berühmten Liebesklage der Bradamante um ihren Ruggiero (Orlando furioso, XLV, 37): »Come la notte ogni fiamella è viva«, denn Rore hat sie als Canon zwischen Alt und Sopran komponiert, allerdings nicht ohne »espressivo«, quasi mit einem Adagio-Mittelteil für die siebente Zeile der Stanze »Deh torna a me, deh torna, o caro lume!« Zu den Ferrareser Compositionen gehört ferner ein Sonnett, das sich weissagend und auffordernd an den Vater der oberitalienischen Ströme wendet, den Po (IV, 6): »Volgi' l tuo corso alla tua rivi manca«; oder ein andres auf den Auszug ins Feld des Herzogs (IV, 8): »Quando signor lasciast' entr' alle rive«. Es scheint auch, als ob die beiden einzigen Chansons, die sich in den italienischen Drucken Rore's befinden (im Primo libro a 4, 1550), sich auf die Herzogin Renée beziehen, die unglückliche Gattin des Duca Ercole, jüngere Tochter Ludwig XII. von Frankreich und Schwägerin König Franz I., der als einer protestantischen Fürstin auf dem Thron eines päpstlichen Lehens-Staates ein so gefährliches und trauriges Los zufiel. Aber es scheint, dass der Herzog harmlose Huldigungen für sie doch zuliess:

Hellas, comment voules-vous que nos yeutz
 Cessent leurs pleurs laissant telle princesse
 Las e comment luy disant noz adieux ...

oder

En vos adieux, dames, cesses voz pleurs,
 Pour le retour d'une princesse en France ...

In der ersten dieser beiden Chansons, die Rore ganz im Stil des Madrigals behandelt, fällt uns nur eine Stelle auf:

Et pour con-fort tant seu-le-ment nous lais-se
 tant seu-le-ment nous lais-se les yeux
 tant seu-le-ment nous lais-se les yeux
 tant seu-le-ment nous lais-se les

les yeux en pleurs
 en pleurs, les yeux en pleurs, etc.
 en pleurs,
 yeux en pleurs, les yeux en pleurs,

Chromatik, im Sopran und Bass, zum Ausdruck der thränenfeuchten Wangen! Besonders im zweiten Fall der deutliche Schritt vom Dur zum Moll! Es ist eine bedeutungsvolle Stelle, an die wir später wieder anknüpfen werden.

Es ist sonderbar genug, dass Rore ein paar grossartige politische Madrigale nicht für fünf, sondern nur für vier Stimmen geschrieben hat, beide im zweiten Buch. Das erste, das den Druck eröffnet, bezieht sich auf den Aufstand der mit Frankreich (»l'aureo Griglio«) verbündeten deutschen protestantischen Fürsten gegen Karl V., und verkündigt dem Kaiser in prophetisch flammenden Worten den sichern Sieg:

Un altra volta la Germania strida,
 E per doppiar la forz' ha fatto lega
 Con l' aureo giglio, e già l' insegne spiega,
 Gli campi scorre e gli nemici uccida.

Carlo che di triumphi già si vide (!)
 Carco per se, il Re celeste prega
 Che lo soccorra, e nel sembiante nega
 Ch' abbi timor di questa gente infida.

Rore
 »politische«
 Madrigale

Poi ragiona tra sè fatto sdegnoso:
 »Gli esserciti saranno i miei consigli,
 I duci la virtù, l' arm' è la fede,

Le trombe il tempo, i miei color vermigli
 La fortuna ch' a meco fermo il piede.
 Con che t' opprimerò, popol ritroso!«

Rore –
 Widmungen

Das Stück kann wohl nur 1543 oder 1544 entstanden sein, da Ende 1543 der Krieg zwischen François I. und Karl V. in Oberitalien von neuem ausbrach. Auch das Madrigal konnte in jenen Zeiten das Gefäß politischer – wenn auch nicht nationalistischer – Begeisterung sein! Noch erstaunlicher ist, dass Rore jenes Sonett Petrarca's »Fontana di dolore, albergo d' ira« in Musik gesetzt hat, in dem der Sänger Laura's das päpstliche Rom als Stätte aller Laster und allen Betrugs, als schamlose Hure beschimpft. Wie war dies, in den Tagen des Trienter Konzils, möglich? Wie war es möglich, dies Madrigal, das nur aktuellen Sinn haben konnte, zu veröffentlichen? Welcher mächtige Gönner und Schutzherr stand hinter Rore? War es der Herzog, der das zukünftige traurige Schicksal seines Staates unter der Herrschaft der päpstlichen Schlüssel vorausahnte? In der Tat: das Stück kann nur in Ferrara entstanden sein, und kam denn auch auf den Index.

Rore –
 Allgemeines
 über Texte

Rore hat, es bedarf kaum der Erwähnung, auch eine Reihe Stücke auf einige edle Damen im Auftrag komponiert: auf eine venezianische Elena (»La bella Greca«, IV, Nr. 1; also Widmung); auf eine Rosa (»Ben si convien«, I, 19); auf eine »alma Susanna« (V, Nr. 5); auf den Weggang einer »alta Isabella« von Ferrara nach Cremona (»Sfrondate o sacre dive«, II, Nr. 3); auf die Hochzeit einer Gonzaga (»Cantiamo lieti«, II, Nr. 1); daneben stehen andre Hochzeits-Gesänge (»Scielgan l'alme sorelle«, II, Nr. 14) und Threnodien, zum Beispiel Francesco Maria Molza's Sonett »Altiero sasso« (I, Nr. 6) auf den Tod eines Römers, oder »Tu piangi« (I, Nr. 7). Aber zur guten Hälfte sind Rore's Madrigale doch aus dem subjektiven Drang einer mächtig erregten Seele hervorgegangen, und gehören ihm ganz eigentümlich an, so wie der Moses oder die Grab-Denkmäler der Cappella Medici Michelangelo angehören, mit dem Rore einzig zu vergleichen ist: sowohl dem Wesen wie der Wirkung nach. Dem Wesen nach, als ein Meister dunkler und tiefbewegter Empfindung, gesteigerter Mittel, ausladender Expression; der Wirkung nach, insofern als er das klassische, das Unschulds-Zeitalter des Madrigals, das ohne ihn noch lange hätte dauern können, gewaltsam abgeschlossen und ein neues, bewussteres, von heftigeren Gegensätzen erschüttertes, heraufgeführt hat. Wenn Michelangelo mit seinen beiden Madrigal-Dichtungen statt an den maßvollen Arcadelt an Cipriano de Rore geraten wäre, so wäre der Unterschied im Tempo und Gehalt von Dichtung und Musik bei weitem verringert gewesen. Mit Rore hat die Musik die eiligeren Schwester-Künste beinahe eingeholt.

Rore komponiert nicht nur das seiner dunklen Empfindung Gemäße. Namentlich die vierstimmigen Madrigal-Bücher sind voll von conventionellen Texten, wie der Gebrauch

sie verlangte. Und im fünften Buch der fünfstimmigen, das vermutlich aus dem Nachlass in Parma zusammengestellt ist, stossen die heftigsten Gegensätze aufeinander: neben einem Sonetto spirituale (»Qalhor rivolgo il basso mio pensier«, V, Nr. 9) steht ein erotisches Sonett von einer Tizianischen Sinnlichkeit (2):

Dalle belle contrade d'oriente
Chiar'è lieta s'ergea Ciprigna, ed io
Fruiva in braccio al divin' idol mio
Quel piacer che non cap' umana mente.

Quando senti dopp' un sospir ardente:
»Speranza del mio cor dolce desio,
Ten vai haime, ten vai haime, adio,
Che sarà qui di me scura e dolente?

Ahi crud' amor ben son dubbios'è corte
Le tue dolcezze poi ch' ancor ti godi
Che l' estremo piacer finisca in pianto!«

Ne potendo dir più, cinseme forte,
Iterando gl' amplessi in tanti nodi,
Che giamai ne fer più l' Edro o l' Acanto.

Rore Gleich-
gültigkeit
gegen die
Form der
Texte

Das hat der gleiche Musiker komponiert, der in den elf Stansen Petrarca's das Lob der heiligen Jungfrau besungen hatte. Aber auch seine Auswahl aus Petrarca ist sehr eigenwillig. Er entdeckt im »Canzoniere« das Dunkle und Pittoreske; er ist einer der wenigen, die Petrarca's Sonett der Einsamkeit und Wildnis komponieren: »Per mezz' i boschi inospiti e selvaggi«. Er steigert das Malerische und Barocke solcher Texte bis zum Gipfel, indem er ein Sonett des Niccolo Amanio komponiert:

Strane rupi, aspri monti, alte tremanti
Ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti,
Ove a gran pena pon salir tant' erti
Nuvoli in questo fosco aer fumanti ...

In den Versen und in der Musik steckt schon die ganze pittoreske »Romantik« des Salvator Rosa und seiner Geistes-Verwandten.

Eine Formel für den Musiker Rore gibt es nicht. Dazu war seine Produktion zu reich, und seine Entwicklung zu rasch. Aber man kann das Revolutionäre seines Erscheinens um 1542 dahin genau bestimmen, dass ihm die Form der Dichtung, der Bau des Verses, der Gleichklang der Strophen völlig gleichgültig ist. Er beachtet weder Reim noch Zeile. Er komponiert, je nachdem, ein Sonett in einem Zuge, teilt es in Quartette und Terzette, aber (»Tu piangi«, I, Nr. 7; »Quel vago impallidir«, III, Nr. 7; »Quando fra' altre«, III, Nr. 11); es kommt ihm nicht darauf an, in der prima parte nur das erste Quartett zu

Rore –
Espressivo

componieren, und den ganzen Rest in der seconda parte unterzubringen. Er will das Wort, und das Wort im höchsten Ausdruck; daher schreibt er grundsätzlich polyphon, aber wahrt sich auch im Polyphonen die Freiheit. Es gibt bei ihm keine Regelmässigkeit der Imitation; er ist das Gegenteil eines Formalisten. Man braucht nur den Beginn des ersten Sonetts aus seinem ersten fünfstimmigen Buch anzusehen, um zu bemerken, wie keine der nachfolgenden Stimmen, von denen zwei zusammen einsetzen, das Motiv des Soprans genau imitiert; wie er als erste musikalische Zeile nicht etwa des Dichters Elf-Silbler betrachtet, sondern sinngemäss noch die Hälfte des zweiten hinzunimmt; wie selbständig jede Stimme geführt ist, und wie innig alle doch im Klang verschmelzen; wie vollendet die Deklamation, der Wechsel von Syllabik und Fioritur:

C. Can - tai men-tre ch'i ar - si del mio fo - co La vi - va fiam - -

A. Can - tai men-tre ch'i ar - si, can-tai men - tre ch'i ar - si

5. Can - tai men-tre ch'i ar - si del mio

T. Can - tai men-tre ch'i ar - si del mio fo -

B. Can - tai men-tre ch'i ar - -

C. ma

A. del mio fo - co La vi - va fiam - - - ma etc.

5. fo - co La vi - va fiam - ma, del mio fo - co, La vi - va fiam - (ma)

T. - co La vi - va fiam - ma, del mio fo - co La vi - va fiam - ma

B. - si del mio fo - co la vi - va fiam - ma,

Worauf es Rore ankommt, das ist: jedes Wort des Dichters in der Melodik jeder einzelnen Stimme so ausdrucksvoll als möglich zu prägen, und sei es auch auf Kosten der Dauer eines Madrigals – die ausserordentliche Erweiterung der Form im Vergleich

zu Arcadelt oder Verdelot fällt sofort in die Augen. Er verzichtet nicht auf rapidere Deklamation, indem er gelegentlich die Stimmen zusammenführt, sie in Halbchöre teilt, wobei einzelne Stimmen Doppel-Funktionen übernehmen; aber reine Homophonie liebt er nicht; fast immer emanzipiert sich wenigstens eine Stimme und geht ihre eigenen Wege. Leise Tonmalereien verschmäht er nicht; aber wenn er zum Beispiel in Petrarca's Sonett »Hor che' l ciel' e la terra e' l vento tace« (I, Nr. 2) dem Wort »cielo« in vier Stimmen im Sinn der Zeit ein aufsteigendes Intervall gibt – eine Quint, eine Terz, eine Oktav –, so führt er den zuletzt eintretenden Bass abwärts, wie um zu zeigen, dass er sich aus dergleichen Wendungen nichts mache. Später, wenn »die Nacht den gestirnten Wagen kreisen lässt«, so tut das bildlich wohl der Bass:



C. Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se - ra, Di - - c'èl -

A. Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se - ra, Di - c'èl - la ch'i

5. Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se - ra Di - c'èl - la ch'i la - sciai

T. Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se - ra, Di - c'èl - la ch'i

C. - la ch'i la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li, Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se -

A. la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma

5. gli oc - chi tuoi mol - li, Non ti so - vien, Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma

T. la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li, Non ti so - vien, Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma se -

B. Non ti so - vien di quel - l'ul - ti - ma

C. - ra, Di - c'èl - la ch'i la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li etc.

A. se - ra, Di - c'èl - la, ch'i la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li

5. se - ra, Di - c'èl - la ch'i la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li

T. - ra, Di - c'èl - la ch'i la sciai gli oc - chi tuoi mol - li E sfor - za - ta

B. se - ra, Di - c'èl - la ch'i la - sciai gli oc - chi tuoi mol - li

Von ähnlich grossartiger Symbolik ist der Beginn von Petrarca's Sonett »Per mezz' i boschi inhospiti e selvaggi«, wo die Stimmen in unregelmässigen Abständen einsetzen und dasselbe Motiv bald aufwärts, bald abwärts gewendet ist – ein Bild für das Gegenteil eines Menschen, der »sicher und furchtlos« durch die Wildnis geht. Es ist mehr als eine Vorahnung, es ist eine Vorausnahme des Vorspiels zum dritten Akt des »Parsifal«. Dies ganze Madrigal ist in seiner Aufgewühltheit und Prägnanz der seelischen Malerei für den frühen Rore so bezeichnend, der dichterische Vorwurf trifft auf ein so verwandtes Gemüt, dass es in unserer Beispiel-Sammlung nicht fehlen darf; und als Paradigma für das ganze Erstlingswerk Rore's dienen mag.¹

Rore
»Chromatik«

*

Im Titel der zweiten Auflage des ersten Buches der fünfstimmigen Madrigale (1544) steht die seltsame Bezeichnung »madregali cromatici«, die sich – unsere Beispiele haben es genügend gezeigt – nicht auf »Chromatik« im modernen, harmonischen Sinn beziehen können. Von solcher Chromatik macht Rore hier noch keinen Gebrauch; er ist sogar weniger »farbig«, und harmonisch herber und asketischer als sein Lehrer Willaert. Das Wort »cromatico« deutet lediglich auf die Aufzeichnung in schwarzen Noten, im 4/4-Takt; und in der Tat haben sämtliche Stücke des Buches, mit zwei Ausnahmen (»Da quei bei lumi«, »Hor che l' aria e la terra«) die Taktvorzeichnung C. Wir wissen: Rore ist nicht der erste, der diese »moderne«, fürs Auge lebendigere Notierung gewählt hat. Ein sehr frühes und auffälliges Beispiel finde ich im Erstdruck (?) des vierten Buches der Madrigale Arcadelt's (Antonio Gardano, September 1539), und zwar in der anonymen Composition von Petrarca's Sonett »Pace non trovo e non ho da far guerra«; ein Stück, das im Nachdruck von 1541 dem Yvo zugeschrieben ist. Alle vorangehenden 37 Stücke, von Arcadelt, Berchem, Corteccia, Layolle, Festa, Morales, Petrus Organista stehen in der »misura di breve«; dies eine aber im 4/4-Takt. Und zwar ist er schon mit vollem Bewusstsein angewandt: mit vollem Bewusstsein für den Gegensatz beider Taktarten im Nacheinander und fast auch in der Gleichzeitigkeit (cf. T. 92s. in unserer Beispiel-Sammlung). Die Anwendung der »misura cromatica« in diesem Falle ist der Einfall eines genialen Vorläufers. 1539 wird sie, in den »Musiche fatte nelle nozze ...« auch von Corteccia gelegentlich angewandt; der Drucker Girolamo Scotto druckt 1541 eigene Madrigale, darunter »alcuni alla misura breve«, also in der »kurzen Notation«, und schon ein Jahr vorher bringt er Madrigale Claudio Veggio's und Arcadelt's »della (nella?) misura di breve«. Wobei ihm »misura breve« wirklich den »kurzen Takt«, den 4/4-Takt bedeutet, der für die »Canzon villanesca« typisch ist. Ich wage nicht, einen Zusammenhang zwischen Villanesca und Yvo, Corteccia oder Rore anzunehmen; es ist kein Grund einzusehen, warum diese Meister nicht ganz von selber auf die Reduktion der Notenwerte gekommen sein sollten – ein Vorgang, der sich ja in der Musik-Geschichte ein paarmal wiederholt hat. Ich kann mich des Gedankens nicht

Rore
»Chromatik«

¹ Beispiel-Band Nr. 45.

Rore
»Chromatik«

erwehren, dass der Drucker Girolamo Scotto hinter der Neuerung steckt – jedenfalls ist auffällig, dass fast alle Erstdrucke dieser Art aus seiner Offizin hervorgegangen sind. Und es wäre sonderbar, wenn die Umwälzung der Notation – denn das war sie – nicht sogleich bei der Theorie Widerspruch gefunden hätte: so schon 1545 im »Lucidario« des Pietro Aron: »Diremo adunque, essere poco tempo, che da molti compositori, è usato un certo modo di comporre, dal loro chiamato, A note nere« »... seit kurzem wird von vielen (!) Componisten eine gewisse Art des Componierens angewandt, die sie »mit schwarzen Noten« nennen ...« – und Aron hat mit seiner Kritik vom mensuraltechnischen Standpunkt aus ganz recht, denn bisher hatte das Taktzeichen C seinen Sinn nur in Relation zum Taktzeichen ϕ gehabt. An sich war mit der Neuerung nichts gewonnen, nicht einmal die Andeutung eines rascheren oder langsameren Tempos. Ist es nicht seltsam, dass die Aufzeichnung des Tripel-Taktes die neue Mode nicht mitmachte? Denn Tripel-Takt-Episoden werden bis auf Monteverdi, und tief ins 17. Jahrhundert hinein, mit Breven und Semibreven aufgezeichnet ($\equiv \diamond$), ohne dass damit über das Tempo das Geringste ausgesagt wäre: mit solchen scheinbaren Pfundnoten ist gewöhnlich die Tempo-Vorschrift: »presto« verbunden.

Rore
»Chromatik«

Der gleichmässig rhythmisch-schwebende Gang des Madrigals bleibt derselbe, ob es im 4/4- oder im 4/2-Takt ausgezeichnet ist; auch in der Frottole-Literatur findet man Stücke, von Petrucci mit dem Grundwert einer Semibrevis ($\diamond$) gedruckt, die in handschriftlichen Quellen mit dem Grundwert einer Brevis ($\equiv$) notiert sind. Für das Tempo der Ausführung spielt dieser Unterschied nicht die geringste Rolle. Um 1545 verändert sich die Situation nur dadurch, dass die alte Aufzeichnung neben der neuen bestehen bleibt. Dadurch ist ins Madrigal wieder ein Gärungs-Stoff getragen, der seine ganze rhythmische Struktur von Grund aus verändert hat. Und es ist gar keine Frage, dass die Musiker sich des Problems bewusst waren. Es sei, bei Erörterung dieser rhythmischen Probleme, betont, dass das Gefühl für rhythmische Schwerpunkte bei den Meistern um 1540 mindestens ebenso fein entwickelt war wie das unsre – trotzdem die Taktstriche fehlen, oder gerade weil sie fehlen. Er wird immer empfunden. In Scotto's »Secondo libro ... a misura di breve« (1543²) steht eins der wenigen Madrigale Arcadelt's, die im 4/4-Takt notiert sind (wenn es Arcadelt angehört und nicht Gero oder einem andern nordischen Meister): »Per folti boschi e per alpestre valle«, dessen Lamento in der Klage über Fortuna's Feindlichkeit gipfelt. Da kommt die Stelle vor:

... tal hor con tai voce chiamando
Vo morte sord' a me contra misura ...

– und dies »wider alles Maß« ist durch echte Synkope ausgedrückt. Schliesslich wird doch aus dem Allabreve-Takt die altertümlichere, aus dem 4/4-Takt die »modernere« Taktart. Es entspricht diesem Vorgang, wenn in einem Huldigungs-Sonett, von dem den ersten Teil Andrea Gabrieli komponiert hat, und sein Neffe und Schüler Giovanni den zweiten (»In nobil sangue vita humile e queta«, »Amor s'è in lei con honestate aggiunto«;

Neudruck Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 201–214) der ältere Meister C vor-schreibt, der jüngere C , obwohl er bestrebt ist, seinen Stil dem seines Oheims Andrea möglichst anzugleichen. Rore's Neuerung scheint Aufsehen erregt und zunächst auch bei den Sängern und Liebhabern Widerstand gefunden zu haben. So erscheint sein zweites fünfstimmiges Buch, in dem er wie zum Schutz mit nur wenigen Madrigalen in grosser Gesellschaft venezianischer Genossen auftritt, mit der ausdrücklichen Bemerkung auf dem Titel: »a misura comune« »in gewöhnlicher Taktart«, also im 4/2-Takt. Offenbar wollte Rore oder der Drucker jedes technische Hindernis aus dem Wege räumen: der Druck Gardano's von 1544 ist von einer vorbildlichen Sorgsamkeit der Textlegung, und vermeidet jede Ligatur, auch die am leichtesten lesbare und häufigste »cum opposita proprietate« (C), der man sogar noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig begegnen kann.

Rore
»Chromatik«

Mir scheint, dass die acht Stücke Rore's, die der Druck enthält, gegen 21 von andern Meistern, eine blosse Nachlese, und sämtlich vor denen des ersten Buchs von 1542 entstanden sind. Das geht nicht nur aus der Notation hervor, sondern auch aus ihrer weniger ausgeprägten Haltung. Eins, »Deh se ti strins' amore« ist eine Jugendarbeit noch ganz im Stil Verdelot's; andre sind Gelegenheits-Stücke, deren frühe Entstehung sich vielleicht einmal aus den Texten wird feststellen lassen. Dennoch aber unterscheiden sich Rore's Stücke, namentlich die Sonette nach Petrarca, ganz wesentlich von den leichter gewobenen, conventionelleren der andern venezianischen Meister durch ihre schneidendere Deklamation und ihren reicheren harmonischen Gang. Sein Naturell ist schwer und depressiv: ein Sonett wie »I' mi vivea di mia sorte contento« ist ein dunkles Stück nicht nur durch den Klang von fünf tiefen Männer-Stimmen, sondern auch durch Melodik und Harmonik. Es ist charakteristisch, dass Rore als erster mit vollem Bewusstsein und voller Verantwortung jenes Sonett Petrarca's »Padre del ciel, doppo i perduti giorni« in Musik setzt, das, am Karfreitag 1538 gedichtet, trotz seines persönlichen Inhalts der ganzen musikalischen Gegen-Reformation als »Sonetto spirituale«, als Gefäss der Zerknirschung, der Abkehr von aller Weltlichkeit gedient hat. Nur Girolamo Scotto hat, ungefähr gleichzeitig, den Mut gehabt, es dreistimmig zu componieren.

Rore ³²⁰
libro a 5
1548

Wie Rore sich mit der Aufgabe abfindet, möge man in unserm Beispiel-Bande sehen.²

Nur Rore konnte um 1540 einen so »artikulierten« Satz schreiben, wie den Beginn der seconda parte des Hochzeits-Madrigals »Scielgan l' alme sorelle«:

² Beispiel-Band Nr. 46.

Ar - dir, sen - no, vir - tu, bel - lez - za e fe - de

Ar - dir, ar - dir, sen - no, vir - tu, bel - lez - za e fe - de

Ar - dir, sen - no, vir - tu, bel - lez - za e fe - de

Ar - dir, sen - no, vir - tu, vir - tu, bel - lez - za e fe - de

Ar - dir, ar - dir, sen - no, vir - tu, bel - lez - za e fe - de

Deutlichkeit, Geprägtheit des Wortes über alles! Man wird an die Scrupulosität erinnert, mit der Beethoven in der letzten Szene des »Fidelio« Rocco's Worte: »nur Euer Kommen rief ihn fort« komponiert hat.

Das dritte Buch Rore's (1548) ist von den Verlegern mit besonderer Feierlichkeit angekündigt worden. Scotto, der Original-Verleger, betont die absolute Neuheit (»novamente da lui composti et non piu posti in luce«), und rühmt den Inhalt als »musica nova e rara, come a quelli che la canteranno et udiranno sarà palese« – als »neue und ungewöhnliche Musik, wie denen klar werden wird, die sie singen und hören werden«. Gardano, dem Concurrenten Scotto vermutlich nur wenige Monate hinterdrein, rühmt sich wenigstens der Beigabe von fünf noch ungedruckten zweiteiligen Madrigalen, die er dem Autor entrissen hat, und nennt im Titel das Haupt-Stück der Sammlung: die »Musica di Cipriano Rore sopra le stanze del Petrarca in laude della Madonna«, die berühmten »Vergini«, die grosse Canzon auf die heilige Jungfrau, mit der Petrarca seine Dichtungen auf den Tod der Madonna Laura abgeschlossen hat.

Es ist eine der grössten zyklischen Vokal-Compositionen des 16. Jahrhunderts, und Rore ist der erste, der eine so umfangreiche Reihe – elf Stanzen – gewagt hat. (Ursprünglich, 1548, allerdings nur sechs; erst im Druck von 1552 hat er die weiteren fünf hinzugefügt.) Wie eine Erinnerung aus Urzeiten erscheint die bescheidene »Vergine«-Strophe Tromboncino's, die Antico in seiner Sammlung von 1510 gedruckt hat. Einzelne Stanzen sind wohl von andern Meistern immer wieder komponiert worden, auch vor Rore, wie etwa die vierte von Lodovico Fogliano (1547); aber auch Palestrina hat in seinen »Vergini« von 1581 (die ausserdem noch zwei andere »Canzoni spirituali« enthalten) mit der achten Strophe Halt gemacht. Rore verschmäht auch die Gliederung und Auflistung des Zyklus durch wechselnde Stimmenzahl, und man begreift den Grund. Keine der Stanzen ist von geringerem Tiefgang als die andere; es ist eine Kette aus gleichgrossen Perlen; jede Abwechslung wäre äusserlich gewesen. Über die Bestimmung eines solchen Werkes gibt es keinen Zweifel. Es wurde in der Karwoche

zur Erbauung gesungen, von andächtigen Sängern und vor einer andächtigen Zuhörerschaft, die sich über die Länge des Werkes ebenso wenig beklagte wie die Gemeinde der Thomaskirche zu Leipzig um 1730 über die Länge der Matthäus-Passion. Niemand stiess sich an einzelnen persönlichen Zügen der Dichtung («Da poi ch' i' nacqui in su la riva d'Arno ...»). In diesem »spirituellen« Sinn hat Rore das Werk in Musik gesetzt: in gleichmässig kunstvoller Deklamation der Einzel-Stimmen, in herbem, dunklem Zusammenklang; nur leise belebt durch symbolisierende Ausdeutung, wenn etwa die Silben sich rapider folgen zum Dank, dass die gebenedeite Jungfrau »die Klage Eva's in Freudigkeit gewendet«: »Che' l pianto d' Eva in allegrezza torni«.

Rore 1548

Dies dritte Buch ist auch sonst eine Huldigung an Petrarca: noch acht grosse Sonette finden sich darin, sieben davon zweiteilig (nur von einem Sonett, »Lasso che mal accorto«, hat Rore lediglich die beiden Vierzeiler in Musik gesetzt). Alle sind schweren Gehaltes, und eines, »S' onest' amor« kann für ein Sonetto spirituale gelten. Mit einer einzigen Ausnahme – »A che con nuovo laccio«, einem Madrigal – haben auch alle übrigen Sonettform; eines,

Ite rime dolenti, ite sospiri,
Del maggior rivo alle superbe sponde ...

ist ein komponierter Brief eines ferraeresischen Adligen »an die ferne Geliebte«; ein andres, »L' augel sacro di Giove a quel valore«, scheint wieder ein Fest-Stück auf Karl V. zu sein. Und mit einer einzigen Ausnahme, dem mehr deklamatorisch gehaltenen Sonett Petrarca's »Se voi poteste per turbati segni«, stehen sämtliche Stücke in der »misura commune«: Rore will nicht experimentieren, hat seine Meisterschaft innerhalb der Bahnen der Willaert'schen Schule erreicht; so wird ein Stück aus diesem Buch denn auch noch 1599 von Ercole Bottrigari im »Desiderio« (p. 20) als Muster-Beispiel für »musica finta« unter andern »cantilene« von »huomini pratici famosi« erwähnt. Diese »Musica finta« besteht, modern gesprochen, einfach in der Vorzeichnung von $\flat$ und es, der Transposition der lydischen Tonart in die Unterquint, und ist vermutlich veranlasst durch den Text:

Rore a 4

Ponmi ove' l Sol occide i fiori e l' erba ...
Ponmi ove' è 'l carro suo temprato e leve ...
Ponmi ... &c.

– die »Versetzung« soll symbolisiert werden. Aber wie der liebende sich in allen Zonen gleich bleibt, so schreitet auch das Sonett (es ist in einem Zuge komponiert) unter wechselnden Bildern seinen festen Gang. Chromatik, einen Vorstoss in unbekanntes harmonisches Land hat Rore nicht beabsichtigt; dies ganze Buch ist in der Wahrung kirchen-tonartlicher, diatonischer Feinheit eher noch strenger als das erste und zweite Buch.

Neben seiner reicheren Produktion fünfstimmiger Madrigale geht eine sparsamere von vierstimmigen einher, die Rore, zwei Jahre nach dem Erscheinen des dritten Buches

Rore a 4

der fünfstimmigen, 1550, in Ferrara an die Öffentlichkeit gebracht hat. Es ist klar, dass es sich um eine Sammlung von Stücken handelt, deren Composition sich auf die vorangehenden acht oder zehn Jahre verteilt. Sechs davon sind bereits 1548 in Scotto's »Madrigali della Fama« gedruckt, und von diesen sechs eines, das berühmteste, »Ancor che col partire«, schon 1547 in Perissone Cambio's »Primo libro di Madrigali a quattro voci«. Der Eindruck dieses Buches auf die Zeitgenossen war nicht geringer als der vor allem des ersten fünfstimmigen Buches. Es sind 16 Auflagen bekannt, und 1577 erlebte es, zusammen mit dem zweiten Buch, durch Gardano die seltene Ehre eines Druckes in Partitur »per qualunque studioso di contrapunti« »für jeglichen Lehrbegierigen des Contrapunktes«. Jenes berühmteste Stück ist noch im 17. Jahrhundert neugedruckt und dutzendfach für Laute (zum Beispiel 1568 von Vincenzo Galilei) und andre Instrumente bearbeitet, paraphrasiert und parodiert worden. (Noch 1612 parodiert es Gabriello Puliti aus Montepulciano in einer dreistimmigen »Mascherata«: »Ancor ch' al parturire«.) Um die Eigenheit der vierstimmigen Madrigale Rore's, und den Geschmack der Zeit besser zu begreifen, ist es vielleicht am besten, es hieher zu setzen, obwohl es seit Hawkins schon dem 18. und seit Kiesewetter auch dem 19. Jahrhundert wieder bekannt geworden ist.³

Rore
Fluktuieren
des Tempos

Unzweifelhaft: dass an seinem beispiellosen Erfolg auch die Dichtung ihren Anteil hat, die von Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto stammt (1502–1546), dem Vetter des berühmten Pescara und also Schwager der ebenso berühmten Vittoria Colonna–; so seltsam uns das erscheinen mag. Denn sie ist das gerade Gegenteil von Poesie, sie ist ein Epigramm, eine auf kürzeste Formel gebrachte Argumentierung, fern von allem echten Gefühl, aber gerade deshalb dem überspitzten Geschmack der Zeit zugänglich und gefällig. Aber den Hauptanteil daran trug doch die Musik. Sie hängt noch mit dem frühen Madrigal zusammen durch die paarweise Gegeneinander-Führung der Stimmen, die nur im Mittelteil und am Ende einer dichterem Verflechtung weicht. Auch das ist eine Bedingung des Erfolgs: er haftet am liebsten an Werken, die nicht radikal und revolutionär sind, sondern das Neue mit dem Alten verbinden. Das Neue an diesem Madrigal sind drei Dinge: die Freiheit in der Führung der Stimmen; die Transparenz des Zusammenklangs; vor allem aber die Freiheit des Tempos, die nicht durch tonmalerische Absichten erklärt werden kann wie im alten Madrigal, wo bei den Worten »correre« und »fuggire« manchmal die Stimmen ins Laufen oder Flüchten geraten. Dies Madrigal hat kein einheitliches Tempo mehr; technisch gesprochen: es könnte eben sogut die Taktvorzeichnung C wie $\text{C}\frac{\text{f}}{\text{f}}$ tragen. Eine neue Freiheit von unberechenbaren Folgen ist gewonnen. Von zwei Seiten her kann nunmehr das Madrigal das Tempo verändern, je nach seinem Ausdrucks-Bedürfnis. Unter der Taktvorzeichnung $\text{C}\frac{\text{f}}{\text{f}}$ kann es beschleunigen, unter derjenigen von C kann es verlangsamen. Diese neue Freiheit erlangt internationale Geltung, und man kann an dem Gebrauch, der von ihr gemacht wird, die italienische Beeinflussung eines französischen oder deutschen oder englischen

Rore
(Cimello)

³ Beispiel-Band Nr. 47.

Meisters erkennen. Zum Beispiel bei Anthoine de Bertrand aus der Auvergne, der ja auch in der harmonischen Kühnheit an Rore und seine Nachfolger erinnert.

Diese »Ambiguität« des Tempos gibt uns Anlass, des Madrigal-Buches jenes Giovannothomaso Cimello kurz zu gedenken, den wir oben (p. 390) mit dem Thomaso Cimello eines Villaneschen-Druckes identifizieren zu dürfen geglaubt haben. Es erschien 1548 unter dem ungewöhnlichen Titel »Libro Primo de Canti a quatro voci Sopra Madriali & altre Rime con li Nomi delli loro authori volgari & con le Piu necessarie osservanze instrumentali, e piu conuenevoli auuertenze De toni accio si possano anchora Sonare, & Cantare insieme« (aber diese »osservanze« fehlen). Man sieht: der Begriff »Madriale« ist hier ein rein literarischer: Cimello schreibt Canti, Melodien über Madrigale und andre Versformen: Terzinen aus Petrarca's »Trionfi«, Terzette aus Sonetten Bembo's, eine Ottave Ariosto's, »Commiati« (Abgesänge) aus Canzonen der Vittoria Colonna und anderer, und über eigene Reimereien, zum Beispiel eine Ottava auf den Tod seines Sohnes Lelio oder ein Madrigal als Introduction einer Commedia der Accademici Sereni in Napoli:

Veni giocosa e florida Thalia
 Con l' altre tue sorelle
 Saggie leggiadr' e belle
 A far piu adorn' e liet' il nostro choro!

 Et date' l sacro alloro
 A li Sereni che con cant' e versi
 Dolci soavi e tersi
 Lodan insiem' Amore,
 D' accortezze, dilette e gioie autore.

Rore
 (Cimello
 1548)

Das Buch erscheint, durch die sorgfältige Angabe der Dichtungsarten und Dichternamen, äusserst »literarisch«, ist es aber in Wirklichkeit so wenig als möglich: Cimello erlaubt sich die grössten Verstümmelungen, setzt aus Versen Petrarca's neue Gebilde zusammen, und versteigt sich sogar zu einem »Centone«, einer sinnlosen Klitterung von Vers- und Motivanfängen aus einem Madrigal-Druck von 1542: »Madriale fatto delli principij delli canti di madriali del primo libro de diversi autori«. Auch eine »Canzon francese« mit »spiritualement« Text fehlt nicht. Die Sammlung trägt mehr den Stempel der Kuriosität als der Kunst: Cimello war wenig mehr als ein bizzarrer Stümper. Aber in zwei Punkten besteht zwischen ihm und Rore eine merkwürdige Beziehung. Cimello ist einer der Musiker, die durch die rhythmische Revolution um 1540 stark beunruhigt sind. Die »misura di breve« (♢) ist ganz vermieden, und eins der Stücke trägt ausdrücklich die Überschrift (27, »Hor son qui lasso«): »Versi di sonetto del Petrarca per lo novo segno del tempo imperfetto raddoppiato, che fa la proportion subdupla, e si canta una minima per botta intera« »Sonett-Verse Petrarca's für das neue verdoppelte Tempus-Zeichen im geraden Takt, gebildet durch die Proportio subdupla, und eine

Rore
(Cimello)

Minima (= ♩) geht auf den Takt«. Die Composition benutzt nur halbe, Viertel- und Achtelnoten, und eine andre, »Lasso ch' io fuggo« (12, Terzette eines Sonetts von Pietro Bembo), teilt die »misura a note nere« noch einmal, bei der Stelle: »A raddoppiar i mei dolor m' invita«, zwar mit dem gleichen Zeichen C, aber mit der Zählzeit eines Achtels. Zu dieser rhythmischen »Fortschrittlichkeit« tritt noch die harmonische: eine Reihe der Madrigale hat die Vorzeichnung von es und as (ohne b), und nähert sich dem echten c moll.

Die andre Berührung mit Rore besteht darin, dass Cimello ebenfalls den Text von Rore's berühmtestem Madrigal komponiert hat; ob früher oder später, steht nicht fest. Die Textfassung Cimello's ist ohne Zweifel die primitivere:

Ancor che la partita
Sia la sola cagion de dolor miei,
Partir sempre vorrei,
Poi ch' al ritorno tal dolcezza sento
Ch' avanza nel piacer tutto' l tormento.

Aber dass sie dennoch ebenfalls authentisch ist, und eher eine »Urfassung« darstellt, geht daraus hervor, dass Cimello offenbar in nächsten Beziehungen zu den Colonna stand: der Druck ist Fabrizio Colonna gewidmet, das erste Stück über einen Canzonnen-Commiato der Vittoria Colonna komponiert, und die zweite Nummer ist unser Madrigal.

Wir belasten unser Buch nicht mit dem Abdruck der Musik Cimello's, so lehrreich vielleicht der Vergleich der Arbeit eines Genius und eines mässigen Musik-Handwerkers wäre. Cimello's Stück ist dürftig und arm, obwohl er fast jede Zeile zweimal komponiert; und wo er nach Ausdruck strebt, wird er linkisch:

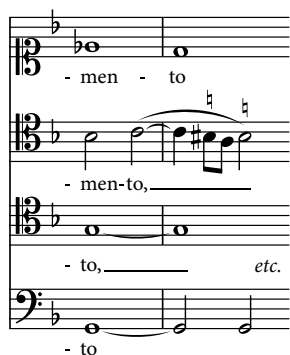
Rore Tempo

Ch'a - van - za nel pia - cer tut - to'l tor -

Ch'a - van - za nel pia - cer tut - to'l tor -

nel pia - cer, ch'a - van - za nel pia - cer tut - to'l tor - men -

Ch'a - van - za nel pia - cer tut - to'l tor - men -



Die verminderte Terz im Sopran, der Sext-Accord auf »tormento« wäre ein Einfall, wenn Cimello mit Einfällen umzugehen wüsste.

Doch – wir kehren zurück zu Rore, und der neuen Möglichkeit, das Tempo zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Rore – und mit und nach ihm die Mehrzahl der Generationsgenossen – hat sich fast prinzipiell für den ersteren Fall entschieden, der ja auch der normalere ist und die normalere Steigerung erlaubt. Von allen Stücken dieses Buches steht nur eines noch in der »proportio subdupla« oder im 4/4-Takt, vielleicht vom Texte angeregt:

Quel foco che tant' anni
 In tutto mi pensai che fusse spento
Più vivace che mai nell' alma sento,
 E da più saldo laccio
 Legar mi sent' il cor con dolci inganni
 E tramutars' in foco' l freddo ghiaccio;
 Ond' io mi godo e taccio
 Sol che cantando vò liet' e contento:
 »Mille piacer non vaglion un tormento«.

Wenn das zuträfe, so hätten wir einen Fingerzeig dafür, dass mit dem 4/4-Takt doch die Vorstellung eines schnelleren Tempos verbunden war.

Rein epigrammatischen oder moralisierenden Charakters sind einige Stücke der Sammlung, die wahrscheinlich als Schluss-Chöre für Aufführungen von Hof-Comödien im Schloss zu Ferrara gedient haben. Wir kennen bereits einige der Musiker, die für solche Zwecke tätig waren: Alfonso della Viola, der die Chöre zu den blutigen »Orbecche« des Giraldi Cinzio (aufgeführt 1541, gedruckt Venedig), und Antonio dal Cornetto, der die Musik zu des gleichen Cinzio »Egle« (aufgeführt 1545, und gedruckt vermutlich im selben Jahre) geschrieben hat (cf. Solerti, Gli albori, vol. 1, p. 6). Zu diesen Musikern tritt nunmehr auch Rore, und es wäre seltsam, wenn gerade er am Ferrareser Hof für solche Zwecke nicht tätig gewesen wäre. Eins dieser Stücke ist denn auch der Schluss-Chor zu Giambattista Giraldi Cinzio's letzter Tragödie »Selene«. Wenn man es vergleicht mit

Rore
 Tätigkeit für
 dramatische
 Aufführun-
 gen

den bescheidenen – innerlich bescheidenen Chören, denn die Mittel sind ja in beiden Fällen dieselben – die Corteccia zu Francesco d'Ambras »Il furto« komponiert hat, so ermisst man den ganzen Abstand zwischen Comödie und Tragödie, aber auch zwischen Florenz und Ferrara, und besonders zwischen den zwei Persönlichkeiten der Schöpfer. Rore's Musik beginnt feierlich, und wahrt diese Feierlichkeit, trotz einiger lebhafterer Stellen, auch bis zum Schluss, wie es sich für eine Tragödie gehört, in welcher Sühne und Belohnung von der göttlichen Gerechtigkeit nach Verdienst verteilt werden:

La giustizia immortale
 Di dar merto non manca
 A chi ben opra, e a chi è malvagio, pena;
 E s' anima talor di virtu piena
 Doglia o mestitia assale,
 E perche sorg' al ben oprar piu franca
 E provi vita poi vi è più serena –
 E pel contrario ch' in operar male
 Gioisce e' n quell' invecchia
 Prova che tolerando gl' apparecchia
 Dio nel ben gioir tormento tale
 Ch' a la colpa sen va' l supplizio uguale.

Rore
 Composition
 für
 dramatische
 Aufführun-
 gen

La giu - sti - zia im - mor - ta - le

La giu - sti - zia im - mor - ta - le Di dar mer -

La giu - sti - zia im - mor - ta - le Di dar mer -

La giu - sti - zia im - mor - ta - le Di

Di dar mer - to non man - ca a chi ben o - pra

- to non man - ca a chi ben o - pra etc.

- to non man - ca a chi ben o - pra

dar mer - to non man - ca a chi ben o - pra

Rore steht damit auch an den Anfängen – zwar nicht der Oper, aber des Dramas mit integrierender Musik; und ich glaube nicht, dass viele Schluss-Chöre späterer Jahrhunderte so viel Ernst und antike Würde atmen wie dieser schlichte vierstimmige Vokalsatz. Das andre Madrigal, das gleichem Zweck gedient hat,

L' incostanzia che seco han le mortali
 Cose, cagion è sol(a) che chi è liet' e felice
 Misero anche divenga, e ch' infelice
 Trovi fin a suoi mali ...

ist kürzer, lebhafter, fast erregter: Rore's Temperament erlaubt keine Neutralität. Oft denkt man, dass Monteverdi, an Rore's Stelle, nicht anders komponiert hätte; und mit Monteverdi ist Rore denn auch als Bahnbrecher einzig zu vergleichen. Nochmals: dies erste Buch vierstimmiger Madrigale zeigt den weiten Weg, den Rore im kurzen Zeitraum von weniger als zehn Jahren durchschritten hat. Einige Stücke, wie »La bella netta ignuda e bianca mano« oder »Come havran fin le dolorose tempore« stehen, mit ihrem ruhigen Gang, ihrem kompakteren Satz, ihrem relativen Mangel an persönlichem Ausdruck, noch ihrem Ausgangspunkt, dem Madrigal Verdelot's nahe. Aber die »Ambiguität« des Tempos, die Transparenz des Satzes, die persönliche Formung des Melos wird immer grösser. Rore's Vierstimmigkeit wächst nicht so sehr aus der normalen Vierstimmigkeit des frühen Madrigals hervor, als dass sie aus der eigenen Fünfstimmigkeit abgeleitet ist: als eine Reduktion, eine Übertragung der reicheren Mittel aufs Kammermusikalische, Durchsichtige. Rore teilt auch diese Stücke in imaginäre Chöre, führt sie längere dreistimmige Strecken, um den Eintritt des Soprans oder Basses wieder als neue Beglückung erscheinen zu lassen. Er hat eine neue Generation von Sängern vor ganz neue Aufgaben gestellt: – nicht Aufgaben zunftmässiger Art, wie Taktwechsel oder Canon-Vorschriften, sondern künstlerischer. In diesem ganzen Buch findet sich keine mensuraltechnische Schwierigkeit. Das zuletzt entstandene Stück ist vielleicht Petrarca's Sestina »Alla dolc' ombra delle belle frondi«, das kleinere, vierstimmige Gegenstück zu den »Vergini«. (Drei der Stanzas sind neugedruckt durch Peter Wagner in der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 8 [1892], p. 490.) Der Anfang der fünften Stanze mag, zum Abschluss, einen Begriff auch der neuen melodischen Mittel Rore's geben:

Rore
 Behandlung
 der Vierstim-
 migkeit

Rore Drei-
 stimmige
 Stücke

Sel - ve, sas - si, cam - pa - gne, fiu - mi_e pog -

gi, fiu - mi_e pog - gi etc. pog - gi

Dreistimmige Madrigale hat Rore nur wenige geschrieben. Sie finden sich neben solchen dreier anderer venezianischer Genossen, Willaert, Baldissera Donato, und des sonst unbekannten Spaniers Nadal, in Scotto's »Fantasie et recerchari« des Giuliano Tiburtino – der seinerseits wiederum im gleichen Jahre, 1549, seine eigenen dreistimmigen Madrigale in einem eigenen Sammeldruck herausgegeben hatte. Alle diese dreistimmigen Stücke tragen einen besonderen Charakter. Es sind »Motti«, Spruchweisheit in Musik, Motetten mit italienischem Text; nicht abstrakt oder instrumental, aber strenger und enger in der Imitation. Rore hat als Text für zwei von ihnen den Beginn von Ariosto's 16. Gesang gewählt, in denen der Dichter launig ausführt, man könne ihm im Urteil über Liebesdinge Vertrauen schenken, denn er habe selber alle Erfahrungen hinter sich, und dann eine Liebe zu einem »hohen« Objekt empfiehlt: »Io dico e dissi e dirò fin ch' io vivo«. Das andre ist das vielcomponierte Sonett Petrarca's »Tutto' l di piango; e poi la notte quando«. Es sind Schulbeispiele der Meisterschaft, zwei Stimmen (Sopran) unter gleichem Schlüssel, viele Stellen fast canonisch geführt, und grundsätzlich polyphon – Homophonie ist vermieden. Auch mit dieser Auffassung der Dreistimmigkeit hat Rore als Vorbild gewirkt.

Der Vergleich Rore's mit Monteverdi wäre gewagt und unvollständig, wenn Rore nicht auch auf dem Gebiet der Harmonik ein Epoche machender Neuerer gewesen wäre. In diesem Sinn hat Monteverdi selber sich als seinen Nachfolger betrachtet; in einem seiner Verteidigungs-Briefe gegen Giovanni Maria Artusi beruft er sich für die Anwendung der verminderten Quarte ausdrücklich auf eins der fünfstimmigen Madrigale Rore's («Poiche m'invita amore»); in diesem Sinn hat Monteverdi's Zeitgenosse Lodovico Zacconi in seiner »Prattica di musica« (vol. 2, Venedig 1622, p. 63s) in Rore den eigentlichen Vorgänger Monteverdi's gesehen, obwohl die beiden Meister kaum zwei aufeinanderfolgenden Generationen angehören, denn Monteverdi ist mehr als 50 Jahre jünger und Rore stirbt zwei Jahre vor Monteverdi's Geburt. Wer den Gebrauch der Dissonanzen kennen lernen wolle, sagt Zacconi, der sehe die Werke des Signor Monte Verdi an, die davon »quasi piene« seien; »e chi m'adimanda dove egli l' habbi tolto, io dirò, che l' habbi cavato dalla Seconda Parte del Motetto di Cipriano Rora (!) O altitudo divitiarum ... O vogliamo dire, che quantunque l' habbi potuto pigliar dal sudetto, non però si sia mosso totalmente da quello, ma da quel uso quotidiano c' hanno i cantanti hoggi giorno, di cantar le loro cose con quei più grati affetti, che possano, per rendersi più grati a gl' ascoltanti ...« »und wer mich fragen wollte, woher er ihn genommen, dem würde ich erwidern, er habe ihn aus dem zweiten Teil von Cipriano's Motette ›O altitudo divitiarum‹ geschöpft ... Oder sagen wir besser, so sehr er ihn auch von dem obengenannten entnehmen konnte, habe er sich nicht gänzlich von ihm entfernt, aber von jenem täglichen Gebrauch, den die Sänger heutzutage davon machen, ihre Sachen mit den möglichst angenehmen Leidenschafts-Betonungen zu singen, um sich den Zuhörern angenehmer zu machen ...« Monteverdi selber hat sich als der geistige Erbe Rore's betrachtet. In der »Dichiarazione«, die Giulio Cesare Monteverdi den »Scherzi musicali« (1607) seines großen Bruders beigegeben hat, fällt kein Name öfter und mit größerer Verehrung als der Rore's; und wiederholt wird deutlich ausgesprochen, dass Monteverdi in der freieren, durch den Text angeregten Behandlung der Dissonanz sich durch den Vorgang und das Vorbild Rore's entlastet fühle. Rore ist, laut Monteverdi, der eigentliche Vater der »seconda pratica«: »Seconda prattica, de la quale è stato il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore ...«

Zum harmonischen Neuerer wird Rore erst nach 1550, in seiner zweiten Schaffenshälfte. Er wird es nicht allein. Neben ihm streben eine ganze Reihe von oberitalienischen – venezianischen, veronesischen, mailändischen – Musikern nach der gleichen Richtung, und es ist ganz unbezweifelbar, dass sie alle die Früchte von dem Baume pflücken, den wiederum Willaert gepflanzt hatte. Wir erinnern uns jenes seltsamen Duos von Willaert mit dem Texte »Quidnam ebrietas«, um 1520 komponiert, mit dem Willaert die Aufmerksamkeit der bolognesischen und venezianischen Musiker erregt hatte und noch 80 Jahre nach der Entstehung den Zorn eines reaktionären andern Bologneser Theoretikers erregen sollte, des Giovanni Maria Artusi (L'Artusi ovvero delle imperfetioni della moderna musica, Venedig 1600). Willaert's Duo (abgedruckt bei Theodor

Rore als
Harmoniker

Echte
Chromatik
Willaert's
Duo

Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals, Leipzig 1902, p. 30s) schliesst scheinbar in der Septime, in Wirklichkeit aber ganz korrekt in der Oktav, wenn man im Tenor, der Unterstimme, an einer bestimmten Stelle, modern gesprochen, die enharmonische Verwechslung zwischen ces und h vornimmt. (Cf. jedoch die Interpretation, die neuerlich Joseph S. Levitan vorgeschlagen hat: Levitan, Willaert's Famous Duo.) Willaert, als ein Musiker, dessen theoretische Kenntnisse im Dienst der Kunst, der Praxis standen, hat sich offenbar einen Scherz über die unfruchtbaren Streitigkeiten über die harmonische oder arithmetische Teilung der Oktav erlaubt: Streitigkeiten, die das Ende des 15. und das erste Viertel des 16. Jahrhunderts mit ihrem Lärm erfüllten und ihren Ausdruck sogar in einem grossartigen Zeugnis der bildenden Kunst gefunden haben: in der disputierenden Gruppe im linken Vordergrund von Raffaele's »Schule von Athen«. Wir gehen nicht näher auf sie ein. Aber, so unfruchtbar sie in sich waren, sie gründeten sich auf die autoritativen (!) Überlieferungen der Antike, an der auch die schaffenden Musiker nicht vorüber gehen wollten oder konnten. Zum erstenmal übt die Antike, deren Musik man nicht kannte, auf die Musik des 16. Jahrhunderts einen treibenden Einfluss, als ein Stoff der Gärung, dessen Wirkung hier zu den abstrusesten, dort zu den grössten Ergebnissen führte. Es ist bezeichnend, dass Willaert und nach ihm Rore und Lasso ihren harmonischen Experimental-Stücken Texte aus der Antike unterlegen: Willaert seinem Duo den Beginn einer pseudo-horazischen Ode, Rore eine Ode »Calami sonum ferentes« auf die Muse; Vicentino eine Ode (»Musica prisca caput«) auf Cardinal Ippolito, Lasso Distichen »Alma nemes, quae sola Nemes, quae dicere Cypris ...«

Im Umkreis und in der Schule Willaert's war die Luft und waren die Notenblätter erfüllt mit Versuchen auf harmonischem Gebiet. Mit andern Worten: mit Versuchen, die Alleinherrschaft der Kirchen-Tonarten zu durchbrechen, den Tonarten-Kreis zu erweitern, durch Gewinnung neuer Töne im Dienst des Ausdrucks zu neuen Wirkungen zu gelangen. Der einzige, der zwar sich beteiligt, aber gelassen bleibt, ist Zarlino. Er erzählt (Istitutioni Harmoniche, lib. 2, cap. 47, p. 170–172), dass zwar auch er im Jahre 1548 durch den venezianischen Instrumenten-Bauer Maestro Domenico Pesarese sich ein Instrument (gravecembalo) habe bauen lassen, auf dem die Darstellung aller drei »generi« möglich war, aber nur zu Demonstrations-Zwecken, »per havere nella Musica una cosa, che fusse quasi simile alla Pietra, che si esperimenta l'oro & l'argento« »um (auch) in der Musik etwas zu haben, das gleichsam einem Probierstein gleiche für Gold und Silber«. Der lauteste aller Schüler Willaert's bei diesen Bestrebungen war Don Nicolo Vicentino, »arcimusico pratico et theoretico et inventore delle nuove armonie« »Erzmusicus auf praktischem und theoretischem Gebiet und Erfinder der neuen Zusammenklänge«, wie ihn sein Schüler Ottavio Resino bei der Herausgabe des fünften Madrigal-Buchs 1572 nennt. Vicentino selbst häuft diese Ehre auf dem Titel und in der Widmung seines Erstlingswerkes, des ersten Buches der fünfstimmigen Madrigale, 1546, auf Willaert: »... ho io dispensato alquanto di tempo appresso il divino M. Adriano Vuilaert ... & li

primi frutti quali co' l favore del maestro da' l mio debole ingegno siano stati partoriti ho voluti al mondo pubblicare ... non si maravigliarà di questo modo raro di comporre, anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin' hora delli veri concetti musicali con fatica et ingegno dal mio maestro ritrovati ...» «... ich habe eine Zeitlang bei dem göttlichen M. Adriano Willaert zugebracht, und habe die ersten Früchte, die mit der Begünstigung durch den Meister meinem schwachen Geist entsprungen sind, der Welt öffentlich vorführen wollen ... Ihr werdet Euch nicht wundern über diese seltene Art des Componierens, sondern aus ihr erkennen und andern beweisen, wie erbärmlich die Zeiten der Vergangenheit daran waren, da sie bis jetzt der wahren musikalischen Zusammenklänge entbehrten, die mit Bemühung und Geist von meinem Meister wiedergefunden worden sind ...» Nur ist in dem ganzen Buch, das Vicentino, seiner geistlichen Würde sich entsinnend, mit einem »Capitolo de la passione de Cristo« geschlossen hat, von einer »neuen Art des Componierens« nicht das Geringste zu entdecken. Willaert selber ist, wir haben es oben gesehen, manchmal »farbiger« gewesen als Vicentino in diesen Madrigalen, in denen er nur die Akzidentien sehr genau bezeichnet, zum Beispiel das $\sharp$ im modernen Sinn verwendet, und den Satz durch Dur-Terzen auflichtet – nicht mehr, als andre venezianische Musiker es ebenfalls taten. Er macht nicht einmal Gebrauch vom Wechsel der Taktart, geschweige von der Spannung zwischen »misura comune« und »note nere«. Nur darin zeigt sich seine Eigenwilligkeit, dass er seine teils banalen, teils schwülstigen Texte auf ungewöhnliche Weise teilt: auf einen sehr kurzen ersten Teil folgt gewöhnlich ein sehr langer zweiter. »Literarisch« ist keins dieser vielen Madrigale und wenigen Sonette; und keins ist mit der Absicht gewählt, der »imitazione della natura« zu dienen. Wenige venezianische Madrigale aus den 40er Jahren sind noch so sehr »neutrales« Tongewebe als die des Neuerers Nicolo Vicentino.

Aber wenn Vicentino mit seinem Erstlingswerk Erwartungen enttäuscht, so ist er um so bedeutender als Theoretiker oder Ästhetiker. Seine Ansichten sind von doppelter Wichtigkeit, weil er von 1546–1549 als Capellmeister des Duca Ercole d'Este und als Schützling des Cardinals Ippolito mit Rore in der gleichen Stadt lebte, in Ferrara. Schon damals arbeitete er an der Verwirklichung des Gedankens, der Musik seiner Zeit die drei antiken Ton-Geschlechter, vor allem das enharmonische, wiederzugewinnen; und schon damals muss er an seinem berühmten »Archicembalo« gebaut oder gebastelt haben, das der Darstellung der drei Reihen dienen sollte. Und wenn er auch seine Versuche mit dem Schleier des Geheimnisses umgab, so ist unmöglich, dass sie nicht die Gedanken Rore's beschäftigt haben sollten. In Rom, Ende Mai 1551, geriet Vicentino dann mit Don Vincenzo Lusitano in jenen berühmten Streit über den Tongeschlechts-Charakter einer Motette: den Lusitano für diatonisch erklärte, Vicentino aber »che non era Diatonica semplice, et che le compositioni che si usavano, erano miste« »er sei nicht einfach diatonisch, und dass die gebräuchliche Musik eine Mischgattung sei«. Obwohl er recht hatte, unterlag er in einem öffentlichen Disput vor einem spanischen und niederländi-

Chromatik –
Vicentino

Chromatik –
Vicentino

Chromatik –
Vicentino

schen Schiedsrichter, Bartolomeo Escobedo und Ghiselin Dancherts. Die Frucht dieser Niederlage ist Vicentino's berühmte Rechtfertigungs-Schrift von 1555 »L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. et con l' inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali« »Die antike Musik zurückgeführt auf die moderne, mit der Erklärung und den Beispielen der drei Tongeschlechter und ihrer Arten. Und mit der Vorführung eines neuerfundenen Instruments, das in sich die ganze vollkommene Musik enthält, mit vielen musikalischen Geheimnissen ...« Einen zweiten Schiedsrichter hat dann der Streit mit Lusitano noch in dem Bologneser Gelehrten und »nobile Dilettante« Cavaliere Ercole Bottrigari gefunden, der in seinen »Melone« (gedruckt Ferrara 1602) Vicentino eine späte, posthume Rechtfertigung zu Teil werden lässt.

Vicentino's Versuch einer Wiederbelebung der antiken Tongeschlechter hat ihn in einen Irrgarten geführt, aus dem er selber und mancher Nachfolger nicht mehr herausfanden. Wir haben keinen Anlass, ihm durch alle Windungen zu folgen; das wäre die Aufgabe einer Geschichte der Musiktheorie. (Siehe Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898; eine vortreffliche Inhalts-Angabe auch in Theodor Kroyer's oben zitiertem Buch, Geschichte des Madrigals, p. 111s.) Vicentino's Irrtum bestand darin, dass er eine Theorie, die in der Antike der Verfeinerung der Melodik gedient hatte, für die Erweiterung der modernen Harmonik nützen wollte; dass er fürs Instrumentale und Vokale die gleichen Gesetze aufstellte. Aber Instrumentalspiel und A cappella-Gesang verfolgen im Harmonischen verschiedene Tendenzen. Alles Instrumentale drängt zum Ausgleich der Intervalle, zur gleichschwebenden Temperatur; alles Vokale beharrt auf der Reinheit der Intervalle, und muss vieles als Wagnis betrachten, was dort durch die Mechanik der Ton-Erzeugung höchst ungefährlich und gewöhnlich ist. Dennoch gewinnt, seit Willaert, Vicentino, Rore, Taglia und ihren Zeitgenossen, das »harmonische« Wagnis auch im Vokalen eine unberechenbare ästhetische und geschichtliche Bedeutung. Denn diese Musiker waren Künstler und stellten auch das Experiment in den Dienst des Ausdrucks. Auch Vicentino war ein Künstler, und nicht bloss ein Experimentator. Sein Buch widmet nur einen von sechs Teilen der Theorie; und besonders das vierte enthält eine Reihe jener »Geheimnisse«, die der Titel verspricht. Dabei steht die »imitazione della natura« im Vordergrund: nicht grobe Tonmalerei, sondern Ausdruck: »perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, & le passioni & gli effetti di quelle con l'armonia« »denn Musik mit Text hat keinen andern Zweck als den Sinn, die Gemüts-Bewegungen und ihre Wirkungen mit Hilfe der Harmonie auszudrücken«. Wie bei Rore geht auch Vicentino's Absicht nur aufs Höchste (L'antica musica, lib. 4, cap. 29, p. 86). Ganz im Einklang mit dem Tridentinischen Concil verdammt er die Verwendung von lasziven Cantus firmi in Kirchenwerken: »... non è da maravigliarsi, s' à questi tempi la Musica non è in pretio; perche è stata applicata à cose basse, come sono a Balli, a Napolitane, &

Chromatik –
Vicentino

a Villotte, & altre cose ridicolose, contra l' oppenione de gli Antiqui, liquali osservavano quella solamente per cantare gli Hymni de gli Dei, & i gran fatti de gli huomini ...» (ibid., cap. 26, p. 84^v) »... kein Wunder, dass heutzutage die Musik nicht in Schätzung steht; denn man hat sie erniedrigt durch Tänze, Napolitane, Villotte und dergleichen lachhafte Dinge; im Gegensatz zu den Alten, die sie nur gebrauchten, um Hymnen an die Gottheiten und Grosstaten der Heroen zu singen ...«

Mit Hilfe der Harmonie! Die »Harmonie«, das heisst der ungewohnte Accord, die Tonfärbung mit as und dis, mit des und ais und noch gewagteren Erhöhungen und Erniedrigungen, ist ein neues Mittel der »imitazione della natura« geworden. Die Beispiele, die Vicentino in seinem theoretischen Druckwerk gibt, müssen als rein experimental gelten; ob er diese Versuche im zweiten, dritten und vierten seiner Madrigal-Bücher geläutert hat, wissen wir leider nicht, denn alle diese Drucke sind verschollen. Und im fünften Buch (1572), »Pochi, ma ben maturi & saporiosissimi frutti« »wenigen, aber wohlgereiften und schmackhaften Früchten« seines Alters, erscheint er nicht als Anreger, sondern durchaus als Nachfolger und Nachahmer Rore's. Jedenfalls: Rore, im zweiten Buch seiner vierstimmigen Madrigale von 1557, steht bereits auf der Stufe jener Läuterung, von der Vicentino zwei Jahre vorher noch weit entfernt ist.

Auch Rore hat der Gottheit des Experimentes scheinbar sein Opfer dargebracht. Und zwar mit seiner vierstimmigen Ode »Calami sonum ferentes«, die 1555 in einem Drucke Orlando di Lasso's (»Il primo libro dove si contengono Madrigali, Vilanesche, Canzoni francesi, e Motetti ...«, Antwerpen, Tielman Susato) zuerst im Druck erschienen ist. Lasso hat ihr seine Concurrenz-Composition »Alma nemes« gleich hinzugefügt. Lasso muss das Stück 1554 oder 1555 auf der Reise von Rom nach Antwerpen kennen gelernt haben, und hat es vielleicht durch Rore in Ferrara selbst erhalten. Der Text ist eine Anrufung der Muse, durch ihren holden Gesang das traurige Gemüt des Dichters zu erhellen. Es genügt, die ersten Takte wiederzugeben, da das Stück bereits von Burney (A general history of music from the earliest ages to the present period, vol. 3, London 1789, p. 319s), dann, in correkterer Gestalt, bei Commer (Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI, vol. 12, Berlin [1859], p. 119–122) und schliesslich in einer Dissertation über Rore von Josef Musiol (Cyprian de Rore, ein Meister der venezianischen Schule, Breslau 1933, Beispiel 23, p. 19–21) veröffentlicht worden ist:

B. 1

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si -

B. 2

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le - ve nu - me - ro

B. 1
- cu - lo le - ve nu - me - ro, le - ve nu - me - ro

B. 2
le - ve nu - me - ro non pel - lunt etc.

B. 3
Ca - la - mi so - num fe - (rentes)

B. 4
Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo

Rore Chromatische
Composi-
tionen

Es ist eine Herausforderung wie Willaert's Duo und als solche keine Norm; aber es zeigt eine volle Einsicht in die harmonischen Verhältnisse eines Tonarten-Kreises, der sich von H dur bis f moll erstreckt, und diese Einsicht steht im Dienst einer poetischen, künstlerischen Absicht; ebenso wie die Abwechslung zwischen den polyphon gehaltenen Aussenteilen und dem mehr accordisch gehaltenen des Mittelteils im Tripel-Takt. Damit berühren wir einen neuen Charakter-Zug des Rore'schen Madrigals, und nicht bloss des Rore'schen: mit dem Vorstoss ins Gebiet ungewohnter Harmonien ist gewöhnlich Homophonie verbunden. Das »Lineare« und das »Accordische« tritt in einen betonteren Gegensatz als bisher. Und so ist Rore's zweites Buch der vierstimmigen Madrigale in den Stücken, in denen es »harmonisch« ist, auch homophon. Ein neues Ausdrucksgebiet ist erobert.

Die lateinische Ode war nur scheinbar ein Experiment; dass Rore sie aber doch nicht als Norm betrachtete, zeigen auch die extremsten unter den neun Stücken dieses zweiten Buches. Ich wähle als Beispiel ein »gemässigteres«, die zweite Stanze aus Petrarca's Doppel-Sestina »Mia benigna fortuna e' l viver lieto«; für jeden Musiker, der sie in Musik gesetzt hat, Arcadelt, Lasso, Monte, Wert, als letzten Marenzio, Anlass zu tiefstem Ausdruck. Und es scheint, als habe Rore Lasso's zwei Jahre früher (1555) gedruckte fünfstimmige Composition des gleichen Textes gekannt – schon bei Lasso findet sich, im Alto, der Beginn mit dem pathetischen Sext-Sprung, nur dass Rore ihn zur grossen Sext steigert.⁴

Rore –
Sestina
Petrarca's

Das Stück ist ohne jeden Versuch einer Änderung wiedergegeben. Ich kann dem Leser die Schwierigkeit nicht ersparen, die darin besteht, dass je zwei Stimmppaare in verschiedener Vorzeichnung stehen: Sopran und Tenor mit nur einem, Alt und Bass mit zwei b. Dieser scheinbare Gegensatz oder Zwiespalt gehört zum Wesen des Stücks. So wie dereinst die Vorzeichnung in einem harmonischen Experimentier-Stück Josquin's, »Fortuna d'un gran tempo« im Odhecaton Petrucci's – im naturale (Sopran), mit Vorzeichnung eines b (Tenor), und mit zwei b im Contratenor, zu dessen Wesen gehört hatte. Über Willaert führt der Weg von Josquin zu Rore und zu Stücken gleich diesem. Gleich

⁴ Beispiel-Band Nr. 48.

der Einsatz des Soprans und Tenors ist ein Verstoss gegen die Regel, denn der Schritt der grossen Sext galt als verboten (noch Johann Joseph Fux im »Gradus ad Parnassum« von 1725 verbietet ihn im strengen Satz), und in der Tat hat er hier etwas Schauriges, Maßloses, das mit der Bitterkeit des es im Alt auf »acerba« sich kreuzt. Dies Meisterwerk ist von einer Kühnheit und zugleich Gesetzlichkeit ohne Gleichen, und ist von den späteren »Romantikern« der Chromatik schwerlich übertroffen worden. Es ist bezeichnend für die sogenannte »Renaissance« der A cappella-Musik im 19. Jahrhundert, dass sie dergleichen Werke zu Gunsten teils »gefälligerer«, teils absurderer Stücke beiseite liegen liess – ein Vorgang, der in der Geschmacks-Geschichte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der bildenden Kunst so viele Parallelen hat: die Hera Ludovisi galt mehr als die Ägineten, die »Madonna del cardellino« mehr als die Fresken des Piero della Francesca in San Francesco zu Arezzo.

Die neun Stücke des Buches sind voll von solchen harmonischen Zügen, von dem ersten, politischen, angefangen bis zum zitierten letzten. Bis zu den weitesten Grenzen verliert sich das Sonett »Schiet' arbuscel di cui ramo ne foglia« bei dem desperaten Abschluss:

Rore –
Accordische
Expression

Ma poiche ria fortuna mi disdice
Stanco posar sotto i bei verdi rami
Ch' in mezzo del mio cor han la radice

Convien ch' io arda e mi lamenti e brami
Finir la vita misera infelice
In tale stella presi l' esca e gli hami:

Fi - nir la vi - ta, fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce, Fi - nir
Fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce,
Fi - nir la vi - ta, fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce, Fi -
Fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - -

la vi - ta, fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce

Fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce etc.

- nir la vi - ta, fi - nir la vi - ta mi - se - ra in - fe - li - ce

- ce mi - se - ra in - fe - li - ce

Die Stelle, im Druck von 1571 (der mir vorliegt) etwas unklar, kann wohl nicht anders gedeutet werden – durch die »Chromatisierung« des Abschlusses in der Wiederholung bereitet Rore aufs Feinste den H dur-Accord vor.

Die Wandlung, die in Rore vorgegangen ist, zeigt sich am deutlichsten in seiner Composition von Giovanni della Casa's Sonett

O sonno, o della queta umida ombrosa
Notte placido figlio ...

Sie ist, fünfzehn Jahre später, das Gegenstück zur Composition von Niccolo Amanio's Sonett »Strane rupi, aspri monti« im ersten Buch der fünfstimmigen Madrigale. Da war der dunkle, romantische Ausdruck, die »innere Malerei« erreicht durch Verwebung der Stimmen, durch Ausbreitung, Verlegung, fast möchte man sagen Zerfaserung, jedenfalls durch Polyphonie, ohne Alterierung der Tonart. Das spätere Werk stellt seinen Ausdruck fast ganz aufs Homophone und Accordische. Es ist eine grandiose Chor-Deklamation – wiederum eine Deklamation nach dem Sinn, nicht nach dem Reim: es ist, wie wenn Rore zuerst das Sonett des Dichters, den er wohl als Nuntius in Venedig (1544–1550) persönlich kennen gelernt hatte, in Prosa aufgelöst hätte, oder aber, als wenn er der besonderen Neigung della Casa's hätte Rechnung tragen wollen, der »sich langer Perioden [bediente], die Konstruktionen der Umgangs-Sprache [vermied], oft eine ungewöhnliche Wortstellung [wählte], die Sätze über den Schluss der Verse oder der Strophen hinausreichen liess und endlich mehr dantesche als petrarcheske Ausdrücke und Phrasen [gebrauchte]« (Berthold Wiese und Erasmo Pèrcopo, Geschichte der italienischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig und Wien 1899, p. 328). Erst im zweiten Teil wird der Satz bewegter, doch niemals so bewegt, dass er den Charakter dieser grossartigen Chor-Monodie aufhebt.⁵

Im vierten Buch der fünfstimmigen Madrigale, dem letzten, das noch zu Rore's Lebzeiten (1557) erschien – ein andres viertes Buch scheint ein Raubdruck, den Scotto aus

⁵ Beispiel-Band Nr. 49.

meist aus dem ersten Buch zusammengelesenen Stücken Rore's und Willaert's herstellte (1562) –, ist der Ausgleich zwischen polyphoner und harmonischer Freiheit erreicht. Ein anderes Stück, das Giulio Bonagionta kurz nach Rore's Tod (Gli amorosi concetti 1568, nicht bei Vogel) herausgab, ein Sonett mit einem durchgeführten Vergleich:

Ne l' aria in questi dì fatt' ho un sì forte
 Castel che Giove fulminar nol puote;
 Fondat' è sopra due volubil ruote,
 E di polv' e di vento son le porte,

 Con mille foss' intorno, e son sue scorte
 Vane speranze d' ogn' affetto vuote;
 Di desir son le mur' ove percuote
 Non mar non fiume ma tempest' e sorte.

 Di foll' ardir e di timor son fatte
 L' arme che contr' altrui pagnar non sanno,
 E di vani pensier la munitione;

 Contra se stess' il Castellan combatte,
 Pagando i suoi guerrier sol d' ambitione; –
 Pensate l' opre mie che fin havranno!

Rore 4. Buch
 a 5

ist in einem Zug durchcomponiert, ohne jeden Versuch harmonischer oder linearer Malerei, aber mit einer unglaublichen Energie der Deklamation – eins der grossen Meister-Stücke der Madrigal-Literatur. Es ist erst 1575 wieder nachgedruckt worden. Rore schaltet souverän mit allen Mitteln seiner Kunst, und wie fein er das tut, mögen zwei Anfänge beweisen – eine Anrufung des Todes, der allen Übeln ein ewiges Ende setzt, dem Körper und Geist Ruhe schenkt, jedes Gefängnis bricht, und – o unvermeidliche Stereotypik des Jahrhunderts! – »E metti fine a l' amoroze pene«:

C. O mor - te, etc.

A. O mor - te, o mor - te, e - ter - no fin

T. O mor - te, o mor - te, e - ter - no

S. O mor - te, o mor - te, e - ter - no fin

B. O mor - te, e - ter - no fin

Rore 4^{to} a 5

Dieser verhüllten Leidenschaft, die nur einer Stimme, dem Quinto, gestattet, dem Schmerz subjektiveren Ausdruck zu geben, sei die einfache Liebenswürdigkeit gegenübergestellt, mit der Rore die heitere Spruch-Weisheit Ariost's (Orlando furioso, XIX, 1) versinnlicht:

C. Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma - to, Quan -

A. Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma -

5. Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma -

T. Al -

C. - do fe - li - ce in - su la ruo - ta sie - de, Quan - do

A. - to, Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma - to,

5. - to, Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma - to,

T. - cun non puo sa - per da chi sia a - ma - to, Quan - do fe - li - ce

B. Al - cun non puo sa - per da chi sia a - ma - to, etc.

Und wie verschieden von diesem gegensätzlichen Madrigalpaar ist dann wieder die Festlichkeit zweier Gelegenheits-Stücke wie »Quando, Signor, lasciaste« und »Di virtù, di costumi«! Den freien deklamatorischen Stil einiger Stücke aus dem zweiten Buch der vierstimmigen Madrigale hat Rore auf die Fünfstimmigkeit übertragen, die ihm noch grössere Freiheit im Wechsel von vier- und dreistimmigen Halbchören gibt. Der Taktstrich wäre hier ein Hemmnis:

ma-ni-fe - sto

Se ben il duol che per voi, don-na, sen-to Non vi fo ma-ni-fe-sto con la

per-che

vo - ce, Que-sto m'av-vien per-che las-so pa-ven-to La lu-ce de be -

-gli oc-chi che mi no - ce Poi ne miei dan-ni A-mor è sì fe-ro-ce, Poi ne miei

dan-ni A-mor è sì fe-ro-ce etc.

Che mi fa-ce man-car for-zè ar-di-men - to

Beide Teile des Sonetts sind in dieser Weise durchdekamiert; und es ist schwer, hier nicht an die monodischen Versuche zu denken, die 40 oder 50 Jahre später wenig anders aussehen denn als Arrangements eines solchen Stückes für Singstimme und Laute. Nur dass diesen Versuchen die Möglichkeit fehlt, aus der Homophonie wieder

Rore Dialogo

zum Polyphonen zurückzukehren; eine Möglichkeit, die Rore sich immer offen hält: Stellen, die mit doppelter Kraft wirken, wie auch in diesem Stück: am Anfang der *seconda parte*: »Ben voi a piu di mille e mille segni«, die vierstimmig beginnt, setzt sich der Sopran plötzlich der kompakten Masse der andern Stimmen entgegen und leitet eine contrapunktische Zeile ein, die der Symbolik der »abertausend Zeichen« dient.

Ein Gipfelpunkt Rore'scher Kunst ist, in diesem Buch, seine Composition von Petrarca's Sonett »L' alto Signor, dinanzi a cui non vale«. Der Dichter schildert, wie seine Leidenschaft durch die Beimischung von Mitleiden sich verdoppelt: »Anzi per la pietà cresce' l desio«. Rore erhebt die Dichtung durch Sechsstimmigkeit durch die Mischung von Deklamatorischem und Melismatischem, durch die Breite der Behandlung ins Feierliche, Spirituelle: nie hat Petrarca eine solche Erhöhung, Sublimierung, Vergeistigung erfahren.

Mit dem letzten Stück endlich hat Rore, seinem Lehrer Willaert folgend, der Gattung des »Dialogo« gehuldigt, die im Madrigal, nicht immer zu seinem Vorteil, mit den wachsenden Stimm-Mitteln eine immer gesteigerte Rolle spielte. Das Zeitalter liebte Frag- und Antwortspiel; Dedikations-Sonette werden, unter Verwendung der gleichen Reime, erwidert; schon in der Frottola folgen auf die »proposte« die »risposte«, und schon in der Frottola teilt sich der vierstimmige Chor zu Frag und Antwort. Und schliesslich hat Willaert in der »Musica nova« durch seine vier Dialoge nach Petrarca und Panfilo Sasso ein Vorbild aufgestellt, dem fast jeder Madrigal-Componist gefolgt ist: man stellt, je nachdem, zwei homogene Chöre einander gegenüber, oder einen höheren und tieferen, wobei man wieder den höheren oder tieferen stärker oder geringer besetzen kann. Niemals oder fast niemals ist es dabei auf Naturalismus abgesehen. Es ist mehr die Freude am Wechsel und an der Vereinigung reicher Mittel, mehr am Dekorativen als am Dramatischen; das Dramatische ist eher ein Vorwand fürs Dekorative, für die Entfaltung und den Triumph höchster vokaler Klangpracht. Rore hat gerade in seinem »Dialogo«, in dem der Amante durch den tieferen Chor, Amore durch den höheren repräsentiert ist, auf Homophonie durchaus verzichtet: jeder Chor ist in sich und beim Zusammentreten polyphon belebt. Ein anderer Dialog Rore's, die Composition der Ode des Horaz »Donec gratus eram tibi«, gehört zu den »antikischen« Compositionen der Zeit, in denen die Beachtung des Metrischen den Musiker behindert, und ihn an die Homophonie bindet. Aber obwohl das Stück im Münchener Pracht-Codex begraben geblieben ist, scheint es doch, wie wir sehen werden, seinen Einfluss auf die Zeitgenossen geübt zu haben.

Welcher Verehrung Rore sich bei den Fachgenossen erfreute, mag daraus hervorgehen, dass der römische Musiker-Verleger Antonio Barré in einer (Vogel unbekannten) Sammlung »Il terzo libro delle Muse a quattro voci. Madrigali ariosi ...« (1562), die die grössten Meister der Zeit vereinigt, Nola, Lasso, Palestrina, Ruffo, Monte, ein Madrigal Rore's an die Spitze stellt. Es scheint als Einleitungs-Chor für ein Pastoral-Drama gedient zu haben:

Rore
EinzelstückeRore
Einzelstücke

Ben quì si mostra il ciel vago e sereno
 E quì ridon le rose e i lieti fiori
 Spirando amati odori
 Destan gli augelli a dolce canto ameno.
 Ma ria ventura al fin lasso ne sorge
 Ch' Amor tacitamente
 Tesse tra fiori e l' herb' un placid' angue
 Onde venen sì dolce a i petti porge
 Ch' il cor soavemente
 Pien di dolce desio morendo langue ...

Leider ist das Werk nicht vollständig erhalten. Angelo Gardano veröffentlicht 1576, in der »Musica di XIII. Autori illustri a cinque voci ... Nella quale si contengono i piu belli Madrigali che hoggidi si cantino« – die zwölf andern sind Donato, Andrea Gabrieli, Lasso, Merulo, Monte, Nanino, Annibale Padovano, Palestrina, Porta, Spontone, Striggio, Wert – zwei Madrigale Rore's gegensätzlicher Taktart und gegensätzlichen Inhalts: das eine, »Che giova dunque perche tutta spalme« in »misura cromatica«, intim, leidenschaftlich; das andre, »Alme gentili che nel ciel vi ornaste«, in »misura di breve«: ein Fest-Sonett auf »Alme Camille« breitester Entfaltung. Noch 1591, 25 Jahre nach Rore's Tod, hat der venezianische Arzt (»medico fisico«) und Dichter Orazio Guargante zusammen mit einer Canzon Filippo di Monte's ein sechsstimmiges Madrigal und eine vierteilige Canzon, ebenfalls a 6, von Rore veröffentlicht: »Lieta vivo e contenta«, und »S' egual a la mia voglia«, eine Canzon, wie er sagt, »del Maestro de' Maestri M. Ciprian Rore, non più veduta, nè udita«. Wie er in den Besitz der Manuscripte gekommen ist, sagt er nicht, und es scheint mir wahrscheinlich, dass er einer Täuschung zum Opfer gefallen ist. Denn die beiden Werke, obwohl zweifellos den 50er Jahren angehörend, beide in »misura di breve«, haben wenig Charakteristisches an sich; das Madrigal nur die scharfe homophone Deklamation, die Canzon, in sehr kurzen Strophen (A B c c' B' A'), nur eine eindrucksvolle Wendung nach As (f moll) im letzten Teil. Der Zweifel liesse sich vielleicht entscheiden bei näherer Kenntnis des Codex, auf den G. P. Clerici in *Aurea Parma rivista di storia, letteratura, arte* 4 (1920), p. 316–318 aufmerksam gemacht hat: »Cipriano de Rore e la sua Antologia musicale«. Das Manuscript wurde aus Rore's Nachlass im Jahre 1589 durch den Grafen Alessandro Tarasconi in Parma von einem Deutschen, Guglielmo Tedesco, um sechs ducatonen erworben; es enthält 211 Madrigale in Partitur, darunter 90 von Rore selbst. Clerici gibt leider keine Inhalts-Angabe. Es ist bezeichnend, dass seit fast 20 Jahren ein solches Dokument, dem an Wichtigkeit im 16. Jahrhundert vielleicht kein zweites an die Seite gesetzt werden kann, völlig im Dunkeln geblieben ist. Mir selbst war es bis 1938 unmöglich, seinen Fundort in Parma ausfindig zu machen.

Die letzte Erwähnung Rore's, und die vielleicht ehrenvollste, weil sie von einem fanatischen Gegner der polyphonen Musik stammt, findet sich in Giovanni Battista

Doni's »Discurso mandato da Gio: de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano Sopra la Musica antica, e' l cantar bene« (De' trattati di musica di Gio. Batista Doni, ed. Anton Francesco Gori, Florenz 1763, vol. 2, p. 233–248). Da wird die ganze Kunst des 16. Jahrhunderts als entartet angeprangert, da sie das Dichterwort zerstört habe. Nur Rore habe am Ende seines Lebens diesen Fehler eingesehen und ihn zu vermeiden gesucht in den Madrigalen

»Poiche m' invita amore«	(a 5, gedr. 1565)
»Se bene il duolo«	(a 5, " 1557)
»Di virtù di costumi«	(a 5, " 1557)
»Un' altra volta«	(a 4, " 1557)
»O sonno e della quiete«	(a 4, " 1557)
»Schiett' arbuscel«	(a 4, " 1557)

– »e gli altri non mica fatti a caso: avendomi quel grande huome detto in Venezia quello essere vero modo del comporre, e diverso: che se non ci fosse stato tolto dalla morte, averebbe per mio avviso ridotto la Musica dalle più arie a tal perfezione, onde con facilità, altri a poco a poco si sarebbe potuto ridurre alla vera, e perfetta, tanto dagli Antichi lodata ...« »und andre Stücke, die keineswegs durch Zufall entstanden sind; denn jener grosse Mann hat mir in Venedig gesagt, das sei die wahre und neue Art der Composition; und wenn ihn der Tod uns nicht entrissen hätte, so hätte er nach meiner Meinung die polyphone Musik zu solcher Vollkommenheit (zurück)geführt, dass andre mit Leichtigkeit sie allmählich zur wahren und vollkommenen, von den Alten so sehr gepriesenen (Form) hätten bringen können«. Giovanni de Bardi, der Florentiner Mäzen der neuen monodischen Kunst hat uns da ein wichtiges Zeugnis hinterlassen, dass Rore wirklich zu den Ahnherren der »modernen« Musik gehört.

Die Zeitgenossen Willaert's und Rore's

Willaert, und noch mehr Rore, hatten das Madrigal auf eine so plötzliche Höhe gerissen, kaum 20 Jahre nach seinen unschuldigen Anfängen, dass nur ein Teil der Zeitgenossen im Stande war, ihnen zu folgen. Zeitgenossen: – das sind ja immer drei Generationen zugleich: die Väter, die durch die plötzliche Tat eines Genies überrascht werden, und denen nichts übrig bleibt, als sich anzupassen und mitzumachen, oder zu veralten und zu verschwinden; die Alters-Gefährten, die auf geheimnisvolle Weise meist an jener Tat ihren Anteil haben und zum mindesten der neuen Technik gewachsen sind; und endlich die Jüngeren, die Söhne, die das kühn Errungene entweder kühner weiter treiben, oder es teils einer Läuterung zuführen, teils conventionalisieren und nutzniessen. Vorübergehen an Rore konnte keiner, so wenig wie im 19. Jahrhundert

irgendwer an Wagner vorübergehen konnte. Und es spricht für den besseren, jugendlicheren, vorwärtsdrängenden Geist des 16., dass Rore heftigeren Anstoss nur bei der Theorie und nur als Harmoniker erregte, aber von den schöpferischen Musikern meist als Vorbild und Meister anerkannt wurde. Aber: er hatte so viel des Neuen gebracht: die Revolution im Rhythmischen; die Verwendung extremer Harmonik zum Zwecke extremen Ausdrucks, die Sublimierung und höhere Leidenschaftlichkeit des Tons durch die Wahl und Behandlung der Texte, dass sich dennoch die Geister an ihm scheiden mussten. Der Höhepunkt der Entwicklung des Madrigals ist in seinem Werk nicht nur erreicht, sondern bereits überschritten. Es ist sehr merkwürdig, dass das bereits von einem Zeitgenossen ausgesprochen worden ist, von Vincenzo Galilei (Dialogo, p. 80): er führt das hohe Alter der antiken Musik als Grund für ihre Grösse an – wie vortrefflich müsse sie gewesen sein, wenn man die moderne vielstimmige Musik, die kaum 150 Jahre im Gebrauch sei, schon auf den Gipfel der Auszeichnung (»il colmo d' eccellenza«) angelangt nenne; – dabei sei sie seit Cipriano de Rore's Tod eher in der Decadenz als im Fortschreiten begriffen. In der Tat: Die Verfinsterung der Geister, die die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakterisiert, und deren notwendiges Gegenbild, die Anacreontik, das leere, dekorative Spiel mit dem Pastoralen und Sinnlichen ist, ist in Rore's schwerem, pathetischem Naturell bereits vorgeahnt. Wie in diesem Buch das Wort »Renaissance« tunlichst vermieden ist, so soll auch das Wort »Barock« tunlichst vermieden werden. Und wie die beliebten Parallelisierungen musikalischer Stil-Strömungen mit solchen auf dem Gebiet der Dichtung und der bildenden Künste vermieden sind, so soll Rore an dieser Stelle auch nicht mit Michelangelo oder Torquato Tasso verglichen werden. Es hat in der Musik keinen Ariost oder Donatello gegeben. Aber das Unschulds-Zeitalter des Madrigals war mit Rore überschritten, wenn man das bereits durchaus künstliche, sentimentalische Madrigal der ersten Madrigalisten als Unschulds-Zeitalter betrachten will.

Rore's Schaffen ist ein Mittelpunkt konzentrischer Kreise, in deren Bereich nicht nur Venedig oder Ferrara oder Parma, sondern auch Rom und Florenz und Genua, und selbst oltremontane Musikstädte, sagen wir München und Wien und Antwerpen fallen. Und die Mehrzahl seiner Madrigal-Drucke sind nicht zufällig Sammel-Stätten von Stücken geistesverwandter Musiker: nicht nur des engeren venezianischen Kreises, sondern auch entfernterer Wirksamkeit: Nasco, Naich, Alberti, Ruffo, Palestrina, Lasso. Diese Verwandtschaft erstreckt sich auch nach Westen: durch Pietro Taglia nach Mailand. Taglia ist, im vierten Buch der fünfstimmigen Madrigale (1557), bei Rore nur durch ein einziges zweiteiliges Stück vertreten, aber durch ein so gewichtiges, dass kaum ein Zufall spielen [!] kann. Und dass zwischen Taglia und Venedig unmittelbare Beziehungen bestanden, beweist sein späterer Beitrag zu den »Greghesche« des Manoli Blessi (1564), ein Beitrag, der nur der Bestellung des Dichters seine Entstehung verdanken kann.

Über den musikalischen Umkreis, in dem Pietro Taglia in Mailand aufwuchs, wüsste ich kaum etwas auszusagen. Mailand war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum

Verhältnis
der
Nachfolger
zu Rore

Pietro Taglia
in Milano

mehr als eine Stadt der Erinnerung an die grosse musikalische Vergangenheit unter Lodovico Sforza. Am 24. Juni 1522 war Franchino Gafori gestorben, 80 Jahre alt, und am 12. Dezember 1540, im gleichen Alter, der Organist Don Benedetto da Besozzo. Und die politischen Verhältnisse waren einer neuen Blüte nichts weniger als günstig. Mailand war die Hauptstadt einer eroberten Provinz, deren Statthalter sich um ihre kulturelle Blüte wenig kümmern konnten. Man spricht immer von dem »Sacco di Roma« von 1527, der die ewige Stadt in Trümmer legte; aber die kaiserlichen Truppen, Spanier und Landsknechte, waren vor dem Aufbruch nach Rom in Mailand gewesen und hatten in Stadt und Land nicht schonender gehaust, da der Herr Mailands, der arme und schwache Francesco II. Sforza, beim Kaiser in kaum geringerer Ungnade stand als der mediceische Papst. Antonio de Leyva, der spanische Commandant, brachte Mailand dem Ruin nahe; und auch die Kaiserkrönung von Bologna, 1529, gelegentlich derer der Herzog wieder mit seinen Staaten belehnt wurde, befreite die Stadt nicht aus ihrem Elend. In der Nacht vom 1. auf den 2. November 1535 starb Francesco, und Mailand wurde endgültig eine spanische Provinz, ohne einen höfischen Mittelpunkt kulturellen Lebens. Von der einstigen Blüte der Musik unter dem Moro war so gut wie nichts übrig geblieben. Organist am Dom war 1513–1551 Giovanni Stefano da Pozzobonello, von dem profane Musik nicht bekannt ist, so wenig wie von seinem Nachfolger Giovanni Pietro de' Gorla; Nachfolger Gafori's als Dom-Capellmeister wird 1523 Armano Werrecore, detto Maestro Matthias Fiamengo, dessen Profanwerk von 1549, die »Bataglia taliana«, in einen andern Zusammenhang gehört, nämlich in die Vorgeschichte der Caccia-Compositionen des 16. Jahrhunderts und der Madrigal-Comödie Orazio Vecchi's. Von der gesellschaftlichen Tendenz dieses Druckes muss Taglia zwar Eindrücke empfangen haben; die andre Anregung aber empfängt er von Rore, und zwar dem Rore der neuen Harmonik oder Chromatik. Nebenbei aber war Taglia selber ein Genius hohen Ranges: und irgendwo muss ja Originalität doch ihren Anfang nehmen? Die beiden ersten Madrigal-Drucke Taglia's, ein vierstimmiger von 1555, und ein fünfstimmiger von 1557, beweisen, dass es in Mailand eine Accademia oder Vereinigung kunstsinniger Adeliger gegeben haben muss, mit Verständnis für das Wagnis, aber auch von ganz eigenartiger Neigung für fröhliche Volkstümlichkeit. Nebenbei sind diese Mailänder Drucke, erschienen bei Francesco und Simone Moscheni Fratelli (1555; 1557 zeichnet Francesco allein), Doppel-Drucke wie einst diejenigen Petrucci's, Muster an Sorgfalt in der Textlegung, besonders der Interpunktion, und Raritäten ersten Ranges; von den beiden fünfstimmigen Büchern – ein zweites und letztes erscheint 1564 bei Gardano in Venedig – ist kein Exemplar und sind nur einzelne Stücke vollständig erhalten.

Auch der literarischen Mode hat Taglia gehuldigt; mehr in seinen fünf- als in den vierstimmigen Madrigalen. Er setzt eine vollständige Canzon Petrarca's (»Che debb' io far«), ein Madrigal (»Hor vedi Amor«), Sonette in Musik; neben Petrarca finden sich Sannazaro (drei Sonette) und Giambattista Giral di. In den vierstimmigen Madrigalen ist er viel unbekümmerter. Neben einer Stanze aus dem »Orlando furioso«

Taglia in
Milano

Taglia,
Textwahl

(»Ella non sa«, XXIV, 77) stehen andre Ottaven lyrisch-dramatischen Charakters; von Petrarca's Frühlings-Sonett (»Zefiro torna«) sind nur die Vierzeiler componiert; einem Huldigungs-Sonett (»Qual donna attende«) stehen eine Reihe Madrigale alla Cassola gegenüber, darunter eins an eine Giulia. Aber wie sehr sich die typische Anrede Madonna's auch musikalisch, bei Verdelot und Arcadelt noch so typisch, gewandelt hat, möge folgender Beginn beweisen:

A musical score for a four-part setting of the text "Ma - don - na, Ma - don - na se pen - sa - te, etc." The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is primarily in the top staff, with the other parts providing harmonic support. The text is written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Noch viel herbere und rücksichtslosere Töne schlägt Taglia allerdings an, wenn er an einen tieferen Text gerät wie die Sonett-Vierzeiler Petrarca's:

Taglia

A musical score for a four-part setting of the text "Il mal mi pre-me, il mal mi pre-me; il mal mi pre-me e". The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The melody is primarily in the top staff, with the other parts providing harmonic support. The text is written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

mi spa-ven-tal' *sic* peg-gio; e mi spa-ven-tal' peg-gio il peg-gio,
 - me e mi spa-ven-tal' peg-gio; e mi spa-ven-tal' peg-gio, il peg-gio,
 mi spa-ven-tal' peg-gio; e mi spa-ven-tal' peg-gio,
 mi spa-ven-tal' peg-gio; e mi spa-ven-tal' peg-gio,
 Al qual veg-gio si lar-ga e pia-na vi-a, Ch'i son
 Al qual veg-gio si lar-ga e pia-na vi-a, e pia-na vi-a, Ch'i son
 Al qual veg-gio si lar-ga e pia-na vi-a, si lar-ga e pia-na vi-a, etc.
 Al qual veg-gio si lar-ga e pia-na vi-a, Ch'i son

In diesem Stück scheint harmonisch (und in der Taktordnung) alles ausser Rand und Band, und ist doch geordnet; auch rhythmisch wechselt Taglia immer zwischen getragenen und erregten Stellen, und gleicht den Schweben-Zustand doch immer wieder aus. Auch das in Rore's viertes Buch aufgenommene Stück, ein Sonett Petrarca's, beginnt in dieser extremen Haltung:

C. Di - sco - lo - ra - to hai mor - te il piu bel vol - to Che
 A. Di - sco - lo - ra - to hai mor - te il piu bel vol - -
 5. Di - sco - lo -
 T. Di - sco - lo - ra - to hai

C. mai si vi - de

A. - to Che mai si etc.

5. - ra-to hai mor - te

T. mor-te il piu bel

B. Di - sco-lorato

– und setzt sie mit ähnlichem »querständigen« Wechsel des »colore« fort, jeder Gedanke in jeder Zeile breit ausgeführt. Welcher Ausgeglichenheit in Harmonik und Rhythmik Taglia aber fähig war, möge eine einfache Ottava in unserm Beispiel-Band zeigen.⁶

Ein neuer Gegensatz zu solchen rein italienisch madrigalesken Stücken zeigt sich in ein paar andern, die einen so volkstümlichen Text wie die folgende Stanze aus Ricciardetto's reizender Erzählung (Orlando furioso, XXV, 52) ins französisierende Gewand der Chanson kleiden: nicht umsonst liegt Mailand so nah der französischen Grenze:

Taglia Volks-
tümlichkeit

Io me ne vò la not - te; io me ne vò la not - te; io me ne vò la

Io me ne vò la not - te; io me ne vò la not - te; io me

Io me ne vò la not - te; io me ne

Io me ne vò la not - te; io

⁶ Beispiel-Band Nr. 50.

not - - te A-mor è du-ce, A-mor è du - ce, A
 ne vò la not - te A-mor è du-ce, A-mor è du - ce, A *etc.*
 vò la not - te A - mor è du-ce, A-mor è du - ce,
 me ne vò la not - te A - mor è du-ce, A-mor è du - ce,

... A ritrovar la bella Fiordispina;
 E v' arrivai che non era la luce
 Del sol' ascosa ancor ne la marina.
 Beato è chi correndo si conduce
 Prima degli altri a dirlo a la Regina
 Da lei sperando, per l' annuntio buono,
 Aquistar gratia e riportarne dono.

(1566 hat Stefano Rossetto aus Nizza, der in Florenz tätig war, den selben Text sechsstimmig ebenfalls als Canzone komponiert.) Noch volkstümlicher, mit noch schärferer Betonung der Vers-Enden, hat Taglia eine Ottava komponiert, die er Matteo Maria Boiardo's »Orlando innamorato« (lib. II, XIX, 1) entnommen hat, und die offenbar als Vorbild für diese liebenswerten »Strambotti« gedient hat:

Gia mi trovai di Maggio una Mattina
 Dentro un bel prato ov' era molt' odore,
 Sopra ad un colle a lato a la marina,
 Che tutto tremolava di splendore;
 E tra le rose d' una verde spina
 Cantava una donzella per amore.
 Movendo sì soave la sua bocca,
 Che tal dolcezza ancor nel cor mi tocca.

Hubert Naich

So weit gespannt, vom academischen Experiment, bis zum heiteren Chorlied, sind die Grenzen des Madrigals, ohne dass es seinen Charakter als Madrigal verliert.

Die Scheidung der Geister durch Rore erstreckt sich auch auf ältere Meister. Einer dieser älteren Zeitgenossen muss Hubert Naich gewesen sein, über dessen Herkunft und

Leben wir wie gewöhnlich so gut wie nichts wissen. Älter als Rore scheint er gewesen zu sein, da er nach 1547 mit keinem neuen Stück mehr hervortritt; und die meisten der in Sammelwerken gedruckten Madrigale von ihm sind dem einzigen Druck entnommen, der von ihm erhalten ist, dem »Exercitium seraficum ... a quattro & a cinque voci, tutte cose nove & non piu viste in stampa da persona«, in Rom von Antonio Blado um 1540 (kaum später oder früher) gedruckt, und von Naich dem reichen Bindo Altoviti gewidmet, dem Haupt oder Vorstand der florentinischen, medicifeindlichen Colonie in Rom, den einst Raffael gemalt und Benvenuto Cellini modelliert hatte. Eins der in diesem Druck enthaltenen Madrigale (»Vezzosi fiori«) ist ein Fest-Stück für eine florentinische Hochzeit. Naich nennt sich dabei Mitglied einer Accademia, der der »amici« in Rom, und trägt den Bedürfnissen einer solchen durch die Buntheit des Inhalts – Madrigale, Canzonen, auch eine Mascherata fehlt nicht – Rechnung. Als Componist vierstimmiger Madrigale gehört Naich in den Kreis Arcadelt's, und hat als solcher den jungen Palestrina beeinflusst (p. 319). Aber mit seinen fünfstimmigen Stücken gehört er in die Nähe Cipriano de Rore's, von dem er sicherlich Werke im Manuscript gekannt hat. Nicht weniger als sechs der fünfstimmigen Stücke dieses Druckes hat Rore in sein zweites Buch (1544) aufgenommen, was vielleicht auf ein engeres landsmannschaftliches Verhältnis der beiden Musiker schliessen lässt.

Naich

Hubert Naich ist das Muster eines Auftrags-Componisten, der seine Verpflichtungen wie ein meisterlicher Handwerker meisterlich erfüllte. Von den sieben Stücken bei Rore ist eines, »L' alta gloria d' amor, gli alti trofei«, eine Threnodie, ein Sonett auf den Tod einer Dame, das Naich im Sinn eines Madrigal-Textes abtheilt: das heisst, er macht die Zäsur nach dem ersten Vierzeiler, um dem zweiten Teil das grössere Gewicht und den stärkeren Tonstrom zu gewinnen. Es ist ein Gewebe aus deklamatorisch-motivischen Ansätzen und breiten melismatischen Ausläufen zur Cadenz oder zum Trugschluss: grossartig motettisch, aber nicht eigentlich madrigalesk. Ein kurzes Gegenstück ist ein Hochzeits-Gesang in pastoraler Einkleidung:

Gentil almo paese
 Ove de lieti amanti
 Nacque la bella coppia rara eletta

 Aere vago cortese
 E più seren di quanti
 Si vider mai, e tu diva Marietta

 In compagnia d' Amore
 Di sì pregiato honore
 Con tuo pastore in voce alta e perfetta

 Rendete gratie insieme al gran motore

Naich

– nicht minder motettenhaft: ganz bezeichnend, wie der Name Marietta lauttönend hervorgehoben wird, als ob es sich um die Jungfrau Maria handelte. Im stärksten Gegensatz des Inhalts zu solch festlicher Gelegenheit steht eins der vierstimmigen Stücke, die Naich dem »Primo libro di Madrigali ... a misura di breve ...« Gardano's von 1542 beisteuert. Gott Amor ist wohl niemals gröblicher verklagt worden:

Per dio, tu sei cortese,
Amor, se' n vece del mio ben servire
Per premio' hor ne riporto el mal francese.

La dolce vista ov' ogni ben s' accoglie
El cancher che la pigli
Questi son piag' e doglie,

Ch' avea la mia signora nel bel seno,
Et l' ascoso veleno
Che tu celavi, et hor si fa palese,

Così come gliè ver ne fusti pieno
Et l' aliti trappassi el mal francese.

Ein solcher Text darf Anspruch auf Beachtung fast mehr in einer Geschichte der Medizin machen als in einer der Literatur. Aber er bezeugt wieder mit greller Deutlichkeit, für welchen Kreis das Madrigal der 40er Jahre vornehmlich bestimmt war.

Canzonen

»Literarisch« ist Naich, im Gegensatz zu Rore, überhaupt nicht: von Petrarca's Sonett »Dolci ire, dolci sdegni« komponiert er nur sieben Zeilen, und verkürzt den Dichter nicht nur um den abschliessenden Reim, sondern auch um den abschliessenden Relativ-Satz. Nur selten erlaubt er sich Homophonie; er gönnt sich Breite, wenn er auch manchmal, um schneller voranzukommen, zu Doppel-Einsätzen greift, die Rore (der sie ebenfalls liebt) ihm abgesehen zu haben scheint. Nie schildert er; die »imitazione della natura« ist für ihn noch nicht erfunden; der Text ist ihm dazu da, durch Musik so schön wie möglich geschmückt zu werden. Im folgenden Beginn erkennt man ihn ganz: weder die »martiri«, noch die »brennenden Seufzer« rühren ihn sonderlich; aber im elften/zwölften Takt erfreut er durch eine feine Cadenz:

C. I so-ven-ti mar-ti - - ri

A. I so-ven-ti mar-ti - - ri Ac-com - pa-gna-ti da gre - ve do -

5. I so-ven-ti mar-ti - - ri Ac-com pa-gna-ti da gre - ve do -

T. I so-ven-ti mar-ti - - ri Ac-com - pa-gna-ti da gre - ve do - lo -

B. I so-ven-ti mar-ti - - ri Ac-com - pa-gna-ti da gre - ve do -

C. Mo-stran-s'in me di fuo - - re, di fuo - re

A. - lo - - re Mo-stran-s'in me di fuo - re Quel chò -prin *sic.*

5. - lo - - re Mo-stran-s'in me di fuo - - - - re Quel

T. - - - re Mo-stran-s'in me di fuo - re

B. - lo - - re Mo-stran-s'in me di fuo - re Quel

C. Quel chò -prin den-tro gl'ar -denti

A. den - tro gl'ar -den - ti so - spi - ri

5. chò -prin den-tro gl'ar -den-ti so - spi - ri *etc.*

T. Quel chò -prin den - tro gl'ar -den - ti so - spi - ri

B. chò - prin den-tro gl'ar - den - ti so - spi - ri

Fast möchte man sagen, dass Naich ein verspäteter Nachfahre des Madrigals der 20er Jahre, des Bernardo Pisano und seiner Genossen ist: des motettischen Madrigals, das nur die metrische Beziehung zum Wort hat, aber nicht die poetische. Er mag darüber belehren, was aus dem Madrigal hätte werden können, wenn Willaert und Rore nicht gekommen wären.

In Rore's zweitem Buch ist mit einem Madrigal auf einen vielcomponierten Text Luigi Cassola's »S' infinita bellezza e leggiadria« auch Arcadelt noch vertreten. Es ist ein kurzes und kurzatmiges Stück, von Rore oder Gardano nur aufgenommen, da es seine meist syllabisch deklamierten Motive unter völligem Verzicht auf Homophonie durchführt; und es zeigt in seiner Einfachheit so recht, welche Verfeinerung der Melodik in so kurzer Zeit erfolgt war. Aber die Entwicklung zwang auch Arcadelt in ihre Bahnen. Im Jahre 1555 erschien bei Antonio Barré in Rom, der als Componist dem Kreis um Rore nahestand, unter dem Titel »Primo libro delle Muse« ein Madrigal-Druck, der nur vier Madrigal-Folgen von vier Musikern enthält: Arcadelt an der Spitze mit dem Zyklus der Canzon Petrarca's »Chiare fresch' e dolci aque«, dann Antonio Barré selber mit einer siebenteiligen Canzon (und einem Dialogo), Jachet Berchem mit einer sechsteiligen Canzon, und schliesslich Vincenzo Ruffo mit der Liebesklage »Per pianto la mia carne si distilla« aus Sannazaro's »Arcadia«. Ein Nachdruck Gardano's noch aus demselben Jahr vermehrt diese Vierzahl um Jachet Berchem's Canzon »Alla dol' ombra«, die schon 1544 in Anton Francesco Doni's »Dialogo« gesungen und gedruckt worden war.

Canzon-
Compositio-
nen

The Cyclic Canzone*

In diesen grossen Canzon-Compositionen gipfelt die Kunst des Madrigals und der Sinn der musikalischen »Accademie«. Kein Wunder, wenn der spätere »Maistre Jehan«, nämlich Jean Nasco, der erste angestellte Haus-Componist der Accademia Filarmonica zu Verona, zum Spezialisten der Canzon wird. Sein den Accademici Costanti in Vicenza gewidmetes sechsstimmiges Madrigal-Buch von 1557 trägt den Titel: »Le Canzon et Madrigali«, und »Canzon« ist hier ein literarischer, nicht etwa ein musikalischer Terminus. Man kann teils den Ernst eines Madrigal-Componisten, und teils seine Beziehungen zu einer der musikliebenden Accademie Italiens daran ermessen, was er an Canzon-zyklen komponiert hat. Um das »ernsteste« Beispiel zu erwähnen: das »Primo libro de Madrigali a cinque voci« Palestrina's (1581) besteht aus nichts anderm als aus drei umfangreichen »Canzoni spirituali«. Orlando di Lasso hat eine wahre Leidenschaft für Zyklen – eine Leidenschaft, die seiner überquellenden Produktionskraft entspricht, und Luca Marenzio's letztes Madrigal-Buch für sechs Stimmen enthält nur zwei Haupt-Stücke: eine Sestina Petrarca's und ein Capitolo Luigi Tansillo's. Die Composition von Canzon-zyklen steht an den Anfängen der Entwicklung des Madrigals;

Canzon,
Wechsel der
Stimmen-
zahl

* Überschrift ergänzt nach englischer Fassung (p. 432); keine Entsprechung im deutschen Inhaltsverzeichnis.

sie ist auch deren Höhenpunkt. Und wenn man will, kann man auch die Cantata des 17. Jahrhunderts im Sinn der Canzon betrachten.

Rore und Palestrina machen eine Ausnahme, wenn sie sämtliche Strophen ihrer »Vergini« fünfstimmig componieren, oder wenn Rore sämtliche Strophen der Sestina »Alla dol' ombra« vierstimmig componiert. Die meisten andern Musiker gliedern durch Wechsel der Zahl der Stimmen. In diesem Wechsel scheint einmal, ausnahmsweise, die Kirchenmusik der Profanmusik voran gegangen zu sein: es heisst, dass Costanzo Festa 1517 ein Miserere mit abwechselnd vier- und fünfstimmig zu singenden Versetzen geschrieben habe. Den Beginn im Madrigal aber macht, wie mir scheint, Jachet Berchem mit der Composition der genannten Sestina Petrarca's in Anton Francesco Doni's »Dialogo« von 1544. Sie bringt eine Überraschung, indem sie nach folgender Stimmen-Gruppierung: 5 – 5 – 3 – 4 – 5 – sechsstimmig abschliesst. Nach dem Vortrag des Zyklus macht einer der Interlocutoren, Michele, nur eine nichtssagende Bemerkung: »La mi par pur bella questa Sestina, et una musica buona: ma come può essere altrimenti d'un tal musico eccellente; hora per non lodar quel, che si loda da se stesso ...« »Diese Sestina scheint mir wohl schön und eine gute Musik: aber wie kann es anders sein bei einem so ausgezeichneten Musiker, bei dem das Werk den Meister lobt ...«

Über das Leben des »Giachetto de Berchem« sind wir »äusserst wenig unterrichtet«, wie sämtliche Lexica schreiben; und auch die Zuschreibung seiner Stücke ist ein Problem, da neben ihm Giachetto da Mantova, Jachet Buus in Venedig und andre Jachets als mögliche Autoren mit ihm concurrieren. Er stammt wohl aus Berchem bei Antwerpen; in seinem frühesten Madrigal-Druck (a 5, 1546) wird er Hausgenosse der Familie Bragadin in Venedig genannt, und Klage geführt, dass seine Madrigale den »Raben« dazu dienten, sich mit fremden Federn zu schmücken; sein erstes Buch vierstimmiger Madrigale (1555, von Vogel nicht verzeichnet) ist dagegen einem napolitanischen Edelmann gewidmet, Andrea Marrato; im gleichen Jahr nennt ihn fra Pietro Cinciarino da Urbino, in seinem »Introduttorio abbreviato di musica piana o vero Canto Fermo« (fo. 11^b) »il tanto eccellente messer Jaches organista del ... Duca di Ferrara«. Dazu scheint zu stimmen, dass Jachet 1561 drei Bücher Stanzen aus dem »Orlando furioso« drucken lässt (»Capriccio«), das kaum anderswo entstehen konnte als in Ferrara, und vom Drucker Gardano auch dem Duca Alfonso gewidmet ist. Auf jeden Fall gehört Berchem in den Kreis um Verdelot, Willaert, Arcadelt in Venedig, und zu diesen frühesten Meistern des Madrigals, neben denen er überall in den Drucken vertreten ist. Dazu stimmt auch die frische und unbekümmerte Wahl seiner Texte, die fast nur im fünften Jahrzehnt möglich ist, während das sechste so rasch conventionell wird. Ein so frischer Ton wie im ersten Stück seiner Madrigale von 1555 ist selten:

Cogliete de le spine homai le rose
Donna, che' l ben mortale
E proprio come fior caduc' e frale!
Non aspettate che l' alt' amorose

Jachet
Berchem

Berchem

Bellezze in voi del tutto sian nascose.
 Perche ogni mortal ben, ogni solatio
 fugge qual vent' o strali
 E sol ne restan gl' infiniti mali!
 Rompete il duro ghiaccio
 E non tardate allhor darmi conforto,
 Quando vecchia sarete, ed io già morto.

Und im gleichen Druck findet sich eins jener Ständchen, das nur vor dem Fenster oder der Türe einer Curtisane möglich ist, so grob und deutlich ist es: – und es ist so kurz, dass es mit Leichtigkeit im Beispiel-Band seinen Platz finden kann.⁷

Berchem's Canzon nach Petrarca ist insofern ein »hochsymbolisches« Stück, als die Wendung in der fünften Strophe »Quant' è creato, vince e cangia il tempo« »alles Geschaffene zwingt und wandelt die Zeit« mit ihrem Doppelsinn ihn – und später Rore – zum Wechsel des Tempos veranlasst hat: die vierte Strophe steht bei ihm in »note nere«, indes die übrigen Teile in »misura ordinaria«. Auch sonst ist der Zyklus gleichsam neutral, accademisch, aus Deklamation gewoben wie eine »Canzon francese«: wie wenig auch Rore sich in solchem Falle Subjektivitäten erlaubt, möge eine Gegenüber-Stellung der Anfänge der dritten Stanze zeigen:

Arcadelt's
Canzon

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are in Italian and are written below the staves. The first system ends with 'etc.'.

System 1:
 Soprano: Un lau - ro mi dif - fe - se al - lhor dal cie - - lo etc.
 Alto: Un lau - ro mi dif - fe - se al - lhor dal cie - lo
 Bass: Un lau - ro mi dif - fe - (se)

System 2:
 Soprano: Un lau - ro mi dif - fe - se al - lor dal cie -
 Alto: Un lau - ro me dif - fe - se al - lhor, un lau - ro mi dif - fe - se al -
 Bass: Un lau - ro me dif - fe - se al - lhor, dal

⁷ Beispiel-Band Nr. 51.



Rore arbeitet consequenter, dichter; verschmäh't weniger die Homophonie und die »malerische« Ausdeutung des Wortes, und wechselt das Tempo nicht nur für die einzelnen Strophen, sondern in dieser Stanze bei der Schlusszeile »Che non cangiasser qualitate a tempo« auch den Takt.

In diese Entwicklung schaltet sich Arcadelt mit seiner Canzon über Petrarca's schönste Dichtung »Chiare, fresche e dolci acque« ein. Die Zeiten sind längst vergangen, da Joannes Lulinus Venetus im elften Buch der Frottole (1514) sein Vortrags-Stück über die erste Strophe schrieb (der er den Text der zweiten nachfolgen liess) und die letzten Zeilen

Date udienza insieme
Alle dolenti mie parole estreme

mit einer beweglichen Coloratur schloss:

A le do - len - te mie pa - ro - le ex - tre - - - - -
me

Wiederzuerkennen ist Arcadelt als älterer Meister nur daran, dass er die poetische Form der Strophe Petrarca's peinlich respektiert, das heisst, dass er, in allen fünf Teilen, der

vierten bis sechsten Zeile der Strophe genau die gleiche Musik gibt wie der ersten und dritten, ohne Rücksicht auf den Inhalt. Aber wie weiss er jetzt zu gliedern! Auf den fünfstimmigen ersten Teil folgen im zweiten die vier tieferen Stimmen, der Sopran schweigt; die dritte Strophe gehört den drei hohen Stimmen; die vierte der normalen Vierstimmigkeit; die letzte ist, natürlich, wieder fünfstimmig. (Den *Commiato* hat Arcadelt nicht komponiert.) Daneben her geht die Gliederung durch die Taktart: in der zweiten Strophe, verführt durch die Worte »Fuggir la carne travagliat' e l' ossa«, beschleunigt er das Tempo innerhalb der »misura commune«; den vierten Teil aber komponiert er ganz in »note nere«. Und wie grossartig beginnt er in Doppeltempo: der Sopran in mächtiger Deklamation, die vier andern Stimmen in sich einheitlich bewegt.

Es ist, als ob er sich dabei des alten Bernardo Pisano erinnert hätte:

C. Chia - re fre - sche dol - c'ac -

A. Chia - re fre - schè dol - c'ac - que O - ve le bel -

T. Chia - re fre - schè dol - c'ac - que O -

B. Chia - re fre - schè dol - c'ac -

C. - que

A. - le etc.

T. - ve le bel-le

B. - que

Palestrina's
Canzon

bei dem die Singstimme nach alter frottolistischer Canzonen-Manier sich auch nicht darum kümmert, was die »begleitenden« Stimmen treiben; aber auf viel bewussterer und höherer Stufe. Obwohl man ihm das Gefühl für solche Zusammenhänge wohl noch zutrauen darf. Im übrigen ist er so »modern«, auch mit ein paar echten Chromatismen, als er nur sein darf. Wir enthalten uns der weiteren Excerpte, und bringen den ganzen Zyklus im Beispiel-Band.⁸

⁸ Beispiel-Band Nr. 52.

Als einer der grössten Canzonen-Componisten reiht sich in die Gefolgschaft Rore's Palestrina ein. Dieser Zusammenhang mit Rore geht hervor aus äusseren wie inneren Umständen. Aus äusseren: im Jahre 1557 hat der Verleger Gardano mit dem zweiten Buch der vierstimmigen Madrigale Rore's eine Canzon Palestrina's vereinigt: »di Cipriano de Rore il secondo libro de Madrigali ... Con una Canzon di Gianetto sopra di Pace non trovo con quatordecim stanze« – eine Folge, die an Umfang die der zehn Madrigale Rore's bei weitem übertrifft. Wie kommt Palestrina in die Gesellschaft Rore's? Keine Palestrina-Biographie gibt darüber Auskunft. Aber es ist klar, dass hier keine Zufälligkeit waltet, dass nicht etwa der Verleger Werke der beiden Meister vereinigt hat, weil er sie gerade zur Hand hatte. Palestrina war um 1557 noch kein berühmter Meister, und sein zwei Jahre vorher in Rom erschienenes Madrigal-Buch war nicht dazu angetan, ihm in Venedig Anerkennung zu erwerben: es brauchte 13 Jahre, bis es dort nachgedruckt wurde. Nein, Palestrina hatte inzwischen die »Vergini« Rore's (1548) und das erste Buch von Rore's vierstimmigen Madrigalen (1550) mit der Sestina kennen gelernt, und, begeistert von der zyklischen Form, Rore oder dem Verleger seine Canzon eingeschickt. Die inneren Gründe bestärken die äusseren. Wie Rore hält Palestrina zeitlebens fest an der gleichbleibenden Stimmenzahl für alle Teile einer Canzon. Das ist umso erstaunlicher, als er die Ausdehnung seiner Canzon bis ins Riesenhafte steigert. Sein erstes fünfstimmiges Madrigal-Buch von 1581 besteht aus drei Canzon von acht, zehn und acht Teilen (die erste die »Vergini«), und sein zweites aus einer einzigen von nicht weniger als 30! Es sind harmlose Aufgaben für ihn, wenn er (1558) Petrarca's Canzon »Chiare, fresche e dolci acque« oder aus Pietro Bembo's »Asolani« die Canzon »Voi mi poneste in foco« in Musik setzt.

Palestrina's
Canzon

Die Bekanntschaft mit Rore zeigt sich vor allem darin, dass Palestrina, der bisher nur die »misura di breve« verwendet hat, plötzlich die ganze Folge seiner Canzon von 1557 in »note nere« componiert. Wie er die Stimmenzahl nicht wechselt, so wechselt er auch nicht die Taktart. Er bleibt durchweg beim 4/4-Takt. Aber wenn es irgend ein Beispiel gibt für den Wechsel oder vielmehr für das Fluktuieren vom Bewegten zur Beruhigung, so ist Palestrina's Canzon dafür ein Beispiel. Die Mehrzahl der Teile beginnt lebhaft und schliesst breit. Das liegt im Sinn der Dichtung, die ein echtes Produkt des Geistes des 16. Jahrhunderts ist. Ein unbekannter – wohl römischer – Verse-Macher hat Petrarca's Sonett »Pace non trovo e non ho da far guerra« in 14 Teile zerschnitten, und jeden Vers als Schlusszeile einer Ottava benützt. Das Ganze ist eine Invective wider die Eifersucht, und wohl die bestellte Arbeit eines vornehmen Liebhabers und Mitglieds einer Accademia. Ob auch die Musik zu jeder Schlusszeile ein Zitat ist, ob Palestrina also einen Vorgänger hat ehren wollen, habe ich nicht feststellen können: – unwahrscheinlich ist es nicht.

Palestrina's
Canzon

Wie Palestrina immer ein wenig hinter seinen venezianischen und oberitalienischen Zeitgenossen zurückbleibt, so tut er es auch diesmal. Seine Canzon hätte sich im ersten Buch der vierstimmigen Madrigale Rore's, neben dessen Sestina »Alla dolc' ombra«,

ebenbürtig ausgenommen; aber an ihrem Platz neben Rore's »Crudel' acerba« oder »O sonno« (s. p. 426) wirkt sie zurückhaltend und konservativ. Sein ausgeglichenes Naturell verwehrt ihm Verstöße ins Unbekannte und Gewagte; und nur selten verführt ihn ein Symbolismus zu einer Ungewöhnlichkeit wie die verminderte Quart:

Io per men do-glia
Io per men do-glia ir bra-mo etc.
Io per men do-glia ir bra - mo
Io per men do-glia ir bra-mo ai re - gni

Palestrina vermeidet auch sonst jede direkte, naturalistische Malerei. Aber als Ganzes ist der Zyklus dennoch ein grossartiges Dokument eines aufgewühlten, vom Sturm des Gefühls zerpflogten Seelen-Zustandes – gleichgültig, ob er uns Späteren völlig unzugänglich bleibt und wohl niemals mehr Aussicht hat, lebendig zu werden.

Palestrina

Ein Jahr darauf, 1558, hat Antonio Barré, Palestrina's Kunstgenosse, zwei Canzonen zum Druck gebracht, die er im Titel besonders hervorhebt (»Secondo libro delle Muse, a quattro voci, Madrigali ariosi, de diversi eccell.^{mi} autori, con doe Canzoni di Gianetto«). Und mit Recht hervorhebt. Sie scheinen uns als der Gipfel von Palestrina's Schaffen als Profan-Componist. Was Pietro Bembo erträumt haben mag, als er die letzten Frottolisten, und die erste Generation der Madrigalisten zu einer höheren, würdigeren Art der Composition zu leiten suchte, hätte er in Palestrina's Composition seiner Canzon »Voi mi poneste in foco« verwirklicht gefunden. Die Ruhe in der Bewegtheit, die Bewegtheit in der Ruhe, das Ebenmaß, das sich auch in der Störung erhält, zeigt sich gleich in den ersten 16 Takten:

C. Voi mi po - ne-ste in fo - co Per far-mi an -
A. Voi mi po - ne-ste in fo-co Per far-mi an-zi'l
T. Voi mi po - ne-ste in fo - - - co Per far-mi an-zi'l mio
B. Voi mi po - ne - ste in fo - co Per

C. *-zi'l mio di, don-na, pe-ri-re;*

A. *mio di, don-na, pe-ri-re, don-na, pe-ri-re; etc.*

T. *di, don-na, pe-ri-re, don-na, pe-ri-re;*

B. *far-mi an-zi'l mio di, don-na pe-ri-re;*

Ein zweiter »Bar« in C folgt diesem ersten; der Mittelteil moduliert nach G dur; die Schlusszeile lenkt wieder zurück nach C: – das Ganze wieder ein bezaubernder Beweis von Palestrina's untrüglichen Harmonie- und Formgefühl. Aber Palestrina ist kein Formalist. Er folgt jeder Wendung des Textes auch im *Espressivo* und schliesst mit einer kühnen Frage, deren Versinnlichung in einer Geschichte der musikalischen Rhetorik ihre Rolle spielen müsste.

Noch höher steht vielleicht Palestrina's Composition der schönsten Canzon Petrarca's, »Chiare, fresche e dolci acque«. Sie ist wesentlich homophon, accordisch; sie wahrt zum Beispiel in der ersten und dritten Stanze auch in der Musik die Symmetrien des Strophenbaus, die Palestrina nur zerstört, wo der Ausdruck die formalen Grenzen gleichsam überbordnet. Aber wie rein, unsinnlich in der Sinnlichkeit, cristallklar bleibt dieser Ausdruck! Ein solches Werk ist Symbol und Erfüllung einer ganzen Epoche; dass es uns geistig verloren gegangen ist, bedeutet den Verlust einer ganzen Welt von Schönheit. Und wer es sich wieder lebendig machen kann, wird kaum in die landläufige Behauptung einstimmen, dass Palestrina ein reiner Kirchen-Componist gewesen sei. Das ist wahr nur in einem quantitativen Sinn.

Palestrina

Der engere venezianische Kreis um Willaert und Rore

Dem engeren venezianischen Kreis um Willaert und Rore in den 40er Jahren gehören eine Reihe von Musikern an, deren Wirken mit der Jahrhundert-Hälfte so ziemlich abgeschlossen war, aus inneren oder äusseren Gründen: Pieressone oder Perissone Gambio, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Jacques Buus, Giaches de Ponte, Baldisserra Donato, und einige andre. Sie alle haben die spätere Entwicklung Rore's nicht mehr erlebt oder nicht mitmachen wollen, und stehen daher gleichsam noch im Unschulds-Zeitalter des Madrigals.

Die beiden vielseitigsten, jeder in einem andern Sinn, sind Perissone und Parabosco. Perissone wird von Caffi (*Storia della Musica sacra nella già Capella ducale di San*

Marco in Venezia dal 1318 al 1797, vol. 2, Venedig 1855, p. 49) als Sänger an San Marco genannt; von seiner kirchlichen Tätigkeit aber zeugt nur eine vierstimmige Messe »super De beata Virgine« im Ms. Z 91 der Preussischen Staats-Bibliothek: – wahrscheinlich dieselbe Messe, die der Agent des Herzogs Albrecht von Preussen in Nürnberg, Georg Wytzel, nach Norden schickt, wobei er den Meister Pyrison einen berühmten Musiker in Venedig nennt (Zwei Briefe von Georg Wytzel, in: Monatshefte für Musik-Geschichte 8 [1876], No. 12, p. 157–159, hier p. 158). Dass er ein guter Sänger war, bezeugt auch unser Anton Francesco Doni, der ihn in den zweiten Teil seines »Dialogo« als Interlocutor einführt, ihn reichlich als Componisten zu Wort kommen lässt und (fo. 42^b) von ihm sagt: »Messer Perissone wird dann singen: die schöne Stimme und den vollendeten Vortrag sollt ihr hören« »M. Perison qui canterà: La buona voce, et il perfetto cantare voi lo udite«. Caffi nennt ihn einen Franzosen; der venezianische Senat aber vermutlich genauer und richtiger »Perisone fiamengo«, als er ihm am 2. Juni 1545 ein Privilegium erteilt für seine »Madrigali sopra li sonetti del Petrarca« (cf. Calmo, Lettere, p. 365). Das war zweifellos das fünfstimmige Madrigal-Buch Perissone's, komponiert »a compiacimento de diversi suoi amici, et a preghi di medemi hora fatti porre a luce, et per lo medemo compositore corretti et revisti et acconci, non piu ne veduti ne stampati« »verschiedenen seiner Freunde zu Gefallen, und auf derselben Bitten jetzt ans Licht gebracht, und vom Meister selbst corrigiert und übersehen und geordnet, und noch nie gesehen und erschienen« (1545) – was auf die gesellschaftliche Entstehung dieser Stücke hinweist. Doch sind nur sechs der Sonette des Werkes wirklich von Petrarca. Ein zweites Buch fünfstimmiger Madrigale, Perissone's letzte Publikation, erschien 1550, mit vier Dialogen, und zwar auf genau die selben vier Texte, die auch Willaert in seiner »Musica nova« (1559) als Dialoge komponiert hat, auch sonst hochliterarischen Inhalts (Petrarca, Bembo, Ariost, Cassola). Dazwischen liegen »Canzone villanesche alla napolitana« (1545) nach Art der Villanellen Willaert's, und ein Buch vierstimmiger Madrigale (1547), darunter drei von Cipriano de Rore – Beweis einiger Verbindung beider Meister. Die Villanellen sind einem Deutschen gewidmet, Heinrich Erber oder Herber, die Madrigale aber Gasparina Stampa, der Dichterin aus Padua, damals 24 Jahre alt, deren erotisches Tagebuch in Sonetten zu den feineren und reineren Erzeugnissen der Lyrik des 16. Jahrhunderts zählt – was Perissone allerdings nicht vermocht hat, auch nur einen Vers von ihr in Musik zu setzen. Er rühmt sie nur, dass, wie jedermann, und nicht nur in dieser glücklichen Stadt Venedig wisse, keine Dame auf der Welt Musik mehr liebe als sie, und keine sie in seltenerem Grad beherrsche: »et di questo ne fanno fede i mille et mille spirti gentili et nobili, i quali udito havendo i dolci concetti vostri, v' hanno dato nome di divina sirena ...« »und dafür sind Zeugen die tausend und abertausend edlen Geister, die Eure süßen Accorde gehört und Euch den Namen einer göttlichen Sirene gegeben haben ...«

Anton Francesco Doni bringt als Nummer XVI ein Madrigal Perissone's,

Deh perche com' è il vostro al nome mio
 Parimente conforme
 A mia voglia non è vostro desio? ...

– das gleiche, mit dem Perissone ein Jahr darauf seinen Druck fünfstimmiger Madrigale eröffnet. Doni versieht es mit folgendem Lob: »O che belle parole: o che bel canto, Perisson certamente ha preso un modo dolce, fugato, chiaro, et bellissimo ...« »Oh welch schöner Text: oh was für schöne Musik! Perissone hat sicherlich eine süsse, in den Stimmen bewegte, klare und wunderschöne Weise angeschlagen ...« Wir würden ergänzend sagen, dass Perissone's Eigenart in einer überraschenden harmonischen Farbigkeit besteht – innerhalb der g moll-Tonalität, modern gesprochen, liebt er die D dur-Accorde, die Auflösung nach G dur –; und in der Transparenz des Klanges, die man hinter der äusserlichen Altertümlichkeit des Stückes kaum vermutet. Das Gleiche gilt für die beiden von Doni mitgeteilten Vierzeiler von Petrarca's Sonett »Giunto m' ha amor fra belle e crude braccia«, die Perissone sechsstimmig und breit komponiert hat, nur dass die Tonart sich hier dem modernen B dur nähert. Und das Gleiche gilt für ein Sonett zu Ehren einer Cornelia, das sich zuerst in Rore's Secondo libro a 5 findet, und dessen Beginn eine Anschauung gibt zugleich von der durchgehenden Bewegtheit der Stimmen wie von jener spezifisch venezianischen Auflichtung der Harmonik:

Perissone

C. Fu del fat - tor mi - ra - bil

A. Fu del fat - tor mi - ra - bil ma - gi - ste - ro

5. Fu del fat - tor mi - ra - bil ma - gi - ste - ro, mi - ra - bil etc.

T. Fu del fat - tor mi - ra - bil ma - gi - ste - ro

B. Fu del fat - tor mi - ra - bil ma - gi - ste - ro

– wobei man nicht ohne leise Verständnis-Innigkeit und Verwunderung entdecken wird, dass der Bass am motivischen Aufbau sich nicht beteiligt, sondern als Klangstütze funktioniert: man könnte sagen, dass die vier höheren Stimmen bereits über ihm konzertieren. So frühe ist die Vorahnung eines Prinzips, das 60 Jahre später den Satz beherrschen wird.

Ein vierstimmiges Stück Perissone's, gedruckt 1544 in Arcadelt's fünftem Buch, setzt die Dreizeiler aus Petrarca's Sonett »Aspro core e selvaggio« in Musik, die als Ausdruck der Hoffnung eines beharrlichen Liebhabers öfter komponiert worden sind (Francesco Viola, Orlando di Lasso):

Vivo sol di speranza, rimembrando
 Che poco umor già per continua prova
 Consumar vidi marmi e pietre salde.

Non è sì duro cor, che, lagrimando
 Pregando, amando, talor non si smova;

Ne sì freddo voler, che non si scalde.

Man sieht deutlich, dass es als Auftrags-Composition entstanden ist: als eine feierliche Motette mit weltlichem Text, breit und mit vielen Wort-Wiederholungen. Aber der Beginn zeigt einen cantablen Charakter, der bei Nordländern stärker ausgeprägt ist als bei gleichzeitigen Italienern, die mehr an der Deklamation des Textes haften:

Perissone

C. Vi - vo sol di spe - ran - za, Vi - vo

A. Vi - vo sol di spe - ran - za,

T. Vi - vo sol, Vi - vo sol

B. Vi - vo sol di

C. sol di spe - ran - za

A. Vi - vo sol di spe - ran - za etc.

T. di spe - ran - za, Vi - vo sol

B. spe - ran - za, di spe - ran - za

Ein vollkommen anderer ist Perissone in den der Gaspara Stampa gewidmeten vierstimmigen Madrigalen. Sie enthalten Cipriano's »Ancor che col partire«, und dies zugespitzte, epigrammatische Stück scheint Perissone zum Muster genommen zu haben. Auch die fünf Sonette Petrarca's, die das Buch enthält, sind kurz und prägnant in Musik gesetzt; aber der eigentliche Charakter spricht sich doch aus in ein paar Ottaven Bembo's (»Che giova posseder«), Ariosto's (»Chi mett' il pie«, Orlando furioso, XXIV, 1), Madrigalen Cassola's (»Occhi leggiadri«) oder Epigrammen wie

Sapete amanti, perche amor è cieco?
 Perche mirando fi(s)so
 Gli occhi sereni di madonna meco,
 Ella col suo bel viso
 E col divin splendore
 Tols' a lui gli occhi e a me tolse il core

– alles rapid und leicht und kunstlos, mit zwanglosem Wechsel zwischen Motivik und Homophonie in Musik gesetzt. Ein ganz neuer Ton aber tritt ins Madrigal mit einem Loblied auf Venedig:

Vaga tranquilla e lieta
 Gentil Marina e bella
 In cui solcando queta
 Mia stanca navicella
 Chi mi torrà che fra tue lucid' onde
 Non viva sempre, e tue fiorite sponde?

Perissone –
 Villanesche

Das ist mit leichtester Hand durchgebildet in allen Stimmen, Homophonie vermieden, nicht aber Zwillings-Führung der Stimmen; in der Taktart der Villanella, aber nichts weniger als »bäurisch«; fest und doch frei im Tempo:

Va-ga tran-quil - la_e lie - ta gen - til Ma-ri - na_e bel -

Va - ga tran-quil - la_e lie - ta gen - til Ma-ri-na_e bel -

Va-ga tran-quil-la_e lie - ta, e lie - ta gen-til Ma-ri - na_e bel -

Va-ga tran-quil - la_e lie - - - ta gen-til Ma-ri - na_e bel -



Wer diese leichte Madrigal-Ware kennt, wird sich nicht wundern, Perissone als Villanellen-Componist im Fahrwasser Willaert's zu treffen: ein Jahr später als dessen »Canzone villanesche alla napolitana«, aber genau im Titel übereinstimmend, erschienen Perissone's »Canzoni«. Und nicht nur übereinstimmend im Titel. Wie Willaert setzt auch Perissone Sopran-Melodien Nola's und Cimello's in seine Vierstimmigkeit als Tenöre ein, und macht sie gleichsam für Venedig musikalisch salonfähig: – musikalisch, denn eine Reihe von Stücken sind Mascherate und daher nichts weniger als bestimmt für prüde Ohren: »Tri ciechi siamo« (Nola), »Donne chi vol comprare insalatella«, »Noi tre madonna siamo giostratori«, »Madonne l' arte nostra è di cantare«, »Veniteve a pigliar la candelora«, »O anime devote in caritate« (Nola), »Ve voglio dire donne l' arte nostra«, »Medici noi siamo o belle donne« (Nola), »Madonna noi sapimo ben giocare« (Nola).

Donato

Der Rest der 21 Stücke ist nicht viel feiner: Verwünschung der »vecchia pazza«, die wie ein Drache die Geliebte hütet; Verhöhnung der Alten, die selber Johannistriebe verspüren; Mahnung an die Jungen, die Zeit zu nützen, denn

E non è maggior gloria a mio parere
Ch' in gioventù pigliar' ogni piacere?

Dialog zwischen dem stotternden Liebhaber, der dem Gatten seiner Donna den Tod wünscht; allerdings auch ein schöner Strambotto mit Refrain nach jedem Reimpaar:

Ben pari che da me sei ribellata
Che quando passi non mi guardi mai,
Già m' era stato ditto un' altra fiata
Gli buoni portamenti che tu fai,
Tu pensi ch' io t' havesse habandonata
Che quando passi non mi guardi mai,
Ben dice lo proverbio in ogni loco,
Chi vuol amici assai, provagli poco

non so perche lo fai
a fe ti pentirai

Ein besonders lustiges und anzügliches Stück findet sich in Donato's Napolitanen (1550):

Li nostri preti han questa bona usanza:
Per far bon tempo cantan letanie
E poi queste parole sempre dice
Per piantar la radice:

Omnes virgines et viduae
Concede nobis domine!

Parabosco,
Leben

– wobei der Schluss natürlich im breiten Kirchen-Stil mit altertümlicher Cadenz gesungen wird.

Die »Canzon alla Napolitana« befreit sich vom Landschaftlichen und Parodistischen; sie wird auch musikalisch unabhängig und ergreift volkstümliche Texte, die sie ganz persönlich in Musik setzt. Was für ein feiner Musiker Perissone war, möge an zwei Beispielen dargetan werden: jenem drastischen Dialog mit seiner Deklamations-Komik »E la morte di marito«⁹ und einem Liebes-Gesang, der wie ein Madrigal anhebt, aber für ein Madrigal viel zu treuherzig und naiv ist: »Non t'aricordi«.¹⁰ In einem andern Sinne vielseitig als Perissone ist Girolamo Parabosco. Er war Lyriker, Dramatiker, Novellist, und man weiss nicht, ob man mehr seine dichterische oder musikalische Produktion als Haupt- oder Neben-Tätigkeit betrachten soll. Schon Anton Francesco Doni rühmt seine nach allen Richtungen sich erstreckende Begabung: »Girolamo Parabosco, Giovane tanto virtuoso, che vi farebbe maravigliare solo una (delle sue virtù), pensate poi esser dotato d'infinite ...« »Girolamo Parabosco, ein so begabter Jüngling, dass allein eine seiner Begabungen Euch in Erstaunen setzen würde, und nun denkt daran, dass er unendliche besitzt ...« 1547 veröffentlicht Parabosco bei Gabriel Giolito de' Ferrari in Venedig einen Gedicht-Band, »Il primo libro de Madrigali«, Laura Bernardo gewidmet, – wieder einer Laura, und es ist klar, dass die Literatur-Geschichte ihn unter die Petrarchisten einreicht, Parabosco selber nennt die 60 Stücke des Bändchens »Madrigali, o veramente Ballate«. Daneben schreibt er 1546–1552 acht Comödien, sieben in Prosa, eine in endecasillabi sciolti – »La Notte« – »Il Viluppo« – »L'Ermafrodito« – »I Contenti« – »Il marinaio« – »Il ladro« – »La Fantasca« – »Il Pellegrino« –, die die Geschichte des Dramas ins Gefolge der Dirnen-, Kuppler-, Verwechslungs- und Diener-Comödien stellt, deren Prototyp der »Marescalco« Aretino's ist (und der selber nichts ist als eine Abart der plautinisch-terenzianischen Comödie). Eine davon, die »Notte«, wird am 14. Februar 1548 im Haus des Christoforo Mesisburgo aufgeführt, und (vermutlich

Parabosco,
Leben

⁹ Beispiel-Band Nr. 53.

¹⁰ Beispiel-Band Nr. 54.

von Parabosco selber) mit Musik versehen: »la quale fù ... bene recitata con le sue musiche, et intermezzi opportuni e necessari ...« Im gleichen Jahr schreibt er auch eine blutrünstige Tragödie nach den »Metamorphosen« des Ovid, »La Progne«. Um 1550 endlich erscheinen seine Novellen (»I diporti«) nach dem Muster Boccaccio's und noch mehr Bandello's, die er dem Conte Bonifacio Bevilacqua widmet. Und daneben laufen »Lettere amorose«, Sonette, Capitoli, »Lettere familiari« und ein »Tempio della Fama«, in dem er die Bilder aller schönen Damen von Venedig aufstellt – alles Zeugnisse wenn nicht der Eigenart, so doch der mit Leben und Reiz geschwängerten Luft Venedigs. Die literarische Kritik bezeichnet Parabosco als mittelmässigen Dichter; aber zu seinen Gunsten spricht, dass er kaum ein höheres Alter erreichte als 33 Jahre, und dass seine Begabung eben doch in seinem Musikertum gipfelte, das die literarische Kritik, wie gewöhnlich, ausser Acht lassen muss (cf. Giuseppe Bianchini, Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI, in: Miscellanea di storia veneta, serie seconda, 6 [1899], p. 207–486).

Parabosco,
Leben

Parabosco kam aus der Provinz, aus Piacenza, wo er um 1524 geboren ist. Sein Vater Vincenzo war ebenfalls Musiker, und wurde am 11. August 1536 zum Organisten am Dom zu Brescia gewählt, als Nachfolger des Giovanni Fiamengo und als Vorgänger des Claudio Merulo; er muss 1556 gestorben sein. Nach Zarlino's Zeugnis (Sopplimenti musicali [De tutte le opere, 3], Venedig 1588, cap. 13, p. 322–326, hier p. 326) war Girolamo am 5. Dezember 1541 bereits in Venedig, und muss sich durch Witz und Schlagfertigkeit ausgezeichnet haben. Zarlino's Anekdote ist zu lebendig, um sie nicht zu reproduzieren: »... nell' Anno di nostra salute 1541, il Primo ch' io venni ad habitar Venetia, et nel Quinto giorno di Decembre, nel tempio di S. Giovanni Elemosinario in Rialto, nel qual giorno dovendosi cantare un Vespere solenne per la festa di S. Nicolò; ad una Fraterna de Cimatori da panni; non erano ancora ridotti tutti quei Cantori che faceano dibisogno à cotale opera: Laonde uno de quelli, che si trovavano presenti, volendo udire una sua Compositione assai ben prolissa; fatta in due parti à cinque voci; pregò una parte di quei Cantori ch' erano presenti, che fussero contenti di compiacerlo; il che fecero gratiosamente; replicandolo anco una fiata. Hora essendosi compiaciuto pienamente, voltatosi con volto allegro verso il Parabosco, ch' era presente, gli disse: ditemi, di gratia, M. Girolamo; quanto tempo sarebbe stato M. Adriano a comporre un Canto simile? Rispose il Parabosco: veramente M. Alberto (che così havea nome il Compositore) che à fare un canto di tanta lunghezza, non sarebbe stato men di due mesi. Rise allora il Compositore, et disse: È possibile, ch' ei stesse tanto? sapete, che herisera mi posi à sedere, et non mi levai, ch' io gli hebbi dato fine. À fe M. Alberto, disse subito il Parabosco, ch' io ve lo credo et mi maraviglio, che in tanto tempo non ne habbiate fatto dieci di questa sorte ...«

Parabosco,
Leben

Man sieht, Parabosco liess nichts auf seinen Lehrer und Meister Willaert kommen; er hat sein Lob auch als Dichter gesungen in einem Alessandro Lambertino gewidmeten Capitolo:

... Adriano Willaert, huom divino
 nemico delle bestie, e amico vostro ...

Loderem seco quella sua armonia,
 Che infonde l' estasi nelle persone,
 E in ciel le porta su' l carro d' Elia;

Che questo è l' huom che senza paragone
 Nacque, e parlan di lui tutti i poeti,
 Quando scrisser d' Orfeo e d' Anfione.

Venite adunque, che staremo lieti
 Seco, e con questi soi gentil cantori,
 Parte con moglie, e senza, e parte preti.

Venite a udir questi dolci rumori,
 Che lor fanno in San Marco in dì di festa,
 Hor tutti insieme, et hor sparti in doi chori ...

Er muss ein Liebling in allen musikalischen und nicht bloss musikalischen Gesellschaften Venedigs gewesen sein, vor allem bei Domenico Venier, dem Mäzen und Dichter, und bei Antonio Zantani. Von Zantani bezeugt das ein Orazio Toscanello in einer Dedikation (1567): »È pur notissimo ch' ella s' è di musica in guisa diletta, che lungo tempo pagò la compagnia de' Fabbretti, e Fruttaruoli cantatori, e sonatori eccellentissimi, i quali facevano in casa le musiche rarissime, e tenne anco pagato a questo effetto Giulio dal Pistrino sonator di liuto senza pari. Ove correvano Girolamo Parabosco, Annibale organista di S. Marco, Claudio da Correggio organista di S. Marco, Baldassare Donato, Perissone, Francesco Londarit, detto il Greco, ed altri musici di fama immortale ...« »Alle Welt weiss, dass Ihr an Musik in einem Maß Eure Freude gehabt habt, dass Ihr lange Zeit die Compagnie der Fabbretti, und der Fruttaruoli unterhieltet, ausgezeichnete Sänger und Spieler, die in Eurem Haus die kostbarsten Musiken machten; und dass Ihr zu diesem Zweck auch den Giulio dal Pistrino bezahltet, den unvergleichlichen Lautenisten. Und dabei waren häufige Teilnehmer Girolamo Parabosco, Annibale (Padoano) Organist an San Marco, Claudio (Merulo) da Correggio Organist an San Marco, Baldassare Donato, Perissone (Cambio), Francesco Londarit, der Grieche genannt, und andre Musiker von unsterblichem Ruhm ...«

Da haben wir den Kreis, in dem sich Parabosco bewegte. Auch Maler gehörten dazu, wie Parrasio Micheli, der Empfänger eines Briefes von Parabosco (1. April 1550), in dem der Musiker das Porträt einer Lucrezia lobt (es ist erhalten in der Collezione Mond; cf. Adolfo Venturi, *La pittura del Cinquecento* 4 [Storie dell'arte italiana, 9.4], Mailand 1929, p. 1046). Ausserdem war er Mitglied der Accademia dei Fratteggiani nel Polesine, und der Pellegrini in Venedig, für deren grossen Theatersaal er die Mehrzahl seiner Comödien geschrieben haben wird. Und ausserdem, es lässt sich nicht verschweigen,

Parabosco,
 Leben

Parabosco,
Madrigale

verkehrte er offenbar nur zu häufig im Kreis der oneste cortigiane – der Gasparina Stampa, die noch die beste war, der Maddalena, die noch nicht der Reue hingegeben, der Polissena Frizera, und der Franceschina Bellamano – lauter Damen, die der Künste der Musik wie der der Liebe in gleichem Maß kundig waren. (Es wird erzählt, dass besonders die Maddalena, seine Schülerin, ihm übel mitgespielt, und dem Zudringlichen einmal zu gleicher Zeit einen Kübel Wasser und eine Pfanne heisser Asche über den Kopf geschüttet habe – eine artige praktische Illustration des ewigen Oxymorons caldo – freddo oder ghiaccio – foco im Madrigal.) Nichtsdestoweniger verheiratet er sich 1548, und wird am 16. Juni 1551 als Nachfolger des Jacques Buus (der an den Kaiserhof nach Wien geht) Organist an der ersten Orgel von San Marco. Vor dem Antritt des Amtes macht er Reisen: im Carneval 1548 ist er in Urbino, wo am 2. Februar ein Thronerbe auf die Welt gekommen war, Francesco Maria; dann in seiner Heimat Piacenza; im gleichen Jahr in Ferrara, wo Rore wirkt, im folgenden in Brescia beim Vater; 1550 und 1551 mehrmals in Padua, Verona, Piacenza und sicherlich auch (s. oben p. 281) in Florenz. Aber am 21. April 1557 stirbt er, erst etwa 33 Jahre alt. Andrea Calmo schreibt ihm das Elogium, wenn er erklärt, er habe niemals gekannt »un piu sveiao, mauro e in ogni vertue perfetto, di questo zovene parissente e agratiao«.

Parabosco,
Madrigale

Die Hinterlassenschaft Parabosco's an Madrigalen ist gering. Ein dreistimmiges Stück steht 1541 bei Festa oder vielmehr Gero; vier 1544 bei Doni, ein sechstimmiges bei Verdelot (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 300); selbst herausgegeben hat er 1546 nur ein Buch fünfstimmiger Madrigale, in dem drei der vorher gedruckten Stücke wiederkehren. Er bezeichnet sich auf dem Titel als »discipulo di M. Adriano«, und er ist es in der Tat. Die beiden vierstimmigen Madrigale bei Doni »Pur converrà ch' i miei martiri Amore« und die Vierzeiler aus Petrarca's Sonett »Giunto m' ha Amor fra belle e crude braccia« sind gleichsam motettische Madrigale, strenger als der Durchschnitt bei Verdelot oder Arcadelt, aber ausgezeichnet durch die cantable und getragene Oberstimme. Ein echtes Motett mit profanem Text ist die nach dem Muster Arcadelt's (s. p. 577) für fünf tiefe Stimmen komponierte Sestinen-Stanze Petrarca's »Nessun visse già mai più di me lieto« – ganz breit ausgeführt, fast jede Zeile durch zweimalige Durchführung ausgeschöpft. Und ein grosses »accademisches« Prunk-Stück ist das sechstimmige »Cantai, mentre ch' io arsi del mio foco« – ein Stück für Kenner, voll reichen und transparenten Klanges, ruhigen Ganges im gelockerten Stimmen-Gewebe: nur an einer Stelle ausdrucksvolle Homophonie? »... Agli amorosi strali – Fermo segno sarei ...« Parabosco ist ausser Ferabosco der einzige Italiener, von dem Rore ein Madrigal in sein Secondo libro a 5 (1544) aufgenommen hat, neben so vielberühmten und musikgewaltigen Landsleuten. Es ist der Vierzeiler eines Sonetts, ein Gebet an die tote Geliebte: »Anima bella da quel nodo sciolta« – ganz kurz, und in der »niederländischen« Umgebung auffallend durch seine reine Vokalität, vollendet natürliche deklamatorische Haltung, Sparsamkeit des Melismas. Es ist vielleicht der

erste grosse und selbstverständliche Sieg des italienischen Geistes über die Invasion von Norden.¹¹

Und es zeigt sich, dass der Schwerpunkt im Schaffen Parabosco's in seinem Musikertum liegt, dass seine Musik das Urteil über sein Schöpfungstum im Ganzen nach der edleren und tieferen Seite hin korrigiert. Und dass die Literatur-Geschichte nicht immer das letzte Wort hat.

Wie ein Zwilling-Bruder steht neben Perissone, mit dem er häufig in den selben Drucken erscheint, Baldisserra Donato, »Musico e cantor in Santo Marco«. Obwohl er, seit 1590 Zarlino's Nachfolger als Capellmeister, erst Anfang 1603 gestorben ist, fällt seine schöpferische Tätigkeit als Profan-Componist durchaus in seine Jugendjahre, und ist mit dem Ende des siebenten Jahrzehnts abgeschlossen. Damals ist er ein sehr weltlicher Musiker, und es ist sehr charakteristisch, in welcher Weise Giovanni Cariani sein Porträt gemalt hat (New York, Collection Edward Stern): nicht etwa als halben Gelehrten, sondern als edlen Jüngling mit Laute, Notenbuch und dem Schoss-Hündchen, das sonst nur den venezianischen Damen beigegeben wird. Der Schalk sieht dem Dargestellten aus dem Auge und umspielt seinen Mund. (Cariani, der geistige Schüler Giorgione's, ist 1519–1547 in Venedig nachweisbar; und in seine spätere Zeit muss dies Porträt fallen – schwerlich vor 1524, wie Ernst Günter Troche im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 55 [1934], p. 97–125, hier p. 111 und 121 will; es müsste denn zwei Musiker Baldisserra Donato gegeben haben.) Er erscheint 1549 zuerst in der ehrenvollen Gesellschaft von Willaert, Rore und Nadal in den dreistimmigen Fantasie, Recercari und Madrigali Scotto's mit einem Stück, einer Ottava der Freundschaft, an erster Stelle:

O felice colui ch' al suo volere
 Nel voler dell' amico e lieto vive,
 E chi le cure sue gravi leggere
 Lontan d' infamia e' nganno parl' e scrive
 Iniquo e infelice chi a parere
 Sol cura e a quest' e a quel tempo prescrive
 Ne sà quanto sia mal perder il bene
 Che con lunga speranza in man si tiene

– ein feines und zartes Tricinium, voll leichter Bewegtheit, das dank den zahlreichen Nachdrucken der Sammlung grosse Verbreitung gefunden hat. Seinen eigentlichen Erfolg verdankt Donato jedoch einem Druckwerk, das 1550, einem Spinola, also einem genuesischen Adligen gewidmet, zuerst erschien, und vierstimmige Napolitanen und Madrigale vereinigt. Die Napolitanen scheinen schon vor der Veröffentlichung berühmt gewesen zu sein, denn sie heissen »le napolitane« auf dem Titel, in späteren Auflagen genauer »canzon villanesche alla napolitana«. Donato verfährt mit dem napolitanischen Erbgut der Nola und Fontana schon viel freier als Willaert und einigen der Nachfolger

Baldisserra
 Donato

Donato

¹¹ Beispiel-Band Nr. 55.

Willaert's, etwa Lasso oder Perissone. Von Nola's »Chi la gagliarda« benützt er nur den Text, den er ganz neu und frei componiert – und man muss gestehen, nicht weniger wirksam als sein Vorgänger. (Cf. den Neudruck bei Burney, General history of music, vol. 3, p. 216 dann noch öfter, zum Beispiel bei Torchi, L'arte musicale in Italia, vol. 1, p. 183s.) Von Fontana übernimmt er manchmal zwar, mit einigen Freiheiten, die Melodie der Oberstimme, legt sie aber nicht in den Tenor, sondern versieht sie nur mit drei neuen Unterstimmen (»O dolce vita mia non mi far guerra«; »Quanto debb' allegrarse la natura«). Die Drastik dieser Stücke ist nicht zu übertreffen. Eins der drolligsten, »La Canzon della gallina«, mit der naturalistischen Nachahmung des Gegackers der pflichteifrigen Henne, hat schon William Barclay Squire veröffentlicht (Nr. 28); ich gebe ein nicht weniger dramatisches Beispiel: ein »Flohlied« aus dem 16. Jahrhundert:

Donato

No po - li - ce, No po - li - ce mèn - tra - to nel - l'o - rec - chia, No po - li - ce,

No po - li - ce mèn - tra - to nel - l'o - rec - chia, Che not - t'e gior - no mi fa paz - zi - a - re, Non

sac - cio che, non sac - cio che mi fa - re: Cor - r'in qua, cor - r'in la pi - glia que - sta, pi - glia

quel - la da mi soc - cor - so tù, fac - cia mia bel - la, Corr' - la.

E tanto da saltare s' apparecchia
 Per nullo modo nol posso pigliare
 Non saccio ...

Quando si met' in cusitura vecchia
 Mai non fa altre se non pizzigare
 Non saccio ...

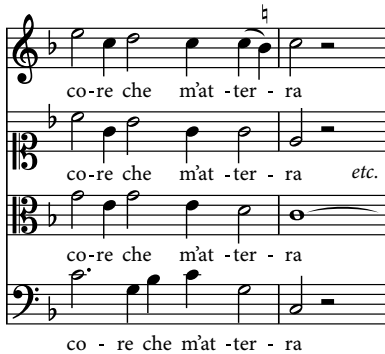
E quando tu ti pensi haverlo in mano
 Piu d' uno miglio salta da lontano
 Non saccio ...

Cosi intervien' a chi in donna se fida
 D' esser contento ogn' uno si sconfida.
 Non saccio ...

Man sieht: dem alten achtzeiligen Strambotto, der in sich vollkommen ist, ist die »Moral« angehängt – das Verständnis für die dichterische Form beginnt sich zu verflüchtigen. Man beobachte, dass Donato die erste Zeile nicht ganz wörtlich wiederholt, wie es sonst üblich ist. Und es scheint mir, dies kleine Meisterwerk, so italienisch es ist, berühre sich doch auch musikalisch mit der französischen Chanson, die keinem Schüler Willaert's unbekannt geblieben ist. Das Parodistische, den sentimentalen Beginn »alla madrigalesca«, und die Fortspinnung in reinstem homophonem Geplapper, betont Donato besonders stark:

Donato

Ho na do - glia nel co - re che m'at - ter - ra, Ho na do-glia nel
 Ho na do - glia nel co-re che m'at - ter - ra, Ho na do-glia nel
 Ho na do-glia nel co-re che m'at - ter - ra, Ho na do-glia nel
 Ho na do - glia nel co - re che m'at - ter - ra, Ho na do-glia nel



Alle diese Canzonen »alla villanesca« Donato's sind Zeugnisse guter Laune und der fröhlichen venezianischen Geselligkeit. (Und es ist der Gipfel der Tragikomik, wenn in Deutschland, bei dem Drucker Georg Baumann in Erfurt aus diesen Villaneschen Motetten mit lateinischem Text gemacht werden – cf. 1572² –; allerdings auch ein Beweis für ihre Beliebtheit.) Aber Donato ist auch für die festlichen Gelegenheiten der Republik tätig gewesen: Beweis das von Torchi (*L'arte musicale in Italia*, vol. 1, p. 175s) veröffentlichte »Viva sempre« und das schöne Preislied auf Venedig des Domenico Veniero:

Donato

Gloriosa, felice, alma Vinegia,
 Di giustizia, di amor, di pace albergo,
 Che quant' altre Città piu al mondo pregià,
 Come prima d' honor ti lasci à tergo; –
 Ben puoi tu sola dir Cittade egregia,
 Stando nell' acque infin' al ciel io mergo:
 Poi che mi serb' anchor l' eterna cura
 Vergine già mill' anni intatta, e pura!

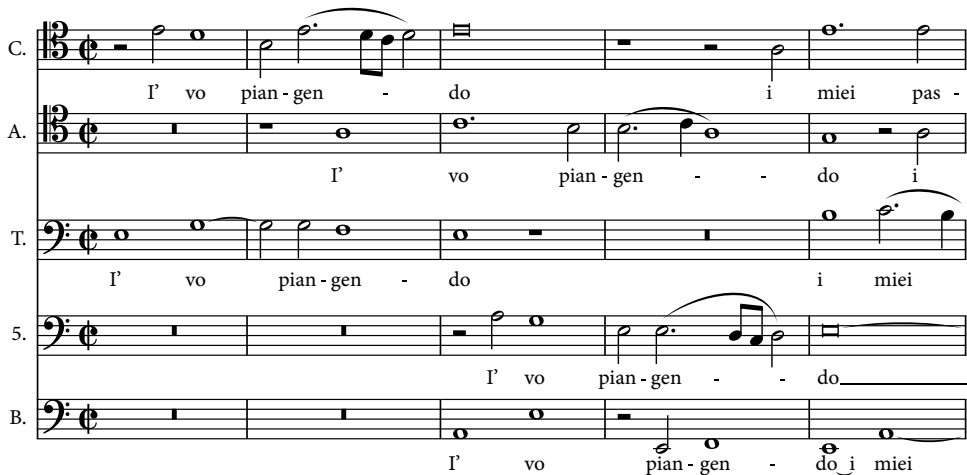
Für die gleiche Gelegenheit – vermutlich für die feierliche Vermählung des Dogen mit der Adria – scheint ein »Trionfo« komponiert:

Quattro Dee che' l mondo honora et ama
 Dal ciel discese in questa vaga parte
 Vittoria, Pace, Sapienza e Fama
 In cui quant' ha di raro il ciel comparte
 A te cui Giove a grand' impresa chiama
 Venut' insieme siam' a farti parte
 Di nostri doni ch' à virtute tale
 Che terran te qua giu sempre immortale!

– ein lebendig gewordenes Bild des Veronese: die vier Göttinnen empfangen den Dogen am Ufer der Piazzetta, und überreichen ihm ihre Gaben. (Wir erinnern uns eines

ähnlichen, florentinischen »Carro« des Enrico Ysaac.) Donato hat die Oberstimme ein wenig hervorgehoben, im Ganzen aber die Stimmen so einfach behandelt, wie es sich für Musik im Freien geziemt. Er steht als Madrigal-Componist überhaupt eher noch neben Willaert als neben Rore, verwendet nur die »misura di breve«, und verrät sein Italienertum nur durch seine Vorliebe für reine Accordik und reichere Melismen. Von »literarischen« Ankränkungen ist er in seinem Erstlingswerk noch vollkommen frei. Er komponiert einen reizenden Text nach Catull »Basciami vita mia, basciami ancora«, und tritt mit der Composition der dritten Strophe aus Petrarca's Canzone V »Vaghi pensier che così passo passo« in Concurrrenz mit dem jungen Palestrina (1555). Aber drei Jahre später, in seinem »Primo libro di Madrigali a cinque et a sei voci, con tre dialoghi a sette« (1553) zollt er nicht nur Petrarca einen reichen Tribut, mit sieben Sonett-Compositionen, sondern auch Pietro Bembo, Andrea Navagero, und Giovanni Andrea Gesualdo. Das auffallendste Madrigal nach Petrarca ist vielleicht das Karfreitags-Sonett »I' vo piangendo i miei passati tempi«, das er in ganz gedrängter und ausdrucksvoller Art für fünf tiefe Männer-Stimmen komponiert:

Donato



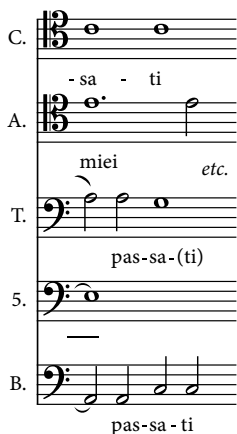
C. I' vo pian - gen - do i miei pas -

A. I' vo pian - gen - - do i

T. I' vo pian - gen - do i miei

5. I' vo pian - gen - - do

B. I' vo pian - gen - do i miei



C. - sa - ti

A. miei etc.

T. pas-sa-(ti)

5.

B. pas-sa - ti

Das Vorbild Willaert's ist unverkennbar. Und Donato müsste nicht Willaert's Schüler und Untergebener gewesen sein, wenn er nicht auch zwei der dialogischen Sonette Petrarca's komponiert hätte, dieselben, die auch in der »Musica nova« Willaert's stehen, ebenfalls siebenstimmig, wenn auch etwas »dramatischer« als der ältere Meister. Zum wirklichen Drama dringt Donato im dritten der Dialoge vor. Es ist die Schluss-Szene eines Proserpina-Dramas, das für eine Hochzeits-Feier grössten Stils bestimmt gewesen sein muss. Die Gespielinnen Proserpina's beklagen das Verschwinden der Jungfrau, den Verlust der Göttin-Mutter, die sie apostrophieren:

Donato

Ahi miserelle, ahi sventurate noi
 Ahi più dolente madre!
 Chi fa preda del nostro e tuo sol bene?

Hirten trösten die Nymphen:

Dolci ninfe leggiadre
 Deh non v' incresca i fortunati suoi casi ...

und in lebhaftem Dialog enthüllt sich das erfreuliche Schicksal Proserpina's, und ein gemeinsamer Chor zum Lob Pluto's beschliesst die Szene. Sie scheint mir ein so wichtiges Dokument für die Vorgeschichte der Oper, dass sie im Beispiel-Band wiedergegeben ist.¹²

Nach den 50er Jahren entfaltet sich Donato's Schaffen auf dem Gebiet des Madrigals – die Villanella scheint er nicht weiter gepflegt zu haben, nur in der Sammlung von 1570 ist er mit einer Giustiniana vertreten, und er fehlt auffälliger Weise in der Sammlung des Antonio Molino von 1564 – immer vielseitiger. Er wendet sich der Ottava aus dem »Orlando furioso« zu (1561³: »Pensier dicea«, Orlando furioso, I, 41), er komponiert Bernardo Accolti's »Che val peregrinar di loc' in loco« (Neudruck bei Torchi, L'arte musicale in Italia, vol. 1, p. 177–182); er beteiligt sich mit Andrea Gabrieli, Bell'haver, Merulo, Orazio Vecchi, Massaino an einer Huldigungs-Canzon für Bianca Capello, die Gross-Herzogin von Toscana (1579²), und ist noch 1584 an der »Musica ... per cantar et sonar in concerti« mit zwei Dialogen beteiligt. Die letzte Sammlung von Madrigalen aber veranstaltet er 1568 mit vierstimmigen Stücken, an deren Spitze eine »Canzon« (Sestina) Petrarca's steht (»A qualunqu' animal«) und die mit Ariosto's »Verginella« schliesst. Was sie für die Vorgeschichte der Monodie denkwürdig macht, sind einzelne Stücke mit melismatisch entwickelter Oberstimme. Wir werden darauf zurückkommen.

Zarlino

Nur im Vorübergehen kann in einem Buch über das Madrigal des Gioseffo Zarlino gedacht werden, des grössten Theoretikers des Jahrhunderts und vielleicht aller Jahrhunderte. Er war ebenfalls Schüler Willaert's, und Mitschüler Rore's, nur ein Jahr nach ihm geboren (1517), sein Nachfolger als Capellmeister an San Marco, und als solcher

¹² Beispiel-Band Nr. 56.

ihn um ein Vierteljahrhundert überlebend. Scotto hat in die erste Ausgabe von Rore's drittem Madrigal-Buch (1548) ein Sonett Zarlino's aufgenommen; aber es dauert lange, bis, in Scotto's »Dolci et harmoniosi concerti« von 1562, wieder einige fünfstimmige Stücke auftauchen, denen bis 1570 nur noch wenige folgen – es sind im Ganzen nicht mehr als 13. Dann verstummt Zarlino als Profan-Componist gänzlich. Wie Rore hat er keine einzige Villanella komponiert. Auch wenn wir annehmen, dass er in seinem Amt bei vielen Gelegenheiten als Fest-Componist für die mannigfaltigen Bedürfnisse der Republik zu sorgen hatte – bestimmt wissen wir das für den luxuriösen Empfang König Heinrich III. von Frankreich im Jahre 1574 (s. p. 566), so kann er doch eine sonderliche Neigung auch nicht für die ernstere Gattung des Madrigals verspürt haben. Das hindert nicht, dass er auch auf seine profanen Werke Wert legte: – so nennt er (*Istitutioni Harmoniche*, lib. 4, cap. 28, p. 433) seine 1562 gedruckte Composition von Petrarca's »I' vo piangendo« als Muster-Beispiel für den 11. Modus, mit andern Worten für a moll. Im Kreis der venezianischen Musiker, die für den Mäzen Antonio Molino »Greghesche« komponieren (gedruckt 1564), fehlt er, indes Willaert, Rore, Palestrina und andere sonst sehr würdige Meister vertreten sind. Er komponiert fast nur Auftrags-Stücke, so (1566¹) ein Sonett auf die Hochzeit einer sangeskundigen Venezianerin:

Zarlino

Donna che quasi cign'alle sacr'onde
D'Adria cantando, ove natura ed arte
Poser dei lor tesor si ricca parte ...

– ein Stück voll Meisterschaft und Würde, in dem er sich auch kleine Malereien nicht versagt:

5. D'A - dria can-tan - - - do
can-tan - - - do, can - tan - - - do
D'A - dria can-tan - - - do
D'A - - dria can - tan - do
D'A - dria can - tan - do

so eins der 14 Sonette auf den Tod Annibale Caro's, die Giulio Bonagionta 1568 gesammelt herausgibt, oder eine der elf Stanzen (die dritte) auf einen Sieg der Republik in den »Dolci frutti« von 1570; oder, bezeichnender Weise, ein paar »Madrigali spirituali«,

wie das erwähnte Petrarca's »I' vo piangendo i miei passati tempi« oder Sannazaro's »È questo il legno« – beides Karfreitags-Compositionen (1562). Unter den drei vierstimmigen der 13 Stücke, dabei ein Sonett Petrarca's, findet sich eins mit einem primitiven spanischen Text:

Si mi vida es vuestra vida
L' una vida son las dos.
Si matais mi vida vos,
Vos de vos sois homicida.

Eins dieser vierstimmigen Stücke:

Come si m' accendete
Se tutto ghiaccio sete?
E al foco che mi date
Voi ghiaccio come non vi dileguate?
(Seconda parte) Anzi sue fiamme ahi lasso
Di ghiaccio diventat' un duro sasso.
O miracol d' amor fuor di natura,
Ch' un ghiaccio altr' ard' et egli al foco indura!

Zarlino

hat 1812 John Stafford Smith (*Musica Antiqua. A Selection of Music*, vol. 2, London 1812, p. 122s) neugedruckt: ein eng gearbeitetes, etwas neutrales Stück, etwa in der Art Lupacchino's oder Perissone's. Zarlino's Bedeutung liegt auf einem anderen Felde.

Nasco und Ruffo

Wir haben oben (p. 432) von den Zeitgenossen eines Genius gesprochen, die auf geheimnisvolle Weise an seiner Tat Anteil haben, und, obwohl minder ausgeprägte Charaktere, neben ihm ihre Selbständigkeit wahren. Zwei solche Meister sind Giovanni Nasco und Vincenzo Ruffo, die man aus verschiedenen Gründen in einem Rahmen behandeln, zu einem Doppelbildnis vereinigen darf, obwohl der eine ein Niederländer war, der andre ein Italiener. Und so wird auch kaum mit letzter Evidenz zu entscheiden sein, ob das Porträt eines Musikers im Museum di Castelvecchio zu Verona, gemalt von Domenico Brusaporci (einem der Gründungs-Mitglieder der Accademia Filarmonica [1543] und 1544 ihrem Präsidenten), Maistre Ihan Nasco oder Vincenzo Ruffo darstellt: – gemalt ist es zweifellos für die Accademia, deren Mitglieder, 13 an der Zahl, im Hintergrund dargestellt sind (Abb. in Venturi, *La pittura del Cinquecento*, vol. 4, p. 1069, fig. 761). Die grössere Wahrscheinlichkeit spricht für Nasco, den ersten und länger wirkenden »maestro di musica« der Accademia. Beide nehmen ihre Anfänge in Verona, beide

waren ungefähr gleichaltrig und wenige Jahre nach Rore geboren; beide waren Musik-Meister der dortigen Accademia Filarmonica; bei beiden aber reicht der Radius der Wirksamkeit weit hinaus über die Stätten ihres Wirkens. Auch die Zeitgenossen stellten Nasco und Ruffo gern zusammen: so enthält das Secondo libro di Madrigali a 5 (um 1554) Ruffo's genau gleich viele Stücke auch von Nasco, nämlich 13, und nur noch eines von Giovanni Contino (der Inhalt bei Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 172s ist nicht ganz richtig angegeben).

Nasco

Das Leben Nasco's ist bereits erzählt (p. 192). Seine Verpflichtung als Musik-Meister der Accademia Filarmonica, alles zu componieren, was an Texten die edlen Herren, seine Brotgeber, in Musik gesetzt wünschten, spiegelt sich aufs Deutlichste wider in seinem »literarischen Antlitz«. Man kann sich etwas Bunteres und Lebhafteres gar nicht vorstellen. Natürlich fehlt auch nicht der Ernst: Petrarca, namentlich im Primo libro a 5 (1548), das mit einer höchst bezeichnenden Dedikation den Philharmonikern gewidmet ist: »si come a nostri tempi la dilettevolissima arte de la musica è ridotta a tanta perfettione che quasi par impossibile ornarla e regolarla meglio, cosi parmi che si trovino hoggi di sopra di lei tanto sottilissimi censori et si diversi gusti ...« »wie heutzutage die vergnügliche Kunst der Musik zu einer Vollkommenheit gelangt ist, dass es fast unmöglich scheint, ihren Schmuck und ihre Führung noch zu steigern, so, scheint mir, finden sich heute auch für sie die feinsten Kenner von verschiedenstem Geschmack ...« Das Buch enthält zwei Zyklen Petrarca's, eine Sestina und eine Canzon; aber auch den Lobpreis von Damen, des Dogen Tiepolo und der Stadt Vicenza; ähnlich wie der Nachdruck (1555) von Nasco's Primo libro a 4 (1554) mit einem Gesang auf Gafori's Geburtsstadt, »la dolc' e bella Lodi«, beginnt, und mit Pietro Bembo's schöner Ottava (»Città con più sudor«) auf Venedig schliesst. Aber wenn dies erste Buch auch erst zu einer Zeit gedruckt ist, da Nasco schon Capellmeister am Dom zu Treviso war, so scheint es doch noch ganz zur Unterhaltung der lustigen Club-Herren von Verona geschrieben. (Es enthält sogar eine Villanella: »Che t' haggio fatto«, die Nasco später in seine »Canzon villanesche« aufgenommen hat.) Ist dies nicht die genaue Beschreibung einer Tizian'schen Venus?:

In bianco letto all' apparir del giorno
 Con le chiome d' or fin disciolt' e sparse
 Tutta d' avorio e rose
 Viddi colei che' l cor m' accese ed arse,
 Cui le grazie ed amor ridean' intorno.
 Ella vezzosamente
 Il bianco sen, le dolci parti ascose
 Con le sue sante man premea, ond' io

Nasco, Texte

Nasco, Texte

Fui per morir di gioia e di desio.

Das Sonett »L' aquila che dal mondo« ist eine Nänie offenbar auf ein verstorbene militärisches Mitglied der Accademia. Von besonderer Merkwürdigkeit aber ist in diesem Buch die Betonung des Pastoralen. Die Canzon, die es eröffnet, enthält schon alle Requisiten der Cantate:

Su la fiorita riva
Dell' Adige sedea mesto Hiacinto,
E poi che vidde priva
Di pietà Cintia, e sè da morte vinto,
Alle chiar' e fresch' acque
Cosi parlar gli piacque:

»Fiume cui già cotanto
Lagrimand' hò cresciuto il vago seno,
Prendi l' ultimo pianto!
O chi mi porge, ninfe, il rio veneno
Chi' l duro ferro o laccio,
Da darmi il crudo spaccio?«

»E tu, nemica ria,
Ch' unqua non mosse lagrim' o sospiri,
Godi la morte mia,
Gradisch' almen questi ultimi sospiri,
Ond' io per tuo contento
Gioisca del tormento«.

Così diss' e di speme
Al tutto priv' e colmo d' aspra doglia
Pel gran duol che lo preme
Drizzossi in piè cingendosi foglia
Della più mortal fronde,
E si gittò nell' onde.

Und die »Canzon di Rospi e Rossignuol«, die im Titel besonders genannt ist und in der es auf den Contrapost von Nachtigallen-Gesang, Kuckucks-Ruf und Frosch-Gequak ankommt, ist in die Form eines pastoralen Dialogs zwischen Damon und Amarilli gebracht. Damon selbst schildert die Situation:

Damon parla: Ecco la mia Amarilli, ecco il bel viso,
 Che sol mi fa gioire
 E col suo sguardo allum' il paradiso.

Nasco,
Canzon di
Rospi

Deh pria che' l vag' April da noi si fugga,
 Dolc' Amarilli mia, da i vivi raggi
 Colcati all' ombra de gli ameni faggi,
 E lascia gl' alti tuoi pensier selvaggi,
 Stando mec' a sentire
 Bell' armonia, mentr' io ti miro fiso».

Amarilli parla: Tratta da l' amorose tue parole,
 Damon pastor gentil saggio e cortese,
 Teco mi colco perch' Amor non vole
 Che mi chiami selvaggia, e discortese,
 Et ho gia al rossignuol l' orecchie intese
 (ter terr ro ter ter che di tu
 frian cito ti chio tu huit
 qui lara fereli ...)
 O che dolce garrire!
 Cant' uccellin ferelin ch' io vado in paradiso».

Nasco 1557

Damon parla: Ascolta pargoletta, non dormire,
 Altri novi concenti
 (quach quack rigo cocococo cocche dach ...)
 Hor dimmi qual' è più dolce da udire».

Amarilli parla: Damon per le tue vaghe luci ardenti
 Che quel mi par migliore
 Del rossignuol, che cant' a tutte l' hore».

Und mit dieser Anspielung auf eine allbekannte Novelle des Boccaccio endigt das Stück unter Gelächter ... Dergleichen hätte Rore, der im Dienst grosser Fürsten und eines erlauchten Gemeinwesens stand, nie in Musik gesetzt. Da verrät sich der Geschmack einer privaten, lustigen Gesellschaft, welche die Kunst in den Dienst ihrer Unterhaltung stellt. Nasco hat das Stück für die Accademici Filarmonici vermutlich schon vor 1546 komponiert, als er noch im Dienst des Capitano Paolo Naldi in Vicenza stand – Naldi wünscht es jedenfalls im Frühjahr dieses Jahres zu hören und erbittet das Manuscript (cf. Giuseppe Turrini, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547–1551)*, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 14 [1937], No. 4–5, p. 182–225, hier p. 185).

Etwas ernster wird Nasco in seinen »Canzon et Madrigali a sei voci con un dialogo a sette« von 1557, die er den Accademici Costanti in Vicenza widmet, und mit einem Huldigungs-Madrigal in Ottavenform (»Felice schiera«) an sie eröffnet. »Canzoni« und »Madrigali« sind hier, wir haben es schon bemerkt, ein literarischer, kein musikalischer Terminus, und so ist das Buch angefüllt mit mehrteiligen Stücken – Petrarca's, Bembo's, Boccaccio's und anderer. Die beiden »unliterarischen« Canzonen: »A piè d' un giovinetto

Nasco,
Macarone

& verde alloro« und »Il sol quando lucea piu chiar e meglio« sind so erstaunliche Urbilder der späteren Kammer-Cantate, dass wir sie in anderem Zusammenhang behandeln müssen. Etwas ganz Neues jedoch bringt das, im gleichen Jahr erschienene Secondo libro a 5, einem Trevisaner Andrea Zuchello gewidmet, der ebenfalls eine Accademia unterhalten haben muss, denn Nasco nennt die Stücke frisch in Treviso entstanden, »frutti nella medesima Città nasciuti«, und wünscht, der Empfänger möge sich ihrer manchmal erfreuen »nel suo honorato ridotto«. Auf dem Titel werden die zwei Zyklen, die den Druck eröffnen, besonders genannt: »le macharonee«. Es bedarf kaum des Nachweises, dass diese Texte von dem zweiten, dem andern grossen Dichter – der erste, eine ist Ariost – Italiens stammen, dem Teofilo Folengo aus Mantua (1496–1544), der unter dem Pseudonym Merlin Cocai sein parodistisch-realistisches Helden-Gedicht »Baldus« in mehreren Fassungen veröffentlicht hat. (Die Literatur-Geschichte kennt zwischen 1517 und 1552 vier Fassungen; ich kann mich nicht enthalten zu bemerken, dass die Bibliothek Landau bei Florenz eine fünfte, lang gesuchte, enthält, Mailand 1520, Vicomercato, die auch dem neuesten Herausgeber der Werke Folengo's, Alessandro Luzio [Scrittori d'Italia, vol. 10 und 15, Bari 1911], entgangen zu sein scheint.) Der »Baldus« verhält sich zum ernsthaften heroischen Epos ungefähr wie die Villanella zum Madrigal: er übersetzt dessen conventionelle und sentimentale Züge ins Derbe, Niedrige, Bäuerische, und den Quinten der »Canzon alla villanesca« entspricht genau die grandiose Sprach-Schöpfung Folengo's: der anti-humanistische Hexameter, gemischt aus verdorbenem Latein und drastischer Vulgär-Sprache. Ist es verwunderlich, dass ein Musiker nach diesen Dichtungen gegriffen hat? Nasco berücksichtigt allerdings nicht den »Baldus«, sondern Teile aus Folengo's »Opere minori«, die »Zanitonella« und die »Epigrammata«. Der parodistischen Ecloga »Zanitonella« hat Nasco die Liebesklage des Tölpels Tonellus »Ad Zaninam« entnommen; ich setze den Text hierher, da seine Fassung literargeschichtlich ebenfalls unbekannt ist:

Tempus erat flores cum primavera galantos
Spantegat & freddas scolat Apollo brinas

Sancto facit saltare foras Agnesa lusertas
Capraque cum capro cum cane cagna coit

Stalladizza novas armenta Biolcus ad herbas
Menat et ad torum calda vedella fugit

Boschicole frivoltant Rosignole gorga per umbros
Rognonesque magis scaldat alhora Venus.

(Seconda parte)

Ante meos oculos quando desgratia duxit
Te, dum pascebam, cara Zanina, capras

Non a pena tuas goltas vidique musinum
 Ballestram subitus discaricavit Amor!
 Amor talem mihi crede mihi crede veretam
 Quad pro te veluti pegola nigra brutor.

Die andren Stücke hat Nasco den »Epigrammata« entnommen; die Reihe wäre zu betiteln: »Die Jahreszeiten«, beginnend mit »De Primavera«:

Nasco, Texte

Multi coloritam rezipit iam terra camoram
 Bellaque florettos dat prateria novos.
 Montagne rident, boscamina virida fiuntur
 Quelque sibi charum cercet osella virum ...

»De Estate«, »De Autumno«, »De Inverno« folgen, genau wie später beim alten Haydn; und weder im »Sommer« noch im »Herbst« fehlt der durstige Deutsche:

»Caneva todeschis semper aperta manet ...«
 »Todeschi canunt: ehu che trincher io!«

Man sieht: mit dem Pastoralen hat sich auch schon die Parodie des Pastoralen eingestellt! Es folgen ein Sonett Petrarca's, ein paar der schönsten Ottaven aus dem »Orlando furioso«, ein Epitaph auf Porzia Savignana:

Siavi d' eterne gratie il ciel cortese
 Alma beata e chiara,
 Di cui la spoglia hor questo marmo chiude
 Poi che dell' onorate vostr' imprese
 S' adorna e si rischiara
 Il secol nostro e compie di virtude.
 Hor s' affatichi e sude
 Ogni lingu' ogni inchiostro
 In far che' l nome vostro
 Eterno viva, e dal Nilo alla Tana
 Porzia, Porzia risuoni Savignana.

Ein andres Stück, ein Sonett »Hor che la frale e mortal gonna è chiusa«, erweist sich als bestellte Arbeit: nämlich als ein Trauer-Gesang auf den Tod der Elena Artusa, der Geliebten des venezianischen Patriziers Zane Gradenigo; ein Sonett des Zaccaria Pensabene, das sich neben zwei andern schon in einer Gedicht-Sammlung von 1553 gedruckt findet (cf. Elisa Innocenzi Greggio, In difesa di Gaspara Stampa, in: L'Ateneo Veneto 28 [1915], No. 1, p. 5–157, hier p. 139, Anm. 2).

Nasco

Biographisch oder literatur-geschichtlich am interessantesten ist ein Madrigal auf die grösste wirkliche Dichterin des Cinquecento:

Taccia lodar chi bella donna intende,
 Ne si glorie d' amar alcun amante,
 Se prim' egli non ama
 La bella Stampa o brama ...

Gaspara Stampa, »poetessa e cortigiana«, die wir schon von Perissone und Parabosco her kennen, war Paduanerin, ihr Geliebter Collaltino Collalto der Herr von Treviso, und es ist recht wahrscheinlich, dass Collaltino selbst das Stück in Auftrag gegeben hat. Ein wegen seiner neunsilbigen Verse merkwürdiges Stück, vermutlich eines Dilettanten, ist das folgende:

Ardean insieme a prova
 L' un de l' altro bel sole innamorato,
 E quell' havea la nova
 Aurora, e quest' Amor inanelato
 Crin vago almo dorato
 E quest' e quello Oro si dolce ardea
 Che l' un l' altro pareo.
 Mai non vid' io si bel il ciel (!)
 Ne sper' ancor di rivederlo

Nasco,
 Villanesche

Die äussersten Gegensätze berührt Nasco endlich, wenn er eine dreizehnteilige Canzon spirituale komponiert, die (1563) nach seinem Tode in der »Musica spirituale« des »reverendo Messer Giovanni del Bene nobil veronese« erscheint, und ein Buch »Canzoni villanesche alla napolitana« in der Art Willaert's und Perissone's, vierstimmig (vor 1556), zum Teil mit besonders reizvollen alten Texten, manchmal aber auch in besonders obszöner Behandlung, so wenn in der folgenden:

Se la tua figlia fosse grandicella,
 La vorria forsi presto far cantare:
 La sol fa re mi –
 Se la tua figlia fosse
 Deh fosse grandicella

die üblichen bedenklichen Wort-Unterbrechungen kommen: »Se la tua fi« –, »la vorria for« – und so weiter. Nasco komponiert, ein Jahr vor Azzaiolo (s. p. 355), schon den volkstümlichen Dreizeiler

Vorria che tu cantassi una canzona
 Quando me stai sonando la viola
 E che dicessi: fa mi la mi sola (Nr. 4)

daneben finden sich Stücke der Parodie, so wenn (Nr. 5) an ein sentimentales Reimpaar ein volkslied-mässiger Refrain gehängt wird:

Senza di voi veder nulla mi piace,
 Madonna, perche sete ogni mio bene –
 E pur mi date pene.
 Che t' haggio fatto ohimè,
 Che tanto t' è in piacer il dolor mio!

Vincenzo
 Ruffo

Und die Reminiszenz an die alte, echte venezianische Giustiniana des Quattrocento taucht auf, wenn Nasco singt:

O bella sopra tutte l' altre belle,
 Occhi che m' infiammate risguardando –
 Tu sei la stella,
 Tu sei la luna,
 Beato chi ti ved' al lett' ignuda.

Die Mehrzahl der Canzonen Nasco's hat diese Versform und diesen reizvollen Ton.

Ruffo

Vincenzo Ruffo, der italienische Zwilling-Bruder Nasco's im Geistigen, tritt früher hervor als Nasco und hat ihn lange überlebt. Über sein Leben und seinen Charakter wissen wir nicht allzuviel, obwohl ihm Luigi Torri (*Rivista Musicale Italiana* 3 [1896], p. 635–683 und 4 [1897], p. 233–251) eine notizenreiche bio-bibliographische Studie gewidmet hat (Vincenzo Ruffo. *Madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI*). Er ist in Verona vor oder um 1520 geboren; eine vielstimmige Messe von ihm ist schon 1542 gedruckt. Der erste, der ihn erwähnt und ein profanes Stück von ihm abdruckt – eine Composition der Stanze XXXII, 21 aus dem »Orlando furioso« (Torchii, *L'arte musicale in Italia*, vol. 1, p. 215–218) – ist 1544 Anton Francesco Doni – Ruffo hat es dann ein Jahr später, in seinem »Primo libro de Madrigali Cromatici a 4«, wieder zum Abdruck gebracht. An den Vortrag des Madrigals knüpft sich folgender Dialog, der vielleicht auf den Charakter des jungen Ruffo einiges Licht wirft:

Ruffo, Leben

Bargo: Ò bel passo quello, »ond' io non ho mai fine al precipitio mio«.

Michele: Voi lo potete dire. in [!] fine le cose buone si conoscono, et da buoni musici, come è Vincenzo Ruffo, non possono uscire se non cose rare: valente et buon compagno, ne potrebbe essere altramente: percio che Musici, Poeti, Dipintori, Scultori, et simili sono tutti gente reale piacevoli, et allegri bene spesso, pur talhora fantastichi, quando il ghiribizzo stuzzica loro il cervello.

Bargo: Was für eine schöne Stelle: »ond' io non ho mai fine al precipitio mio«!

Michele: Das kann man wohl behaupten. Schliesslich, gute Dinge finden ihre Kenner, und von guten Musikern, wie Vincenzo Ruffo, können nur kostbare Dinge ausgehen. Das ist ein trefflicher und guter Geselle, und das kann gar nicht anders sein: denn Musiker, Dichter, Maler, Bildhauer und dergleichen sind sämtlich lustiges Volk, und nicht selten übermütig, ja phantastisch, wann sie der Haber [!] sticht ...

Das scheint auf Ruffo's Verhältnis zu den Veroneser Philharmonikern zuzutreffen. Im November 1551 wird er als Nachfolger Nasco's Musikmeister der Accademia, muss aber nach kaum dreiviertel Jahren, im Juli 1552, wieder entlassen werden, weil er in der Erfüllung seiner Pflichten allzu saumselig ist. Was ihn jedoch nicht gehindert hat, 1554 seine Madrigale a 6, 7 e 8 durch einen Signor Agostino di Negro Gropallo den Illustriissimi Signori Academici di Verona widmen zu lassen – offenbar suchte er wieder eine Anknüpfung. Aber die Illustri Signori hatten ihm bereits einen Nachfolger gegeben, wieder einen Nordländer, Lambert Courtoys. Ruffo selber war inzwischen Capellmeister am Veroneser Dom geworden; geht jedoch 1563 an den Dom zu Mailand, ohne jedoch auch auf diesem weithin sichtbaren Posten bis zum Ende auszuharren. Am 3. Oktober 1572 wird er als Capellmeister an den Dom zu Pistoia berufen, scheint jedoch bis 1574 mit dem Antritt seines Amtes in dieser toscanischen Provinz-Stadt gezögert zu haben, die immer im Schatten der grösseren Nachbarin stand, Florenz. 1578 ist er wieder in Verona. 1580 jedoch wird er Kirchen-Capellmeister in Sacile an der Livenza, wo er am 9. Februar 1584 starb (cf. Giuseppe Vale, *Gli ultimi anni di Vincenzo Ruffo*, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 1 [1924], p. 78–81). Er lebte ein Vierteljahrhundert länger als der joviale und weinfrohe Nasco. Ein Druck Scotto's von 1554 nennt ihn »nobile veronese, et dignissimo maestro«, doch wird sein Adel sonst nirgends bestätigt. Auffällig ist der Druck eines seiner Madrigal-Bücher, des dritten a 5 von 1555 (einer erweiterten Ausgabe der »sciolta seconda« bei Scotto 1554), bei dem Verleger Bartolomeo Cesano in Pesaro – die einzige Musik-Veröffentlichung dieses Druckers. Auch Beziehungen zu Mantua und Genua scheinen bestanden zu haben, denn Ruffo widmet dies Terzo libro a 5 (1555) dem Ippolito Gonzaga und sein Terzo libro a 4 (1560) dem Cesare Romeo, »nobile genovese«; – dies Buch enthält als letztes Stück auch eine Mascherata in genuesischer Mundart: vier Juwelen-Händler bieten den Damen ihre Kostbarkeiten an. Vermutlich hat dieses sehr obszöne Stück Ruffo's für eine Festlichkeit im Haus des Patriziers gedient. Welcher Achtung er sich erfreute, geht hervor aus einer Anekdote, die Alberto Chiappelli (»II maestro V. R. a Pistoia«) der handschriftlichen »Historia di Pistoia dell' Arferuoli« entnommen hat: 1575 geht Ruffo mit andern pistoiesischen Pilgern zum Jubiläum nach Rom: »Avevano con loro una Musica bellissima che all' hora fioriva in Pistoia piu che mai: avendo per Maestro della Cappella M. Vincentio Ruffo huomo nominatissimo et il più valente d' Italia che detto Papa Gregorio mentre che quelli delli compagnia a coppie gli baciavano il piede,

Ruffo, Leben

Ruffo, Leben

sapendo che vi era il Ruffo, disse: quando passe, ditemelo, che desidero vederlo, e quando passò, il Papa l' abbracciò, e lo baciò« »sie hatten bei sich eine ausgezeichnete Musik, die mehr als je damals in Pistoia blühte: da sie zum Capellmeister Messer Vincentio Ruffo hatten, einen sehr berühmten Mann und den tüchtigsten von ganz Italien. So dass Papst Gregor (XIII.), während die Leute aus der Pilgerschar ihm paarweis den Fuss küssten, der wusste, dass Ruffo sich dabei befand, sagte: »wenn er vorbei kommt, macht mich darauf aufmerksam, denn ich wünsche ihn zu sehen«, und als er vorbeikam, umarmte ihn der Papst und küsste ihn«. Was ein schöner Beitrag zur Kenntnis der Stellung des Künstlers im 16. Jahrhundert ist.

Ruffo's Ruhm muss sich früh ausgebreitet haben und hat sich lange erhalten. Schon 1547 nimmt der Spanier Enriquez de Valderravano eine Motette von ihm in sein »Libro De Musica De Vihuela« auf, und noch 1584 figuriert die bei Doni zuerst gedruckte Ottava in Vincenzo Galilei's »Fronimo«.

Ruffo war Kirchen-Capellmeister und hat 1542 mit einem Buch fünfstimmiger Motetten bei Giovanni Antonio da Casteliono in Mailand (!) als Kirchenmusiker begonnen und 1574 sein Schaffen mit fünfstimmigen Psalmen beschlossen: »composti ... conformi al decreto del Sacro Concilio di Trento«, dem Bischof von Pistoia, Alessandro de' Medici gewidmet. Aber seine profane Hinterlassenschaft überwiegt bei weitem die kirchenmusikalische. Manche seiner Drucke betonen die »Fortschrittlichkeit« bereits auf dem Titel. Sogleich sein Erstlingswerk, das erste seiner drei Bücher vierstimmiger Madrigale von 1545: »a notte negra«, ein Ausdruck, der in einer späteren Auflage in »cromatici« verwandelt ist. Sein viertes und letztes Buch a 5 (1556) trägt im Titel beinahe schon das bombastische Gepräge eines späteren Jahrhunderts. »Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, Nella quale si contengono 25 Madrigali, pieni d' ogni dolcezza, et soavità musicale. Composti con dotta arte et reservato ordine dallo Eccellente Musico Vincentio Ruffo, Maestro di Capella della Inclita Città di Verona«. Hier hat man alle Eigenschaften beisammen, die das 16. Jahrhundert von einem musikalischen Kunstwerk verlangte.

In der Tat ist Ruffo sowohl der »dotta arte« wie der »dolcezza e soavità« gerecht geworden. Die Ähnlichkeit und Rivalität mit Nasco tritt dabei sehr deutlich hervor. Beide haben, vermutlich im Auftrag ihrer Veroneser Gönner, eine ganze Reihe von Texten, vor allem von Ottaven aus dem »Orlando furioso«, im Wettbewerb komponiert; am auffälligsten ist die beiderseitige Composition der oben zitierten Canzon pastorale »Su la fiorita riva«, die Nasco durchweg vierstimmig, Ruffo aber, ihn überbietend, mit grösserer und wechselnder Stimmenzahl in Musik setzt. Ähnlichkeit und Verschiedenheit zeigen sich am reinsten, wenn beide Musiker Varianten derselben Ottava Bernardo Tasso's componieren:

Oime dov' è l mio ben, dov' è l mio core,
Chi m' asconde 'l mio cor e chi me 'l toglie?
Dunque ha potuto sol desio d' honore

Ruffo, Leben

Ruffo,
Vergleich
mit Nasco

Darmi fera cagion di tante doglie?
 Dunque ha potuto in me più che 'l mio amore
 Ambitiose et troppo lieve voglie?
 Ahi sciocco mond' e cieco ahi dura sorte,
 Che ministro mi fai della mia morte! (Nasco)

Oime dov' è 'l mio cor, dov' è 'l bel viso,
 Chi m' asconde 'l mio ben chi me lo toglie?
 Misero me chi m' ha da lei diviso?
 Chi n' è cagion di così fiere doglie?
 Dunque ha potuto in me m' ha sì diviso
 Rispetto altrui ch' io nieghi le mie voglie
 Ahime ch' io moro, ah cruda ed empia sorte,
 Tu sol ministra sei de la mia morte! (Ruffo)

Es genügt, die Anfänge gegenüber zu stellen:

The image displays two systems of musical notation for madrigals. Each system consists of four staves, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The first system is for the madrigal by Nasco, and the second is for the madrigal by Ruffo. The lyrics are written below the corresponding staves. The notation includes clefs, key signatures (one sharp for F#), and time signatures (C for common time). The lyrics for the first system are: "Oi - me do - vè'l mio ben, do - vè'l mio co - re". The lyrics for the second system are: "Chi m'a - scon - de'l mio cor e chi me'l to - glie?".

Oi - me do - vè'l mio ben, do - vè'l mio co - re

Oi - me do - vè'l mio ben, do - vè'l mio co - re

Oi - me do - vè'l mio ben, do - vè'l mio co - re

Oi - me do - vè'l mio ben, do - vè'l mio co - re

Chi m'a - scon - de'l mio cor e chi me'l to - glie?

Chi m'a - scon - de'l mio cor e chi me'l to - glie?

Chi m'a - scon - de'l mio cor e chi me'l to - glie?

Chi m'a - scon - de'l mio cor e chi me'l to - glie?

Oi - me, oi - - me do - v'el mio cor,

Oi - me, oi - - me do - v'el mio cor, do -

Oi - me, oi - - me do - v'el mio cor, do -

Oi - me, oi - - me do - v'el mio cor, do -

do - v'el bel vi - - so? Chi m'a - scon - de'l mio

- v'el bel vi - so, do - v'el bel vi - so? Chi m'a - scon - de'l mio

- v'el bel vi - so, do - v'el bel vi - so? Chi m'a - scon - de'l mio

- v'el bel vi - so, do - v'el bel vi - so? Chi m'a - scon - de'l mio

ben, chi me lo to - glie?

ben, chi me lo to - glie, chi me lo to - glie?

ben, chi me lo to - - - glie?

ben, chi me lo to - glie, chi me lo to - glie?

Beide Meister gehen mit den gleichen Voraussetzungen an die Aufgabe heran: eine Ottava muss leicht und durchsichtig componiert werden, in einem vorwiegend homophonen Satz, harmonisch farbig und in der Stimmführung leicht belebt, doch so, dass die Oberstimme dominiert. (Aber dass dennoch auf durchaus vokale Ausführung gerechnet ist, zeigt Nasco dadurch, dass er die Stelle »sciocco mond' e cieco« mit »Augenmusik«, in geschwärzten Noten malt oder symbolisiert.) Nasco macht aus dem Text eine zarte Elegie in »a moll«; Ruffo aber, sechs Jahre später, belebt sie bereits ein wenig dramatisch, durch stärkere Abhebung der Oberstimme, durch häufigere, drängende

Text-Wiederholungen. Doch zeigt sich Ruffo's grössere Beweglichkeit von allem Anfang an. In seinem ersten Druck von 1545 findet sich die berühmte Stanze aus dem »Orlando furioso« (XL, 61), in der Bradamante ihre Treue bekennt: »Ruggier qual sempre fui tal esser voglio«, die Ruffo durch eine kleine Änderung »neutralisiert« hat: »Io son qual sempre fui tal esser voglio«.

Es ist nicht nur die »modernere« Notierung im 4/4-Takt, die dem Stück seine neue Lebendigkeit gibt. Eine neue Cantabilität zeichnet es aus, ein neuer lyrischer Ton; eine neue echte Italianität, die Ruffo neben Domenico Ferabosco und seine Boccaccio-Ballata stellt: nur dass diese Ballata eine grössere rhythmische Bestimmtheit zeigt. Das Stück darf nicht fehlen in unserer Beispiel-Sammlung.¹³

Ruffo ist der erste Meister des epigrammatischen Madrigaletto. Unmittelbar auf die Ottava, die wir oben derjenigen Nasco's gegenüber gestellt haben, im Terzo libro a 4 von 1560, folgt dies Stückchen.¹⁴

Dem verspielten Text entspricht die spielerische musikalische Behandlung, die bereits erfüllt ist vom Geist der Canzonetta. Dennoch ist das, in seiner rhythmischen Freiheit, in seiner leichten contrapunktischen Belebung, noch ein echtes Madrigal en miniature.

Nicht dass man Ruffo auf diesen leichten und anmutigen Ton festlegen könnte. Er componiert jeden Text, den seine Auftraggeber ihm vorlegen, je nach seinem Gehalt. Der Inhalt seiner neun Madrigal-Bücher, und die Madrigale, die in den Sammelwerken der drei Jahrzehnte von 1545–1575 zerstreut sind, offenbaren eine Fülle von Formen und Beziehungen. Seine erste Veröffentlichung, die vierstimmigen Madrigale von 1545, huldigen fast ausschliesslich drei Dichtern: Cassola, Ariost und Sannazaro – Petrarca ist nur mit drei Nummern vertreten (»Consumandomi vo« ist nicht die Sestinen-Stanze Petrarca's), indes aus Ariost sowohl das Lyrische wie das Descriptive geschöpft ist: der Lamento Rodomonte's über die weibliche Wankelmütigkeit, »De cocenti sospir« (XXVII, 117), wie die beiden Naturbilder »Se' l sol si costa« (XL, 38) und das später hinzugefügte sommerliche Gegenstück »Cantan fra rami« (XXXIV, 50). Ruffo ist der erste, der Ariosto's grosses Epos dem Madrigal in grösserem Maß künstlerisch dienstbar gemacht hat. Daneben stehen reine Huldigungs-Stücke, wie das Lob-Madrigal »Leggiadre piante« auf die Veroneserin Peretta Negrona. Das zweite Buch a 4 (1555) ist fast zur Hälfte angefüllt mit Compositionen nach Cassola, enthielt aber auch ein Sonett, das textlich und in der musikalischen Behandlung auf Szenerie deutet: einen Auftritt der »Fortuna« oder »Costanza«:

Pascete gli occhi o miserelli amanti
Poiche toccar con man non mi potete,
Et smorzate 'l desio, l' ardor, la sete
Con sugo di patientia over con pianti!

¹³ Beispiel-Band Nr. 57.

¹⁴ Beispiel-Band Nr. 58.

Che se 'l ciel m' ha donato i bei sembianti
 Per invischiarvi all' amorosa rete
 Sperar però da me nulla dovete,
 Ch' ho dedicato 'l cor a un sol fra tanti.

Util dunque vi fia il mirar altrove
 Che stolt' è 'l faticar senza mercede
 E sparger seme senz' alcun construtto.

E se pur far volete vostre prove
 Nel bel giardin di mia sincera fede
 Le foglie coglieret', e un sol il frutto.

Noch reicher ist die Mischung zwischen dem »Festlichen«, Gelegentlichen, und dem »Accademischen«, Literarischen im Primo libro a 5 von 1553. Eröffnet wird es durch eine Ottava für den Grafen Giovanni Battista della Torre, »della illustre famiglia che aveva un tempo signoreggiata Verona« (»aus der erlauchten Familie, die einmal Verona beherrscht hatte«); dann folgen Madrigale auf eine Polissena (»Era lieta Junon«), vielleicht jene Polissena Pecorina, der auch Willaert gehuldigt hatte (s. p. 198); oder auf eine Lustfahrt auf dem Lago di Garda (»O fortunato e avventuroso lago«). Aber daneben stehen hochliterarische Stücke von Cassola, Andrea Navagero, Veronica Gambara; und neben Ariost ist diesmal auch Petrarca würdig vertreten durch zwei Sonette, das eine »I' vo piangendo i miei passati tempi«, eins der »Sonetti spirituali« für die Karwoche, an denen sich fast alle Meister der Zeit versucht haben. Ruffo komponiert es, indem er mit einer ausdrucksvollen Wendung im Stile Rore's beginnt:

Ruffo,
 dramatischer
 Monolog

C. I vo pian - gen - do i miei
 A. I vo pian - gen - do, I vo pian - gen - do i miei
 5. I vo pian - gen - do, I vo pian - gen - do
 T. I vo pian - gen - do, I vo pian - gen - do i miei
 B. I vo pian - gen - do, I vo pian - gen - do etc.

Wer aber glauben sollte, es ginge in diesem getragenen und querständig altertümlichen Stil weiter, würde sich täuschen: Ruffo nützt alle Möglichkeiten der Beschleunigung des Tempos, und erreicht einen starken Ausdruck der Erregtheit, der Subjektivität – es ist ein Madrigal, wenn auch ein Madrigale spirituale, um das es sich handelt, keine Motette.

Ein andres solches Madrigale spirituale von seltener Kraft des Textes ist »Deh spargi o miser alma«. Es wird uns nicht wundern, dass Ruffo einen dramatischen Monolog komponiert, der nicht bloss denkbar ist im Rahmen eines Pastoral-Dramas, sondern einer echten Tragödie:

Ruffo,
Gegensätze

Viverò dunque, ed altr' indegnamente
 Invido del mio stato
 Mi toglie il nutrimento di mia vita?

 Non viverò! ne fia mai sì possente
 L' empio e crudel mio fato
 Che non discioglie l' anima smarrita.

 Questa pen' infinita
 D' ogni mio ben rubelle!
 Che se' l dolor di vita non mi priva,
 Non sarà mai ch' al mio dispett' io viva.

Es würde den Rahmen unserer Darstellung sprengen, und wäre Aufgabe einer Sonder-Studie, den verzweigten literarischen Beziehungen Ruffo's nachzugehen, die in seiner letzten Veröffentlichung bis zu den »Modernsten«, Pietro Barignano und Jacopo Sellaio reichen, ohne Ariost und Sannazaro untreu zu werden. Es ist bezeichnend, dass er in seinem anspruchvollsten Opus, den sechs- bis achttimmigen und den Accademikern von Verona gewidmeten Madrigalen, in besonderem Maß der Canzonen-Composition huldigt (»con la gionta de Cinque Canzone a diverse voce«) und seinen Ehrgeiz zwischen der ernststen und hohen Dichtung Petrarca's und der Pastorale teilt. Er geht von Rore aus, beginnt sogar mit einer »Vergine«-Stanze, aber strebt schon weit von Rore weg. Und so stehen Petrarca's hohen Texten: »S' il dissì mal« und »Madonna è morta« leichte Canzonen gegenüber wie jene in Concurrenz mit Nasco komponierte »Cantata« »Su la fiorita riva« oder »Mentre pascova 'l gregge«.

Ruffo u.
Rore

Ein Sonett wie das folgende:

Piova sangue e dal ciel, casc' ogni stella,
 Sian confusi e corrotti gli elementi,
 S' odan soffiar per l' aria horribil venti,
 E tuoni e piogge e grandini e procella,

 Sian discordi e fra' l Sole e la sorella
 E de l' un' e de l' altro i raggi spenti
 Pianti strida querele alte e lamenti
 Manchi natura & ogni cosa bella.

 Pervert' e guast 'il ciel la legge eterna,
 Muoia amor e pietà poiche mi leva

Sdegno crudel al mio confort' usato –
 Ma lasso a che mi trahe la doglia interna?
 Deh torn' amor, amor torn' e rileva
 La caduta speranza al primo stato!

wäre ohne das Vorbild Rore's nie komponiert worden, aber Rore selber hätte es, als allzu übersteigert, und mit der plötzlichen Wendung zum Amourösen, nie komponiert. Im Grossen und Ganzen aber bleibt Ruffo doch der gefällige Gelegenheits-Componist, der seinen Auftrag-Gebern durch Kürze und Grazie entgegenkommt. Nichts kann deutlicher zeigen, wie weit wir sowohl von der Einfachheit Verdelot's oder Arcadelt's, wie von der Strenge und Herbheit Rore's bereits entfernt sind, als die »Canzonen« in dem vielstimmigen Werk von 1554. Ein Hochzeits-Carmen auf eine Vermählung, bei der die Braut aus Bologna stammte und vermutlich Ginevra hiess, wird in folgende symbolisch-pastorale Form gekleidet:

Prima stanza:
 Mentre pasceva il gregg' al Ren' intorno
 Le ruggiadose herbette
 Tirsi sott' un genebro alm' ed adorno
 Poi che pensoso stette
 Per lungo spaccio, al fin la lingua sciolse
 E gl' occhi intensi al bel ginebro volse.

Seconda stanza:
 Cari rami, dicea, ch' havete in dono
 Ciò che fra noi mortai di bell' e bono
 Non vi sdegnate ch' io mi cinga il crine
 Di voi ch' altro non bramo
 La front' ornarmi d' un sì caro ramo.

Terza stanza:
 Così troncò dal suo materno stelo
 Un gentil ramoscello
 Tutt' amoroso e bello
 E poi ch' intorno al suo bel crin la volse,
 Fu lieto sì ch' invidia n' hebb' il cielo.

Ruffo,
 »Cantata«

Dies ist, bei dem ungleichen Bau der Strophen, keine Canzon mehr, sondern bereits eine Cantate: Rahmen-Erzählung mit lyrischem Kern, einer »Aria«. Und Ruffo hat die Teile noch dadurch voneinander geschieden, dass er die erste »Stanze« vier-, die zweite fünf-, und die abschliessende sechsstimmig gesetzt hat: alles in leichtem Stil, kurz, fasslich, dekorativ. Wenn er erzählt, dann jede Zeile in ungezwungener Bildmässigkeit; er beginnt homophon, lässt Tirsi gedankenvoll stehen, und die Zunge lösen:

Ruffo,
Canzon

Und von den beiden erzählenden Teilen hebt sich der lyrische, mittlere, durch grössere Bewegtheit, durch plastischere Belebung der Motive ab.

Noch stärker sind allerdings die Gegensätze in jener Canzon, die Ruffo in Concurrenz mit Jean Nasco komponiert hat (s. oben p. 468): »Su la fiorita riva«. Zum Wechsel der Stimmenzahl tritt hier noch der Wechsel der Taktart. Ruffo setzt die erste, erzählende Strophe vierstimmig in lebhaftem 4/4-Takt; die beiden folgenden, lyrischen aber teils fünf-, teils dreistimmig in pathetischem 4/2-Takt, der »misura di breve«, die dereinst die »misura ordinaria«, die gewöhnliche Taktart gewesen war. Jetzt, nach kaum drei Lustra, ist sie bereits die pathetische Taktart geworden, und behält diesen Charakter lange und bei vielen Meistern, zum Beispiel bei Marenzio, der sie immer wählt, wenn er extreme, aufgewühlte Zustände des Gemüts zum Ausdruck bringen will. Die abschliessende Strophe, sechsstimmig, steht dann wieder in der »erzählenden« Taktart der ersten. Es ist einer der frühesten Versuche der Zeit, sich mit einem tragischen Vorwurf zu befassen, oder sich vielmehr seiner zu entledigen, und es ist ganz im Sinn des Madrigals, und der pastoralen Einkleidung des Motivs, wenn Ruffo das im Rahmen der stilistischen Contrasts der Gattung, ohne Contorsionen, und freilich auch ohne Tiefe tut.¹⁵

Portinaro

Francesco Portinaro

Dem Paare Nasco und Ruffo schliesst sich als ein bescheidenerer Musiker im Dienst von oberitalienischen Accademien Francesco Portinaro oder Portenari an, angeblich um 1517 in Padua geboren. Er scheint bis zu seiner Berufung als Capellmeister an den Dom zu Padua (1576) nie ein dauerndes Amt an einer Kirche bekleidet zu haben: keiner seiner drei Motetten- und seiner sieben Madrigal-Drucke, die in die 20 Jahre zwischen 1550 und 1569 fallen, nennt einen solchen Titel. 1557, im gleichen Jahre wie Nasco seine »Canzoni e Madrigali«, widmet er das dritte Buch seiner fünf- und sechsstimmigen Madrigali den Accademici Costanti in Vicenza (1565 folgt ihnen Francesco Bonardi

¹⁵ Beispiel-Band Nr. 59.

Perissone mit einer Widmung an diese »nobilissima e virtuosissima compagna« nach). Diese Widmung muss in die ersten Monate des Jahres fallen; denn am 3. März 1557 erfolgt die Gründung der Accademia der Elevati in Padua, deren erster »maestro« oder musico Portinari wird und die geplanten drei Jahre des Bestehens bleibt: das vierte Buch seiner Madrigale von 1560 ist den »Padri«, »Principi« und »Signori« des Vereins oder Clubs gewidmet. Er ist durchaus nach dem Muster der Accademia Filarmonica zu Verona organisiert: man pflegt lateinische und profane Dichtkunst, Mathematik, Rhetorik und Musik, und sucht die Vereins-Abende durch Verbindung der Künste erfreulich zu gestalten, das heisst den Vorträgen und Reden einen musikalischen Rahmen zu geben. Aber ein charakteristischer Unterschied besteht bereits: der maestro hat berufsmässige Gehilfen, die aktive Teilnahme der gegen 40 Club-Mitglieder ist geringer. In den Akten heisst es (cf. Bruno Brunelli, Francesco Portinari e le Cantate degli Accademici padovani, in: Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti 79 [1919/20], No. 2, p. 595–607, hier p. 596): »Che il Musicho cioè il Portinaro et li altri tre giovani condotti cioè m. Inocentio, Sebastiano et Alexandra sijno obligati ogni giorni alle hore deputateli esser assistenti all' Accademia et insegnar a cantar et sonar a quelli dell' Accademia volessero imparar. Item li giorni ordinarij delle sessioni siano presenti et far musiche et concerti secondo farà de bisogno ...« »Il Capelan sij obligato tutti gli giorni delle sessioni esser presente per cantar et sonar et a tenir le Viole in aconza ...« »Der Musikmeister, nämlich Portinaro, und die andern drei (von ihm) mitgebrachten Jungen, nämlich maestro Innocenzio, Sebastiano und Alessandro, sind verpflichtet, jeden Tag zu den festgesetzten Stunden in der Accademia anwesend zu sein und jedem Mitglied, das es verlangt, Unterricht im Gesang und Spiel zu geben. Ebenso müssen sie an den gewöhnlichen Tagen der Sitzungen anwesend sein und je nach Bedarf musizieren und konzertieren ...« »Der Haus-Verwalter ist verpflichtet, an allen Sitzungstagen anwesend zu sein, um zu singen und zu spielen und die Violon in Ordnung zu halten ...« Für die musikalischen Ansprüche reichten jedoch Portinari und seine Helfer offenbar nicht aus, und die Teilnahme oder Vorbildung der Mitglieder war zu gering. Für irgend eine Veranstaltung hatte Portinari von sich aus schon einen Paolo Faveretto mit vier Gehilfen engagiert (Auslagen, die ihm später ersetzt wurden), und am 14. November 1557 beschliesst man, zur Verstärkung der Musik vier Mitglieder als »conservatori della musicha« förmlich zu verpflichten, denen zwei weitere später folgen. (Ihre Namen sind erhalten: Celio Valdicozzo, Alessandro da Genova, Bartolo Montagnano, Antonio dei Cartolari, Speranza da Genova, Giovanni Maria Vergelli – Montagnano und Vergelli Musikernamen.) 1558 verpflichtet man, mit 36 Dukaten jährlich, noch einen Berufsmusiker, Marc'Antonio dal Violin, oder dalla Viola. Ein Teil der Mitglieder scheint wirklich »virtuosi« gewesen zu sein, denn Portinari's Buch enthält ein Madrigal eines der Principi der Accademia, Mattio Vittalino. Der gleiche Druck enthält auch fünf Stücke des oben genannten Innocenzio, nämlich des Innocenzio Alberti aus Tarvis, der kurze Zeit nachher in den Dienst des Hauses Este trat und erst

Portinari,
Leben

Portinari,
Leben

im Alter, um 1600, Madrigale zu veröffentlichen begann. Wie Portinaro selber, scheint er zunächst seinen Unterhalt aus Dedikationen von Madrigalen an zahlungsfähige hohe Herren gewonnen zu haben: so besitzt das British Museum von ihm ein Madrigal-Buch im Manuscript (Royal Appendix 36–40), 1568 datiert, dem Grafen Henry Arundel gewidmet.

Die Ausdauer der Herren scheint gering gewesen zu sein: die Notizen über die Accademia degli »Elevati« endigen um 1560 gleichzeitig mit ihrer Existenz. Portinari widmet ein Madrigal-Buch von 1563 dem jugendlichen Kirchen-Fürsten Scipione Gonzaga, der (Solerti, Tasso, vol. 1, p. 91) Ende 1558 nach Padua gekommen war, und dort 1564 dem Torquato Tasso, als dieser seiner bösen Zunge wegen die Bologneser Universität fliehen musste, eine Zufluchts-Stätte bot. Auch er vereinigte in seinem Hause eine »accademia« von Gelehrten, Künstlern, Dichtern: die berühmte Accademia degli Etereï. Um 1567 scheint Portinari sich als Drucker und Verleger in Venedig betätigt zu haben, denn in diesem Jahre gibt er eine kleine Gedicht-Sammlung heraus, die Verse von della Casa, Bembo und Guidiccioni enthält. 1568 widmet er das zweite seiner Motetten-Bücher dem Cardinal Alvise d'Este – die zwei sechsstimmigen Stücke im ersten Buch seiner vierstimmigen Madrigale hatte er bereits diesen und der Signora Leonora d'Este zugewidmet. Bis 1571 scheint er im Dienst der Este gestanden zu haben, erst (1565) des Cardinals Ippolito, der kurze Zeit vorher auch Palestrina's Brotherr gewesen war; dann in dem von dessen Neffen Luigi oder Alvise, als beide in Tivoli residierten. Aber 1573 bildete sich in Padua eine neue Accademia, die der »Rinascenti«, die von neuem Portinari engagierte. Er holt sich 1574 wieder musikalische Verstärkung, die sich zum Teil aus seinen alten Genossen rekrutierte: D. Antonio Cartolaro, D. Bartholo Montagnana, D. Foscho Leonico. Aber es scheint auch mit den »Rinascenti«, den »Wiedererstehenden« bald zu Ende gewesen zu sein, obwohl man diesmal versuchte, mit der im gleichen Jahre gegründeten Accademia der »Animosi« zu rivalisieren. Der Virtuose beginnt den Liebhaber zu verdrängen; und Padua lag zu nahe an Venedig, als dass die Edel-Leute der gelehrten Stadt lange die Lust hätten bewahren können, einen provinzialen Musik-Betrieb aufrecht zu erhalten – der Vergleich musste allzu entmutigend ausfallen. Padua's Musikbetrieb lag in den Händen der Studenten, deren nationale Gruppen sich in der Inszenierung von Commedie, Mascherate, Intermedie überboten. Aber 1576 kam die Pest, die 12 000 Opfer dahin raffte, und das musikalische Leben der Stadt auf lange, die Tätigkeit der »Rinascenti« ganz ertötete. Die geistige Erbschaft tritt eine mehr literarisch gerichtete Accademia an, die der »Animosi«, die sich auf den Trümmern derjenigen der »Etereï« (1564–1567) erhoben hatte, begründet und beherbergt im Hause des Ascanio Martinengo, in dem Tasso verkehrte, und »si udivano musiche nobilissime e ragionamenti pieni di erudizione e di eloquenza« (Solerti, Tasso, vol. 1, p. 202). Dem Abate Martinengo widmet Alessandro Marino 1597 seine sechsstimmigen »Madrigali spirituali«. Die ganze Wendung des geistigen Lebens von der profanen Heiterkeit zur spirituellen Verdüsterung lässt sich aus der Geschichte der Paduaner Accademien ablesen.

Portinaro,
Leben

Portinari,
Compositionen
für die
»Elevati«

Portinaro ist in kaum geringerem Grade ein »accadamischer« Componist als Nasco und Ruffo. Nur dass das Pastorale eine geringere Rolle bei ihm spielt, obwohl auch bei ihm die lyrischen Stücke aus der »Arcadia« Sannazaro's nicht fehlen (»Thirrena mia«, »Come notturno augel«, 1554). Vor allem aber ist er Gelegenheits-Componist. Der den »Elevati« gewidmete Druck von 1560 ist fast ganz angefüllt mit Stücken, die für die »sessioni« und Festlichkeiten der Accademia bestimmt waren, und es wäre Aufgabe einer Paduaner Lokal-Musik-Geschichte, die einzelnen Ereignisse zu charakterisieren. Die Text-Dichter waren vermutlich Speron Speroni, der viel gefeierte und viel befehlete Dichter der »Canace«, einer frostigen Tragödie, oder Bernardino Tomitane, beide »Padri« oder Ehren-Mitglieder der Accademia. Manchmal wird nicht nur ein »principe oder »padre« angesungen, sondern auch eine Dame, wie etwa die Mattia, der Portinaro ein Verlobungs- oder Hochzeits-Carmen singt:

... O quante son beate,
Mattia, le luci cui mirarvi lice,
Beat' e più felice
Chi v' ode ragionar; ma a Dio simile
E chi vi string' in nodo alm' e gentile!

Portinaro, für
Padua

(Aus »Mattia le grazie vostre«, 1554). In seinen »Vergini« von 1568 versteigt sich Portinaro gar zur Person des Kaisers, Maximilian II., dem er das erste Stück des Druckes zueignet: einen siebenstimmigen Dialog der verfolgten Musen, die die verlorene Heimat am kaiserlichen Hofe wiederfinden. Das Stück, in den DTÖ (vol. 77) neugedruckt, zeigt die feine und zurückhaltende Kunst Portinaro's: es ist nicht realistisch und grob dramatisch, sondern in den Stil-Grenzen des Madrigals eher lyrisch und dekorativ. Dass Portinaro im selben Druck alle elf Stanzas der Canzon an die Jungfrau komponiert, sechsstimmig ohne Wechsel der Stimmenzahl, aber unter fortwährendem Wechsel der Stimmen-Färbung und der Tonart, deutet ebenso auf accademische Verwendung; denn nur bei einer Session an einem Marien-Feste konnte dergleichen gesungen werden.

Das Dekorative – die Vermehrung der Stimmenzahl –, und die Wendung zur dramatischen Belebung: das sind die beiden Merkmale, die Portinaro's Schaffen kennzeichnen; nicht nur seines allein. Denn sie sind Merkmale der Entwicklung überhaupt, und besonders der im nahen Venedig. In dem Padua der studentischen Nationen, der Deutschen und der Polen, der Briten und Franzosen, tritt noch ein humanistisches und pseudo-dramatisches Element hinzu. Für das erste ein Beweis-Stück ist der achtstimmige Dialog, den Portinaro auf Horaz's »Donec gratus eram tibi« in der Übersetzung des Domenico Veniero »Mentre m' havesti caro« komponiert hat (1554). Veniero's Dichtung ist (ohne den Schluss) bei Portinaro in Atanagi's *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, vol. 2, p. 14^v gedruckt. Die Ode spielt eine Rolle in der Geschichte des dramatischen Dialogs; wir wissen, dass Rore das lateinische Original komponiert hat; Trissino hat sie mit der Überschrift: »Serventese« nachgedichtet (»Mentre ch' a voi non spiacqui«); und

Portinaro, für
Padua

die Nachdichtung des Luigi Alamanni »Mentre ti fui si grato« ist 1582 (»Dolci affetti«) mit verteilten Rollen von sechs römischen Musikern fünfstimmig komponiert worden. Giovanni Maria Nanino, Giovanni Battista Moscaglia, Luca Marenzio, Giovanni de Macque, Francesco Soriano und Annibale Zoilo, und 1587 dann wieder von Alfonso Ferrabosco allein. Portinaro stellt einen höheren Chor einem tieferen gegenüber: er stellt den Dialog auf eine zarte, und doch manchmal durch eigenwilligen und verzierten Gang einer Stimme belebte Deklamation; natürlich vereinigen sich schliesslich die beiden Chöre zur reichen Achtstimmigkeit:

Viviamo adunque o lieti amanti insieme
Contenti e cari insin' all' hore estreme.

Dass Portinaro die dramatischen Veranstaltungen der Paduaner Studenten mit Musik versorgt hat, hat Bruno Brunelli (I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX, Padua 1921, p. 47s) wahrscheinlich gemacht, wenn auch nicht mit letzter Evidenz, denn es gab in Padua, und vor allem in Venedig, genug Concurrenten Portinaro's. Aber sicherlich ist der Weg von dem Dialog der Musen und des horazischen Liebespaares zu den Intermezzi der von den Studenten inszenierten Comödien in Padua nicht weit. Über die Rolle der Musik in diesen Paduaner »Commedie« gibt uns einige Auskunft ein anonymer Bericht über die Intermezzi, die in der Sala dei Giganti des Palazzo del Capitano am Fastnachts-Dienstag 1566 stattfanden. Der Titel der Comödie lautete »Occulta fiamma amorosa« – ein Titel, den man auch vielen Madrigal-Drucken geben könnte –, der Autor wird nicht genannt, aber er verfolgte die moralische und vermutlich nicht grundlose Absicht, den Zuschauern »gli inganni, et dishonesti amori de le metatrici« vor Augen zu führen, was »grossen Beifall fand« »piacque ... a molti«. Noch bemerkenswerter für uns aber sind die Intermedien am Ende jeden Aktes: »quattro favole d' Apolline accompagnate con variati concerti di musica«. »Nel primo intermedio vi comparse un cupido ignudo, et alato con la faretra al fianco, e con gli strali, il qual dispostosi d' abbassar l' orgoglio d' Apolline, che per la morte data al serpente Fitone ne giva altero oltre modo, ferì lui di strale d' oro, e Dafne da lui amata di strale di piombo, da che poi ne seguì la fuga de la ninfa, et indi la conversion in alloro, doppo la quale fu da Diana, et da l' altre Ninfe cantato a voce un madrigale in lode del lauro, e de la ben servata castità. Nel secondo intermedio fu rappresentato il primo furto de l' armento da Mercurio ad Apolline fatto, e poi il secondo de le saette con la pace tra l' uno e l' altro, e nel rubamento de l' armento rappresentossi la trasformatione di Batto in sasso, et ne l' aprirsi del monte con due musiche d' instromenti, e di voci cantossi un dialogo in lode della Clarissima Capitania«.

»Nel terzo intermedio vi si rappresentò il contrasto, e la sfida d' Apollo co' l Dio Pane, et doppo un concerto di flauti, et uno di viuole da gamba seguì la sentenza del Re Mida, et Tmolo, et si videro a Mida farsi le orecchie asinine, et dipoi nascer le canne vocali,

che percosse dal vento raccontavano il caso al Re avvenuto, nel qual proposito cantossi poi un madrigale a voci schiette, e ben inteso».

»Nel quarto intermedio videsi in prospettiva una torre fabricate da Apolline con proprietà, che tocca mandava fuori voci d' armonia ripiene, che maravigliosamente raddolcivano le passioni amorose, et si sentiron da quattro pastori, che separatamente toccaron la torre quattro variati concerti con tutte le sorte di stromenti da fiato, e da mano«. »Im ersten Intermezzo trat auf Cupido, nackt, geflügelt, mit dem Köcher an der Flanke, und mit den Pfeilen, der – entschlossen, Apollo's Übermut zu dämpfen, der nach Erlegung des Drachen Phython aussermaßen stolz einherging – ihn mit einem goldenen Pfeil verwundete, seine Geliebte Daphne aber mit einem Pfeil aus Blei. Die Folge davon war die Flucht der Nixe und ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum, nach der von Diana und den andern Nymphen ein Madrigal zum Lob des Lorbeers und der geretteten Jungfrauschaft mit Stimmen (– a cappella) gesungen wurde. Im zweiten Intermezzo wurde dargestellt der erste Raub der Herde Apollo's durch Merkur, und dann der zweite der Pfeile, mit (darauffolgender) Versöhnung der beiden, und beim Raub der Herde stellte man die Verwandlung des Battus in einen Felsen dar, und als der Berg sich öffnete, sang man mit zwei Musik-Gruppen von Instrumenten und Stimmen dialogisch das Lob der erlauchten Capitania« (Podestà war damals in Padua Girolamo Cicogna, Capitano Lorenzo da Mula). »Im dritten Intermedium war dargestellt der Streit und die Herausforderung Apollo's mit dem Gotte Pan, und nach einem Concerto von Flöten, und einem von Gamben folgte der Urteils-Spruch des Königs Midas und Tmolus, und man sah dem Midas die Esels-Ohren wachsen, und dann die Entstehung des singenden Schilfrohrs, das, vom Wind gestreift, ausplauderte, was dem König zugestossen, bei welchem Anlass man ein Madrigal mit reinen (Vokal)-Stimmen sang, und wohl deklamiert«. »Im vierten Intermezzo sah man auf dem Prospekt einen von Apollo erstellten Turm, der bei der Berührung wohl lautende Stimmen von sich gab, die wundersam die Liebes-Leidenschaften säftigten, und man vernahm von vier Hirten, die jeder für sich den Turm berührten, vier verschiedene Concerti von allen Arten Blas- und Hand-Instrumenten«. Etwa 150 Jahre später componiert Bach für sein »Collegium musicum«, die Leipziger Studenten, seinen »Streit zwischen Phoebus und Pan«. Und etwa zwei Jahrhunderte später componiert Gluck für Parma seine »Feste d' Apollo« (1769); und es wäre nicht ohne Reiz, die Paduaner Intermezzi von 1566 bis zu dem Werk des »Reformators der Oper« zu verfolgen, von der patrizischen oder aristokratischen Accademia und studentischen Lustbarkeit, bis zur höfischen und klassizistischen Oper.

Gegen das Ende des Jahrhunderts werden die Accademien immer aristokratischer und exklusiver. Die Patrone vereinigen eine Schar von Musikern in ihren Häusern und begrüßen einander wie von Berggipfel zu Berggipfel: so Ippolito Zanluca, Edelmann und Höfling der Este in Ferrara, der Führer des kranken Tasso im Carneval 1585 (Solerti, Tasso, vol. 1, p. 394), der 1586 ein Madrigal-Buch mit dem Titel »I lieti amanti« dem Conte Mario Bevilacqua in Verona widmet: »... La qual dedicatione fanno meco

Portinari,
Intermedien

Portinari

insieme, tutti quei gentilhuomini che ordinariamente si riducono in casa mia per cosi fatto trattenimento ...« »... in dieser Widmung vereinigen sich mit mir all die Edlen, die gewöhnlich sich in meinem Hause zur Unterhaltung (durch Musik) vereinigen ...« Bis endlich im Schoss solcher Accademie die Schöpfung eines neuen Stils und einer neuen Musik-Gattung gelingt.

Capitel VI

Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert

Orlando di Lasso

Wenn wir uns jetzt dem bedeutendsten Nachfolger Rore's, und einem der grössten Meister aller Zeiten zuwenden, Orlando di Lasso als Madrigal-Componisten, so müssen einige Grenzen gezogen und Vorbehalte gemacht werden. Lasso's Schaffen auf dem Gebiete des Madrigals ist nur ein Bruchteil seines immensen Gesamtwerkes, sogar seines profanen Gesamtwerkes, das neben dem Madrigal weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied umfasst. Aber es ist vielleicht doch der wichtigste Bruchteil. Fragt man sich, was für eine nationale Neigung der internationale oder cosmopolitische Meister Orlando di Lasso aus Mons im Hennegau am lebhaftesten gehegt hat, so war es eben doch die italienische. Im Madrigal Lasso's zeigt sich am deutlichsten und stärksten eine Seite der inneren Wandlung, die in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor sich geht: die Verfinsterung des Gemüts, die Wendung von der Heiterkeit, Lebenslust und Unbefangenheit zur Zerknirschung und quälenden Bewusstheit, von der Renaissance zur Gegen-Reformation. Aber mit dieser Entwicklung geht Hand in Hand (oder kreuzt sich vielmehr) die Bereicherung der äusseren Mittel, die zu einer Revolution führen musste. Der Madrigal-Componist Lasso beginnt mit der Derbheit und Laszivität seiner napolitanischen Villanellen, und endet mit der Düsterteit der »Lagime di San Pietro« des Luigi Tansillo, einem Exzess der Busse und Reue, einer thränenreichen Abkehr von aller Weltlichkeit. Es ist dieselbe Wandlung, die sich bei Tansillo selbst vollzog: – von den üppigen und lasziven Stanzen des »Vendemmiatore«, der 1559 auf den Index kam, zu dem Überschwang der Selbst-Anklage in den »Lagime di San Pietro«, die 1585 gedruckt wurden. Es ist dieselbe Wandlung, dieselbe Krankheit – religiöse Scrupel –, die wir an Torquato Tasso beobachten, nur dass sie in dem kürzeren Leben des Dichters (1544–1595) sich in rascherem Tempo entwickelte: Tasso's, der mit den Liebesliedern an Laura Peperara und dem Schäferspiel »Aminta« beginnt und dem feierlichen Gedicht auf die »Schöpfung der Welt«, dem »Mondo creato« endigt. Jene Villanellen kleidet Lasso ins leichteste und natürlichste Gewand, das sich mit Kunst noch vereinigen lässt; diese spirituelle Dichtung ins schwerste und kunstvolle realer Siebenstimmigkeit.

Lasso,
Charakter

Lasso
Stellung

Für Lasso den Madrigal- und Villanellen-Componisten liegt fast das ganze Material vor im Rahmen der Gesamt-Ausgabe der Werke Lasso's, mit grösster Sorgfalt bereitgestellt und commentiert durch Adolf Sandberger. Wir wüssten über diesen Commentar hinaus kaum mehr Neues beizubringen, wäre unsre Aufgabe nicht eine andre: nämlich Lasso's italienisches Profanwerk in die Geschichte des Madrigals einzustellen. Es wird sich dabei zeigen, dass Lasso's geschichtliche Bedeutung verhältnismässig gering ist und in seiner zweiten Lebens-Hälfte immer geringer wird. Er hat nichts erfunden wie Verdelot oder Willaert oder Rore; er greift nicht gewaltsam in die Entwicklung ein; er benützt bereits einen fertigen Vorrat von Formeln. Und mit fortschreitendem Alter verliert er den unmittelbaren Contact mit dem italienischen Geistesleben, mit dem Mutterland der Produktion, trotz häufiger Reisen über den Brenner. Seine späteren Madrigal-Veröffentlichungen haben nicht mehr den Erfolg wie seine ersten; der Kirchen-Componist Lasso verdrängt langsam den Profan-Componisten. Die Zeitgenossen haben dafür ein feines Ohr, und ihm selber scheint das Gefühl dafür nicht fremd gewesen zu sein. Sein viertes Madrigal-Buch a 5 von 1567, das letzte, das von ihm in Italien erschien, trägt auf dem Titel die Bezeichnung: »da lui novamente in Germania composto«, und in der Widmung an den Herzog Alfonso di Ferrara entschlüpft Lasso die von Ressentiment vielleicht nicht ganz freie Bemerkung, die Welt möge erkennen, dass auch in Deutschland die Musen blühten und genährt würden (»potrà anche il mondo conoscere che le Muse di Germania non sono punto aliene d' ogni sorte di virtù, anzi le nutriscono & conservano, secondo le qualità delli amatori & cultori suoi«). Am Ende seines Lebens ist Lasso ein Reaktionär, und beklagt sich im Gespräch mit einem Alters- und Leidensgenossen, dem kaiserlichen Hof-Capellmeister Filippo di Monte, über den Wandel des musikalischen Zeitgeistes.

Lasso Vita

Aber die Grösse und Macht seiner Persönlichkeit können gar nicht überschätzt werden. Wenn Lasso, trotz aller Ehrungen und Lob-Gedichte, als Madrigal-Componist von der Mitwelt nicht mehr ganz gewürdigt worden ist: um so »aktueller« ist er, gerade als Madrigalist, für die Nachwelt. Den italienischen Zeitgenossen ist es mit Lasso ähnlich gegangen wie später mit Mozart: sie hatten keinen vollen Zugang zu diesen grossen oltremontanen Italienern oder italianisierten Oltremontanen. Sie besitzen ganz: Palestrina oder Boccherini – womit über die Bedeutung Palestrina's oder Boccherini's nicht das mindeste ausgesagt sein soll – nur über ihre spezifische Italianität; aber sie besitzen nicht ganz Mozart oder Lasso.

Seiner künstlerischen Erziehung nach ist Lasso durchaus Italiener. Wenn er auch der Typus des »internationalen« Componisten ist und später heftige Neigung gehegt hat, sich am französischen Hof niederzulassen, und wenn er auch ein Polyglott gewesen ist – mit Ausnahme des Deutschen, das er nie recht beherrscht hat und wohl auch nicht beherrschen wollte. In seiner Heimat, als Chorknabe an Sankt Nicolaus in Mons, soll er dreimal wegen seiner schönen Stimme entführt und zweimal seinen Eltern wieder zurückgebracht worden sein. Das dritte Mal aber, als zwölfjähriger Junge, wir nehmen 1532

als sein Geburtsjahr an, gelangt er ins Kriegslager des Ferrante Gonzaga, des jüngeren Sohns der Isabella d'Este und des Marchese Francesco von Mantua. Ferrante, Vice-König von Sizilien, belagerte damals als gran capitano Kaiser Karl's V. Saint Didier. Dass Ferrante, im Ganzen keine sehr erfreuliche Persönlichkeit (»Er war ein tapfferer und verständiger General, dabey über alle Maßen geitzig«, sagt Zedler's Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, vol. 11, col. 211 von ihm), als echter Sohn der berühmten Markgräfin, ein Liebhaber der Musik war, wird uns bezeugt durch einen Brief des hochberühmten kaiserlichen Capellmeisters Nicolas Gombert, der ihm am 3. Juni 1547 eine Motette widmete, »sachant que v̄rē noble esprit se delecte en la musique« (cf. Joseph Schmidt-Görg, Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk, Bonn 1938, p. 107). Später, vor 1554, hat Ferrante den Musiker L'Hoste da Reggio als »maestro della musica« in seinen Dienst genommen, muss also eine Haus-Capelle besessen haben. Hoste bezeichnet sich auf drei Madrigal-Drucken als Inhaber dieses Amtes und widmet den ersten seinem Herrn, dem »Gran Capitano«; einen andern dem Cristoforo Fornari, dem Zahlmeister des kaiserlichen Heeres in Piemont. Vermutlich hat Ferrante, der Begründer der Linie Gonzaga-Guastalla, den lebhaften, witzigen und liebenswürdigen Jungen seiner Tochter Ippolita zum Zeitvertreib und zur Aufmunterung beim musikalischen Unterricht beigesellt – dergleichen war nichts Seltenes in der Erziehung von Prinzessinnen. (Später, am bayrischen Hof, nimmt Lasso dies Amt als höfischer Lustigmacher gelegentlich wieder auf.) Ippolita, die sich 1548 in Mailand mit Fabrizio Colonna, Duca di Tagliacozzo, und später, 1554, mit Antonio Carafa di Mandragone vermählte, scheint ihrer Musik-Erziehung Ehre gemacht zu haben: Hoste und Rufile haben ihr Madrigale gewidmet.

Lasso Vita

Ferrante führt den jungen Orlando im Sommer 1544 zunächst mit sich nach Fontainebleau, wo die Friedens-Verhandlungen mit dem lustigen König Franz I. geführt werden; und dann, nach längerem Zwischen-Aufenthalt entweder in Mailand oder Mantua, nach Sizilien: am 1. November 1545 landet man in Palermo, nachdem man in Genua an Bord gegangen war. Anfang 1546 wird Ferrante jedoch auch zum Statthalter von Mailand ernannt, und Lasso bleibt bis 1548, wo er seine Stimme verliert, in der lombardischen Hauptstadt, um von Constantino Castrioto, cavaliere di Malta, dann nach Neapel geführt zu werden: politisch damals eine spanische Provinz, spanische Musiker auch in den obersten Musik-Ämtern; aber auch Mittelpunkt einer höchst lebendigen autochthonen Kunst, Wirkungskreis des Giovanni Domenico del Giovane da Nola, und, nach dem Zeugnis der »Dialoghi della Musica« des Luigi Dentice (Napoli 1552) Anziehungspunkt auch für fremde Musiker: Giovanni Leonardo dell'Arpa, Perino da Firenze, Battista Siciliano, Giaches di Ferrara. Lasso tritt hier in den Dienst des schöngestigen Giovanni Battista d'Azzia, Marchese della Terra, eines der hervorragenden Mitglieder der Accademia dei Sereni. Bekannt wird er hier auch mit Giulio Cesare Brancaccio, Schauspieler, Sänger, Abenteurer aus alter napolitanischer Familie, der in Lasso's Leben auch etwas später nochmals eine Rolle spielt.

Lasso Vita

1551, als 20-jähriger, kommt Lasso nach Rom. Er ist zunächst Gast des Antonio Altoviti, Erzbischofs von Florenz, der aus guten Gründen in Rom residierte, weil er als Sohn des reichen Bindo Altoviti, des heftigsten Gegners der Medici und besonders des Duca Cosimo, erst 1567 seinen Bischofs-Sitz einnehmen konnte. Dann jedoch Chor-Meister an San Giovanni in Laterano – eines der höchsten Ämter im kirchenmusikalischen Rom, das er, als einer der Vorgänger Palestrina's, ungefähr zwei Jahre innehat. Die Nachricht von der Erkrankung seiner Eltern ruft ihn 1553 oder 1554 in die flandrische Heimat zurück. Er findet beide tot, und soll dann, in Begleitung jenes Giulio Cesare Brancaccio, nach England gegangen sein – Brancaccio war im Sommer 1554 das Werkzeug jenes abenteuerlichen Versuchs, die neue Königin von England, Mary Tudor, für Philipp II. von Spanien als Gemahlin zu gewinnen. Bezeugt ist diese englische Reise durch nichts. Sicher ist nur, dass Lasso am 13. Mai 1555 in Antwerpen sein Opus I veröffentlicht, das »Primo libro dove si contengono Madrigali Villanesche, Canzoni francesi, e Motetti a quattro voci«, wobei er in der Dedikation seinen angeblichen Abstecher jedenfalls unterschlägt, denn er bezeichnet den so charakteristisch bunten Inhalt des Druckes als »einen Teil der Arbeiten, die er in Antwerpen nach seiner Rückkehr von Rom verfertigt habe«. (Er müsste denn, zwischen England und Antwerpen, nochmals in Rom gewesen sein, was höchst unwahrscheinlich ist.) Ungefähr gleichzeitig erscheint, offenbar ohne Lasso's Zutun, ein erstes Buch fünfstimmiger Madrigale bei Gardano in Venedig.

Lasso – Rore

Damit endigt das Wanderleben Lasso's. Von Antwerpen aus geht er Ende 1556 zu Herzog Albrecht V. von Bayern nach München, erst als Tenorist in der Hof-Capelle, als deren Leiter (seit 1563) er 1594 sein Leben beschliesst.

Nochmals: der Musiker Lasso, der seine bildungsfähigsten Jahre, vom 12. bis zum 22., in Italien verbringt, kann im künstlerischen Sinn wohl als Italiener betrachtet werden – und es bedürfte kaum noch des Bekenntnisses im französischen Titel seines Erstlingswerkes, nicht bloss für die Madrigale, sondern auch für die Motetten: »faiez a la nouvelle composition d' aulcuns d' Italie« »gemacht auf die Setzart einiger italienischer Meister«.

Es kann gar kein Zweifel bestehen, was für eine Setzart das gewesen, und wer diese italienischen Meister gewesen sind. Lasso's Erstlingswerk enthält unter den fünf Motetten die chromatische »Alma nemes«, das Gegenstück zu Rore's ebenfalls abgedruckter »Calami sonum ferentes«. Und wir besitzen aus seiner Jugendzeit ein halb weltliches oder humanistisch-kirchliches Motettenwerk, die »Prophetiae Sibyllarum«, eine Art von musikalischem Gegenbild zu den Sibyllen-Darstellungen Michelangelo's auf der Decke der Sistina: – ein vierstimmiger Zyklus, der in seiner »chromatischen« Haltung ohne die Vorgängerschaft Rore's, genauer: ohne bestimmte vierstimmige Madrigale Rore's gar nicht denkbar ist. Mit Sicherheit kann gesagt werden, dass dies Werk nicht nach 1560, und nicht vor 1555, dem Erscheinen der vierstimmigen Madrigale Cipriano's, komponiert ist. Lasso hat mit steigenden Jahren der experimentierenden Chromatik

Lasso –
Vorbilder

immer deutlicher abgeschworen, und es ist ganz bezeichnend, dass der französische König Karl IX., als man ihm aus jenen »Sibyllen« einige Teile vorsang, nicht recht an die Autorschaft Lasso's glauben wollte. Aber begonnen hat er als geistiger Schüler Rore's. Sicherlich ist es nicht unnütz, den unmittelbaren Einflüssen nachzuspüren, denen der junge Lasso in Mailand, Neapel, Rom ausgesetzt war, und vor allem die Bedeutung seiner napolitanischen und römischen Zeit wird kaum zu überschätzen sein. In Neapel wird er Villanellen-, und in Rom Madrigal-Componist. Aber seit der Erfindung Petrucci's spielen persönliche Einflüsse, spielt das unmittelbare Verhältnis vom Meister zum Schüler nicht mehr ganz die Rolle wie im Trecento und Quattrocento. Lasso als Kirchen-Componist ist aufs stärkste beeinflusst von Nicolas Gombert, dem grossen kaiserlichen Capellmeister, dem als Domherrn in Tournai er in seinen Jugendjahren wohl begegnet sein kann, obwohl er nie in eine engere Lern-Beziehung zu ihm getreten ist. Von Gombert, dem ersten grossen Meister gedrängter Imitation, eines volleren und mehr organischen Satzes, hat Lasso die Prägnanz seines kirchlichen Stils; er hat Gombert nur einen schuldigen Tribut entrichtet, als er dreien seiner Chansons die Anregung zu Messen entnahm. Aber das Vorbild für den Profan-Componisten Lasso ist Cipriano de Rore. In den entscheidenden Jahren zwischen 1544, da Lasso nach Italien kommt, und 1552, da er als Capellmeister am Lateran ein fertiger Meister ist, waren auch die entscheidenden Werke Rore's schon erschienen und hatten die Geister erregt. Es ist absurd, zu glauben, Lasso hätte sie nicht gekannt; seine Frühreife hätte sich nicht auf sie gestürzt. Er fusst nicht mehr auf Verdelot oder Arcadelt, sondern bereits auf Willaert und Rore und deren Genossen. Erinnern wir uns seines persönlichen Verhältnisses zu Antonio Altoviti (1521–1573), dessen Vater, Bindo Altoviti, Hubert Naich seine Madrigale gewidmet hatte. Und Naich gehörte zum engeren musikalischen Kreis Rore's. Der äussere Ausgangspunkt Lasso's als Madrigalmusiker ist Neapel und Rom; der innere das Werk Rore's. Will man noch eins seiner Vorbilder nennen, so wäre es Alfonso della Viola. Man weiss nicht das Geringste über etwaige Beziehungen Lasso's zu dem älteren ferraesischen Meister; aber in der Farbigkeit und gedrängten Haltung scheint mir eine Affinität zwischen den beiden Musikern zu bestehen. Der junge Ruhm Lasso's als Madrigalist entsteht in Rom. Dort sammelt man seine zerstreuten Stücke, und dort gibt Antonio Barré das dritte Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1563) heraus. Auch einige seiner Texte weisen hin auf Rom.

Lasso hat gelebt bis 1594. Wenige Tage vor seinem Tod unterzeichnet er noch die Widmung eines Madrigal-Druckes – freilich eines Madrigal-Druckes, wie er einem Sterbenden geziemt: jener »Lagrima di San Pietro«, und der Widmungs-Träger ist ein Papst. Auch nachdem er in München eine dauernde Heimat gefunden hatte, ist er immer wieder – 1562, 1567, 1574, 1578, 1585 und 1587 – nach Italien gewandert und hat sich dort mit den neuen Strömungen des musikalischen Lebens vertraut zu machen gesucht. Dennoch darf man sein Schaffen als Madrigalist schon an dieser Stelle als Ganzes würdigen. Er ist auch in seiner späteren Produktion, trotz eines merkbaren

Lasso – Viola

Lasso Werk

stilistischen Einschnitts vor den 80er Jahren, vom Standpunkt der 50er und 60er Jahre innerlich nicht mehr viel abgewichen; nur dass er immer meisterlicher, in der Prägung der Motive ziselierter und virtuoser, im Harmonischen ausgeglichener, und – äusserlich wirkungsloser wird. (Er ist als Harmoniker vielleicht ebenso kühn als die »experimentierenden« Zeitgenossen; nur sucht er seine Wirkungen innerhalb der Halbschatten der gegebenen tonartlichen Grenzen.) Er war ein Charakter und wollte nicht mehr jene Seite des Geistes der Zeit verstehen, der sich neben dem Spirituellen ins Sinnliche verlor. Vielleicht hängt das zusammen mit den Anfällen von Schwermut, die ihn seit 1574 immer häufiger heimsuchten und endlich zu völligem Trübsinn führten. Die Melancholie kennt als Gegensatz wohl die Derbheit und Lustigkeit, wie Lasso's Villanellen sie atmen, nicht aber die Lüsternheit und das Raffinement der pastoralen Sinnlichkeit des Zeitalters. Zwischen Lasso's Napolitanen und Madrigalen gibt es keine ausgleichende Mitte. Im Schaffen seines Zeitgenossen und Kollegen am kaiserlichen Hof, Filippo di Monte, bemerkt man einen Bruch: Monte merkt, dass er, sozusagen, in seiner Prager Provinzialität den Anschluss verloren hat, und beeilt sich, sich einer leichteren, sinnlicheren, pastoralen Gattung des Madrigals zuzuwenden – an einem alten Meister ein betrübliches Schauspiel. Für Lasso hat es, von ganz wenig Ausnahmen abgesehen, innerhalb der Grenzen der Gattung immer nur das hohe, ernste Madrigal gegeben, obwohl er auch diese Gattung im Vergleich zur Motette als das leichtere Genre angesehen hat. Er vermeidet im Madrigal auch strenge Bindungen der Stimmen: nur das dem Conte Bevilacqua in Verona, einem Kenner, gewidmete Madrigal-Buch von 1585 beschliesst er mit einem sechsstimmigen Stück, in dem der zweite Cantus dem ersten canonisch im Einklang folgt; wie eine Echo-Stimme. Der Lieblings-Dichter der Madrigalisten war seit dem Ende der 70er Jahre neben Torquato Tasso (und mehr als Tasso) Giambattista Guarini. Für Lasso ist Guarini überhaupt nicht vorhanden, und Tasso nur mit einem besonderen, im Auftrag oder als Konkurrenz komponierten Text. Lasso ist der Componist Petrarca's, den er nach vielen – nicht nach allen Seiten erschöpft. Er vermeidet es, Sonette zu componieren, deren sich vor ihm Rore bemächtigt hatte – für mich ein weiterer Beweis, dass er von Rore ausging und nicht im Wettbewerb mit ihm zu treten wünschte. Dabei trifft er seine Textwahl vom musikalischen, nicht vom literarischen Standpunkt. Ohne Bedenken verstümmelt er einzelne Sonette; es kommt ihm nicht darauf an, mit einer Sestinen-Stanze »Ov'è condotto il mio amoroso stile« die Terzette aus einem Sonett zu verkoppeln, wenn ihm das aus musikalischen oder inhaltlichen Gründen richtig erscheint. Vieles scheint bei ihm »literarische« Wahl, was lediglich Gelegenheits-Composition ist, wie etwa die Folge der fünf Stanzen Ariosto's zum Lob der Alcina, aus dem Mischdruck von 1573, die nichts andres ist als vokale Tafelmusik für eine fuggerische Hochzeit. Und als besonderen Witz komponiert Lasso zur gleichen Gelegenheit für die Geld-Magnaten des 16. Jahrhunderts das Lob der Armut aus dem »Orlando furioso«:

Lasso – Texte

Lasso
Gelegen-
heits-Texte

Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti
 Nelle calamitadi e nei disagi
 Meglio s'aggiungon d'amicizia i petti,
 Che fra ricchezze invidiosi ed agi
 Delle piene d'insidie e di sospetti
 Corti regali e splendidi palagi,
 Ove la caritade è in tutto estinta,
 Ne si vede amicizia se non finta.

Gelegenheitsmusik ist es auch, wenn Lasso in seinen Madrigalen von 1585 für den Conte Bevilacqua folgendes seltsames Stück aus Petrarca's »Trionfo della Fama« (III, 1–6) komponiert, das – mit ähnlicher Absicht – schon 1563 von dem Florentiner Musiker Bernardo Ciacomini in Musik gesetzt worden war:

Io non sapea da tal vista levarme;
 Quand' io udii: »Pon mente all' altro lato;
 Che s' acquista ben pregio altro che d' arme.«

Volsimi da man manca, e vidi Plato,
 Che' n quella schiera andò più presso al segno
 Al qual aggiunge a chi dal cielo è dato.

Das ist eine Huldigung für den kunstsinnigen Grafen in Verona und seinen musikalischen Ridotto, der der Accademie Plato's verglichen wird. Und Lasso hat sie dementsprechend ganz in kunstvoll-repräsentativem Stil in Musik gesetzt.

Dass Lasso zeitlebens in gewissem, äusserlichem Sinn ein reaktionärer Komponist geblieben ist, zeigt sich in seinem Verhältnis zur Rhythmik. Er verwendet – die Ausnahmen sind zu zählen – fast nur die »misura di breve«; und wenn er wirklich ein paar Mal statt des 4/2- den 4/4-Takt vorschreibt, so geschieht das ohne besondere, sichtbare Absicht. Man vergleiche seine beiden Compositionen der Sonett-Vierzeiler Petrarca's »In dubbio di mio stato« von 1560 und 1562, die eine in »note bianche«, die andre in »note nere« notiert (Orlando di Lasso, Madrigale, Vierter Theil [Sämmtliche Werke, 8], ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1898], p. 35–37 und 42–44): – der Unterschied ist rein äusserlich. (Man mag bei solcher Vergleichung gleich feststellen, wie exakt und in welchen festen Bahnen Lasso's Phantasie arbeitet: die sechste Zeile ist in beiden Fällen dreistimmig, und die siebente bedient sich wörtlich des gleichen Motivs.) Ein paar Stücke von gleichmässig schwebendem Gang, rein in der »misura di breve« geschrieben, sehen fürs Auge nicht anders aus als Madrigale Festa's oder Verdelot's.

Im übrigen aber ist gerade Lasso einer der grössten Meister der labilen Rhythmik. In früheren Madrigalen von ihm, aus den 50er und 60er Jahren (deren Chronologie im einzelnen nicht feststeht, denn es scheint, dass der Hauptinhalt des zweiten Buches a 5 von 1559, bereits zwei Jahre vorher im »Secondo libro delle Muse« erschienen,

Lasso labile
Rhythmik

Lasso
Rhythmik

vor dem ersten Buch von 1555 entstanden ist) ist die rhythmische Grundhaltung die »misura di breve«, der 4/2-Takt, aber immer bereit zur Beschleunigung, und immer bereit zur Rückkehr in die bewegte Ruhe oder ruhige Bewegtheit. Ihren höchsten Grad erreicht diese Labilität, diese Bereicherung der Rhythmik im Schaffen aus dem letzten Lebensjahrzehnt Lasso's. Zwischen dem vierten (1567) und fünften (1585) Madrigal-Buch ist ein Einschnitt, vollzieht sich eine Umkehr der rhythmischen Verhältnisse, die schon in der 1565 entstandenen, auch harmonisch sehr herben und kühnen Sestina »Si come al chiaro giorno« bereits angekündigt ist. Lasso hält an der gewohnten Aufzeichnung fest (♢), aber die Zählzeit ist gerade nicht mehr die halbe, sondern die Viertelnote, und die rhythmische Relation fliesst jetzt nicht mehr vom Andante zum Animato und zurück, sondern vom Animato zum Ritardando und Largo. Und da Lasso obendrein jetzt die Viertelnote noch in Achtel unterteilt, verfügt das labile Tempo bei ihm nunmehr über drei Contrast-Möglichkeiten, die ständig ineinanderfliessen. Des Wechsels zum Tripel-Takt bedient sich Lasso ganz selten; er bedarf dieses Reizmittels nicht. Wie bewusst er diese Möglichkeiten anwendet, zeige ein frühes Beispiel, in dem er ausnahmsweise vom Accelerato zum Andante übergeht, um die »ruhigen Nächte« in Petrarca's Sestinen-Stanze zu versinnlichen:

C. Mia be-ni-gna for-tu - n'èl vi-ver lie - to, Mia be-ni-gna for-tu -

A. Mia be-ni-gna for-tu - n'èl vi -

5. Mia be-ni-gna for-tu-n'èl vi-ver lie - to, Mia be - ni -

T. Mia be-ni - gna for-tu - na,

B. Mia be-ni -

C. - na e'l vi-ver lie - to, e'l vi-ver lie -

A. - ver lie - - to, e'l vi-ver lie - to, e'l vi-ver lie -

5. - gna for-tu - n'el vi-ver lie - - to, e'l vi-ver lie -

T. Mia be-ni-gna for-tu - na e'l vi-ver lie - to, e'l vi-ver lie -

B. - gna for-tu - - na e'l vi-ver lie - to, e'l vi-ver lie -

C. - to I chia-ri gior-ni e le tran-quil-le not - ti, E i so-a -

A. - to, I chia-ri gior-ni e le tran-quil - le not - - ti, E i so-a -

5. - to, I chia-ri gior-ni e le tran-quil-le not-ti, E i so-a -

T. - to, I chia-ri gior-ni e le tran-quil - le not-ti, E i so-a -

B. - to, I chia-ri gior-ni e le tran-quil - le not - ti,

C. - vi so-spir

A. - vi so-spir, e i so-a - vi

5. - vi so-spir, e i so-a - vi *etc.*

T. - vi so-spir, e i so-a - vi

B. E i soa-a - vi

Lasso –
Expression

Der ruhigere Fluss, der von hier ab einsetzt, wird noch einmal beschleunigt bei der Halbzeile »Volti subitamente« und dann endgültig gestaut bei deren Fortsetzung »in doglia e pianto«. Ein andermal, im ersten Vierzeiler von Petrarca's Sonett »Occhi piangete, accompagnate il core« aus dem Antwerpener Jungfern-Druck von 1555, einem Dialog en miniature, komponiert er die Frage in breitem Tempo, die Antwort in lebhafterem; dass er diese Antwort paarstimmig beginnt, im »Dual«, ist einer der alten, naiv-symbolischen Züge, auf die er gelegentlich auch nicht verzichten will. Es erstaunt uns nicht, dass er auf die Combination, die Gleichzeitigkeit der beiden »misure« gerät, wenn es sich um die Canzon Petrarca's handelt, die sich um die Flucht der Zeit dreht: »Il tempo passa e l' hore son si pronte«. Zwei Stimmen symbolisieren im Contrast die Kürze des Lebens:

Lasso nimmt es ernst mit den »Oxymora« – dem Gegensatz der Bilder auf engstem Raum – des Dichters. Dies ist die »musica reservata«, dies der neue Stil, den Samuel Quicquelberg, der Commentator der Buss-Psalmen Lasso's im Münchener Pracht-Codex, mit folgenden Worten definiert: »... ad res et verba accomodando, singulorum affectuum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo ...« (Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle, vol. 1, p. 56, Anm. 2).

Lasso's
»Ungeduld«

Wir wissen: Lasso ist nicht der Erfinder dieses Stils. Im Gegenteil: für alle möglichen Ausdrucks-Symbole findet er die Formeln bereits fertig vor, er braucht sie nur zu nützen. Was ihn jedoch auszeichnet, das ist die Plastik, und die Prägnanz, mit der er sich ihrer bedient. Zum Wesen der Prägnanz gehört die Kürze. Lasso ist, im Vergleich zu Willaert oder Rore, gleichsam ein ungeduldiger Componist, er will den Gehalt der Dichtung in geringer Zeit, mit Energie musikalisch erschöpfen. Um mit dem Metermaß zu vergleichen: etwa für Petrarca's Sonett »Mentre che' l cor« braucht Willaert 118, Lasso nur 81 Takte. Und das Kunstmittel der kürzesten Wirkung ist nicht die Linie, die sich ausbreitet oder fortspinnt, sondern der Accord, die Harmonik. Dabei liebt Lasso nicht das Extrem, und liebt es im Lauf seiner Produktion immer weniger. Seine Tonart ist

grundsätzlich »neutral«, und das harmonische Pendel schlägt aus nach beiden Seiten. Eine »farbige«, »chromatische« Zeile wie die folgende aus dem Sonett »Alma cortese, in più bel lembo involta«, in der von g moll nach H dur der folgende Accord-Halbkreis durchlaufen wird: g C F D G C E a A D H

qual pen - sier di te non li ra - gio - na etc.

E qual pen - sier di te non li ra - gio - - na

E qual pen - sier di te non li rag - gio - na, non li ra - gio - na

E qual pen - sier di te non li ra - gio - - na

E qual pen - sier di te non li ra - gio - na

ist ebenso selten wie die im folgenden Beispiel zu beobachtende genaue Imitation eines echt chromatischen Motives:

S'io tal' hor muo - vo gli oc - chi a mi - rar

S'io tal' hor muo - vo gli oc - chi a mi - rar vo - i, S'io

S'io tal' hor

Lasso
»Aktivität«

C. vo - i, a mi - rar vo - i, a mi - rar
 A. S'io tal' hor muo-vo gli oc-chi a mi - rar vo - i, a mi -
 T. tal' hor muo - vo gli oc-chi a mi - rar vo - i, a mi - rar vo -
 5. muo - vo gli oc-chi a mi - rar vo - i, muo - vo gli oc-chi a mi - rar
 B. S'io tal' hor muo - vo gli oc-chi a mi -

C. vo - i, etc.
 A. - rar vo - i, E
 T. - i, E la gra-tia
 5. vo - - i,
 B. - rar vo - i, E

Aber mit welcher genialen Prägnanz oder Verdichtung Lasso durch rein harmonische Symbolik von allem Anfang an Petrarca's Oxymora zu versinnlichen versteht, möge folgender Beginn beweisen:

C. Can - tai, hor pian - go, e non men di

A. Can - tai, hor pian - go hor pian - go, e non

5. Can - tai, hor pian - go, Can - tai, hor pian - go,

T. Can - tai, hor pian - go, e non

B. Can - tai, hor pian - go, e

Jede Stimme drückt den Gegensatz anders, und alle drücken sie ihn mit gleicher Kraft aus. Willaert's Musik für den gleichen Beginn (s. oben p. 341) ist dagegen altmodisch und umständlich. Und, um ein weiteres Beispiel zu bringen, man braucht nur den Anfang eines Sonettes von Petrarca bei Lodovico Fogliano und bei Lasso zu vergleichen, um, bei gleichem thematischen Beginn, nicht nur des Wandels des Stiles im Zeitraum von acht Jahren, des Unterschiedes zwischen Vertretern zweier verschiedener Generationen inne zu werden, sondern auch zwischen zwei Persönlichkeiten, einer contemplativen und einer aktiven:

C. O in - vi - dia ne-mi - ca di vir -

A. O in - vi - dia, o in - vi - dia ne-mi - ca

5. O in - vi - dia, o in - vi - dia ne-mi - ca di vir - tu - etc.

T. O in - vi - dia ne-mi - ca di vir -

B. O in - vi - dia, o in - vi - dia ne-mi - ca di vir -

C. O in - vi - dia ne - mi - ca di vir - tu - te, ne - mi - ca di vir -

A. O in - vi - dia ne - mi - ca di vir - - - tu -

S. O in - vi - dia ne - mi - ca di vir - tu - te, Ch'a i

T. O in - vi - dia ne - mi - ca di vir - tu - - -

C. - tu - te, Ch'a i bei

A. - te, Ch'a i bei prin - ci - pi

S. bei prin - ci - pi

T. - te, Ch'a i

B. Ch'a i bei prin - ci etc.

Lasso – Tem-
perament

Um mit Rapidität voranzukommen, beraubt Lasso den Bass der ersten Zeile, statt sie etwa mit ihm fünf- oder vierstimmig in anderer Combination zu wiederholen; er hat im homophonen Satz einen ganz neuen Sinn für harmonische Prägnanz gewonnen. Die Stelle mag als Gegenbeweis dienen für die beliebte Behauptung, dass dem »Süden« die »Harmonie«, die Flächenkunst, das Accordische, und dem »Norden« die »Polyphonie«, das »Lineare«, gemäss sei – eine Behauptung, die in der Verallgemeinerung nicht weniger falsch ist wie alle übrigen »rassischen« Verallgemeinerungen. Lasso, der Vlāme, ist nicht mehr »polyphon« als Giovanni Luigi aus Palestrina in den Sabinerbergen oder Andrea Gabrieli aus Canareggio. Es finden sich bei ihm rein homophone deklamierte oder rein accordisch fortschreitende Stücke wie etwa die Dreizeiler aus einem Sonett Petrarca's »Ben veggio di lontan' il dolce lume« (1562, Lasso, Madrigale, Vierter Theil, p. 37s), in denen nur der Begriff »sospiri« zu den üblichen naturalistischen Pausen und dem üblichen motivischen Spiel Anlass gibt; oder das Widmungs-Madrigal an eine hochgestellte Dame (1564; *ibid.*, p. 44s)

Alma real, dignissima d' impero,
Chi vede, quant' in voi natura ascose ...,

in dem nur in einer einzigen imitatorischen Zeile ein Motiv durch alle Stimmen läuft. Der Gegensatz zwischen Palestrina und Lasso ist kein Gegensatz der Rasse oder des Stiles, sondern des persönlichen Temperaments; so wie Johann Sebastian Bach – man sehe nur die homophonen, flachen Motetten anderer Thüringer Mitglieder der Bach'schen Familie! – nicht deshalb der höchste Meister der Polyphonie ist, weil er ein »deutscher« oder »thüringischer« oder gar »gotischer« Meister, sondern weil er Bach gewesen ist.

Lasso
Universalität

Nicht als ob Lasso nicht manchmal seine harmonische Prägnanz zu Gunsten motivischer Ausbreitung oder formaler Abrundung geopfert hätte. Lasso ist ein universeller Meister auch darin, dass er über alle Mittel und Formen der Musik verfügt. Eins der fünfstimmigen Madrigale von 1557, das Sonett Fortunio Spira's »Volgi cor mio, la tua speranza homai« enthält in seiner prima parte eins der schönsten Beispiele contrapunktischer Freiheit: der Sopran leuchtet wie ein Sonnenstrahl über den andern Stimmen:

C. Poi ch'il no - stro lu - cen - te_e

5. Poi ch'il no - stro lu - cen - te_e chia - ro so -

A. Poi ch'il no - stro lu - cen - te_e chia - ro

T. Poi ch'il no - stro lu - cen - te_e

B. Poi ch'il no - stro lu - cen - te_e

C. chia-ro so - le

5. - le etc.

A. so - le

T. chia-ro so - le

B. chia-ro so - le

In der seconda parte aber findet sich folgende motivische Verwebung, die durch Wiederholung auf 16 Takte ausgedehnt ist:

Es ist ein Motivspiel, wie es bei Monteverdi auf die Spitze getrieben und dann sich ähnlich wieder in den letzten Quartetten Beethoven's findet.

Am meisten charakteristisch für Lasso aber sind doch die Stücke und Stellen, in denen »zeichnerische« und »harmonische« Symbolik sich verbindet. Man sehe, aus dem Sonett Petrarca's »Amor che vedi ogni pensier aperto« (gedruckt 1563), die vier Takte:

Lasso Zyklen

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 15th-century notation. The lyrics are: Ch'io son si stan - co. The score consists of four staves. The first staff is Soprano, the second is Alto, the third is Tenor, and the fourth is Bass. The music is in a key with one sharp (F#) and a 15th-century time signature. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across measures. The word 'etc.' appears at the end of the third staff.

Drei Stimmen, Sopran, Alt und Bass, sind »zeichnerisch«, die beiden Mittelstimmen haben rein harmonisch füllende Funktion. Lasso ist viel zu ausdrucks-bedürftig, um etwa wie Arcadelt den Text homophon zu deklamieren; aber auch viel zu ungeduldig, um die Musik einer Zeile etwa wie Willaert motivisch-breit durch alle Stimmen zu führen. Und so gelangt er zu seiner ganz persönlichen Lösung.

Lasso hat hundert Einzel- und Doppel-Stücke komponiert; aber im eminenten Maß ist er ein Sestinen- und Canzonien-Componist. Ja man möchte behaupten, dass die Sestinen-Stanze, und daneben die Ottava in ihrer Kürze und ihrem obligaten Versetzspiel mit dem ausdrucksvollen Wort seinen musikalischen Bedürfnissen besonders entgegenkommt. Zum Teil sind seine Zyklen Gelegenheitsmusik, so gleich die Sestina »Del freddo Rheno a la sinistra riva«, die seinen Antwerpener Druck von 1555 eröffnet und ein Verlobungs- oder Hochzeits-Carmen ist (einen Hinweis auf den Namen der Braut scheinen die Zeilen zu liefern:

Dir volsi »o nume« e sorrise ella e' l sole
Ch' io dissi »o neme« ...)

Lasso's
Canzonien

Gelegenheitsmusik ist die Sestina, die Lasso dem Duca Alfonso d'Este bei dessen Besuch in München überreicht und dann 1565 drucken lässt: »Qual nemica fortuna oltra quest' alpe«. Andre Zyklen wieder sind »Accademien«-Musik, Kammerkunst für Kenner, wie die Canzon Gabriele Fiamma's am Schluss des Madrigal-Druckes von 1585, der dem Conte Mario Bevilacqua in Verona und seinem berühmten »ridotto« gewidmet ist.

Lasso's
Canzonen

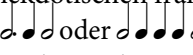
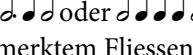
Lasso hält dabei fast immer fest an gleichbleibender Stimmenzahl – nur die erwähnte Sestina für den Duca Alfonso oder »Non ha tante animali« im Terzo libro a 5 machen eine Ausnahme. Er folgt auch dabei mehr dem Beispiel Rore's als etwa dem des Vincenzo Ruffo. Niemals aber, verwunderlicher Weise, strebt er thematische Einheit an. Man sollte meinen, dass das Spiel der Sestina mit sechs Reim-Worten, das einem geordneten Würfelspiel gleicht, auch zur Wiederholung bestimmter Motive hätte führen müssen. Nichts dergleichen; weder bei Lasso noch bei sonst einem Zeitgenossen. Nur in den späten »Mermann-Madrigalen« von 1587, die schon unter dem Einfluss Marenzio's stehen, hat Lasso in der Sestina Gabriele Fiamma's »Per aspro mar« die Reimworte »venti« oder »corso« tonmalerisch variierend immer ausgezeichnet. Das Gefühl für motivische Verflechtung, für formale Abrundung ist gerade bei dem heftigen und wahrhaftigen Lasso gering. In einem zweiteiligen Hochzeits-Gesang für Alessandro Farnese und Maria von Portugal 1565 (Lasso, Madrigale IV, p. 69–72) »Vieni dolc' Imeneo, vieni e infiamma« wiederholt er am Schluss wörtlich die ersten zehn Takte des Beginns; aber das ist ein Fest-Stück, trotz der bescheidenen Vierstimmigkeit. (Ganz intim ist die vermutlich derselben Maria in den Mund gelegte »Lontananza«: »Quando fia mai quel giorno«.) Die »accademischen« Zyklen sind Kammerkunst, bei denen es, wie einer der Herausgeber solcher Zyklen, Giulio Bonagionta, sich ausdrückt, besonders darauf ankommt, »dass die musikalischen Pointen den Pointen der Dichtung entsprechen« »una Musica, che rende concerti molti proprij alli concetti delle parole« (Sammlung 1568¹). Nicht um Ebenmaß der Form handelt es sich, sondern um Wahrheit und Plastik des Ausdrucks.

Lasso's
Canzonen

Eine der frühesten Canzonen Lasso's, 1557 in Rom von Antonio Barré gedruckt und von Giovanni Battista Bruno herausgegeben, aber vermutlich schon um 1553 entstanden, und dann wieder das erste Stück im Secondo libro a 5 (1559), ist zugleich eine der grossartigsten. Es ist Petrarca's Canzon der »sechs Visionen«, von der Vergänglichkeit des Schönen »Standomi un giorno, solo, alla finestra« – ein Werk, das man sich sehr wohl als Erbauungs-Stück eines zugleich fromm und humanistisch gesinnten römischen Kreises in der Karwoche vorstellen kann. Der Dichter erlebt sechs Gesichte: von der Hindin, die durch zwei Rüden zerfleischt wird; von Schiff mit den seidenen Segeln, das der Ost-Sturm an einem Riff zerschmettert; von dem paradisischen Lorbeerbaum, den der Blitz zerspellt; von der klaren Quelle, an der Nymphen und Musen weilen, und die von einer Höhle verschlungen wird; von dem Phönix, der unsterblich scheint und sich selbst entleibt; von dem blühenden Weib, das durch einen Schlangenbiss den Tod Euridice's erleidet –

»... ogni cosa al fin vola ...
... ahi null' altro che pianto al mondo dura!«

Jede der Strophen ist inhaltlich gleich gebaut: erst die idyllische Erzählung, dann die Wendung zum Dunklen, zur Katastrophe. Lasso beginnt dementsprechend meist mit

dem Erzähler-Rhythmus, dem der anekdotischen französischen Chanson, die ihm ja schon aus seiner Jugend vertraut war:  oder ; aber er geht aus der Erzählung am Faden der Dichtung in fast unvermerkttem Fließen in die dramatische Schilderung über, aus der Ruhe in die Bewegtheit. Diese Canzon ist die künstlerische Rechtfertigung des labilen Tempos, ist die Rechtfertigung der so künstlichen Kunstform des Madrigals überhaupt. Man denke sich die Dichtung Petrarca's musikalisch eingekleidet etwa als Cantate für eine Solostimme mit instrumentaler Begleitung, die alle Vorgänge naturalistisch schildern würde! Und man wird die Form des Madrigals als die einzig innerlich mögliche, adäquate musikalische Versinnlichung der Dichtung erkennen. Wie Schilderung, Illustration, und subjektive Empfindung ineinander fließen, möge eine Stelle aus der quinta parte (»Una strania fenice«) beweisen:



C. Vol - se in se stes - sa il bec - co Qua - si sde -
A. Vol - se in se stes - sa il bec - co Qua - si sde - gnan -
5. Vol - se in se stes - sa il bec - co Qua -
T. Qua - si sde - gnan -
B. Qua - si sde - gnan - do,

C. - gnan - do; e'n un pun-to di-spar-se: On - d'il cor di
A. - do, qua - si sde-gnan-d'e'n un pun-to di-spar-se: On - d'il cor, on -
5. - si sde-gnan - do, sde-gnan-d'e'n un pun-to di-spar-se: On - d'il cor, on - d'il
T. - do, qua-si sde-gnan - d'e'n un pun-to di-spar-se: On - d'il cor, on -
B. qua-si sde-gnan-d'e'n un pun-to di-spar-se: On - d'il

C. pie - ta - te_e d'a - mor m'ar -se,

A. - d'il cor di pie - ta - te_e d'a - mor m'ar -se,

5. cor di pie - ta - te_e d'a - mor m'ar -se, etc.

T. - d'il cor di pie - ta - te_e d'a - mor

B. cor di pie - ta - te_e d'a - mor m'ar -se,

Lasso's
Canzonen

Dies Hindrängen auf eine Explosion, mit der folgenden Generalpause, und dem Einsetzen in einem neuen Tempo, quasi largo: – das ist ein Contrast, von dem die erste Generation der Madrigalisten noch keine Ahnung hatte, und ist ein Dokument der dramatischen Gewalt, die in Lasso lebte. Er wäre, 40 oder 50 Jahre später geboren, einer der Mitstreiter Monteverdi's geworden.

Sein dramatischer Sinn verhindert Lasso auch, auf allzu eifrige Bilderjagd zu gehen. Er ist, im Vergleich zu den meisten Zeitgenossen und noch mehr der folgenden Generation, sparsam mit spielerischen Symbolismen. Im selben Druck von 1557 findet sich die häufig komponierte, schöne Stanze Bernardo Tasso's »Vostro fui, vostro son, e sarò vostro«, die unter anderm drei Jahre später in einem Madrigal-Buch des Bolognesen Giovanni Tomaso Lambertini in Musik gesetzt ist. Lambertini kann sich nicht genug tun in Aufgeregtheit und Detail-Malerei. Die Zeile: »Negri e ardenti fian le nevi e' l gelo« setzt er in geschwärzter Notation; in der Zeile »Per cangiar clima e variar di pelo« wechselt er die Tonart nach as, und die Taktart ins 3/4; und bei »Anzi crescerà sempr' il mio bel foco« lässt er die Taktart wechseln zum 3/1-Takt. Die gelehrte Anschauung vom »spirit of the age« würde dies Stück gewiss als »barock« bezeichnen. Nichts dergleichen bei Lasso. Er malt nicht; er setzt das Ethos der Dichtung in Musik: die aus innerlicher Bewegtheit stammende Ruhe und Festigkeit.

*

Lasso's Ver-
dunkelung
NB Vielleicht
Kerle's
Einfluß

Lasso wird im Alter auch als Profan-Componist zum spezifischen Musiker der Gegen-Reformation. Er hat fast nur noch geistliche Madrigale, »Madrigali spirituali«, komponiert, und seine »neu gesetzten« (»nuovamente composti«) Madrigali von 1585, dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmet, befassen sich ausschliesslich mit zwei welt-abgewandten Dichtern: dem Petrarca, der nur noch himmelwärts blickt, und Gabriele Fiamma, Canonicus am Lateran, Bischof von Chioggia, dessen »Rime spirituali«, 1568 zuerst erschienen, der ausdrücklichen Tendenz dienen sollten, »die italienische Dicht-

kunst wieder zur Tugend und zu Gott zurückzuführen« (»ritornata ... la poesia toscana alla virtù ed a Dio«). Das erste Sonett Fiamma's, diesem Madrigal-Druck von 1585 vorangestellt, ist ein Programm:

De l' eterne tue sante alme faville
Tal foco in me, sommo Signor, s' accende.
Che pur non dentro l' alm' accesa rende,
Ma fuori ancor convien ch' ard' e sfaville.

E tanto l' hore mie liete e tranquille
Fa questo ardor, mentre mi strugge e' ncende,
Che di lui bramo, ovunque il sol risplende,
Poter l' alm' infiammar a mille a mille.

Per questo alti misteri, occulti sensi
Vorrei scoprir de le sacrate carte
Con affetto, e con stil purgato e mondo.

Tu, che le gratie, almo Signor, dispensi,
Giungi a sì bel desio l' ingegno e l' arte,
Perch' arda meco del tuo amore il mondo!

»Con affetto, e con stil purgato e mondo« – »mit heissem Drang, und mit geläutertem und reinem Stil«! Aber auch mit einem Stil grösster Plastik. Wunderbarste Symbolik, wie die Mittelstimme fest und unbeirrt zwischen den sich drängenden und stossenden Paaren der Aussenstimmen hindurchschreitet:

Lasso
Spätzeit

pur - ga - - - to e mon - do

con stil pur - ga - - - to e mon - do

con stil pur-ga - tè mon - do, pur-ga-tè mon - do

5. pur - ga - - - tè mon - do

stil pur - ga - - - tè mon - do

Lasso fühlt sich alt und stellt sich, ein Stück aus den »Trionfi« (Trionfi del Tempo, v. 70–78) Petrarca's benützend, das er ein Jahr vorher, 1584, sechsstimmig und etwas spielerisch schon einmal komponiert hatte, als ironischer Mahner vor die Jugend:

Hor vi riconfortate in vostre fole,
 Giovani, e misurate il tempo largo;
 Chè piaga antevuduta assai men duole.

Forse ch' indarno mie parole spargo;
 Ma io v' annunzio che voi sete offesi
 Di un grave e mortifero letargo:

Che volan l' ore, i giorni e gli anni e i mesi;
 E insieme, col brevissimo intervallo
 Tutti havemo a cercar altri paesi.

Es passt zu Lasso's gereifter, letzter Meisterschaft in der Behandlung des »labilen Tempos« und zur trüben Betrachtung des Menschenlebens und der Ewigkeit, dass in so vielen Stücken dieses Madrigal-Buchs von der Zeit und ihrer Relativität die Rede ist. In den vier- bis sechsstimmigen Madrigalen, die er dann 1587 seinem Münchener Freunde Thomas Mermann, dem herzoglichen Leibarzt, gewidmet hat, tauchen dann wohl noch einige »weltliche« Nummern auf; »dramatische« Ottaven aus dem »Orlando furioso«, die stockende Ansprache des verwundeten Zerbin an Isabella (XXIV, 78), die Liebesklage Sacripante's (I, 41), ja sogar ganz spielerische und pastorale Dinge, die beweisen, dass der Hof-Capellmeister Lasso sich seinen gesellschaftlichen Pflichten doch nicht ganz entziehen konnte. (Gerade im Todesjahr Lasso's ist sein leichtfertigster Beitrag zur Gattung des pastoralen Madrigals erschienen; ein halb dialogisch gehaltenes Stück »Silen di rose ha' l volto« aus einer Sammlung mit dem Titel »Il bon bacio« ...) Aber auch hier überwiegen die »Madrigali spirituali«, auch hier spielt eine grosse Rolle der Dichter Fiamma; und der Ausdehnung (nicht dem inneren Wert) nach das Haupt-Stück des Druckes ist eine Psalmen-Paraphrase (nach Psalm VI) des Antonio Beccuti, detto Coppetta, eine Vorahnung der Psalmen-Compositionen im »Estro poetico« des Benedetto Marcello. Und 1594 schliesst Lasso, wie schon erwähnt, sein Lebenswerk ab mit dem ungeheuren, zwanzigteiligen Zyklus der »Lagrima di San Pietro«, halb Erzählung, halb lyrische Expansion, das spirituale Gegenstück zu den Zyklen aus Ariost's und Tasso's grossen Epen, und ein Alterswerk, das an Kunst, Ausdehnung, Welt-Abgewandtheit etwa nur dem »Musikalischen Opfer« und der »Kunst der Fuge« zu vergleichen wäre. Eine Vorahnung dieses letzten Werkes und mehr als eine Vorahnung, dem Geist und der Behandlung nach, ist die zehnstimmige Composition dreier Terzinen aus Petrarca's »Trionfo del Tempo« (112–115), 1584 gedruckt:

Passan vostri trionfi e vostre pompe,
 Passan le signorie, passano i regni;
 Ogni cosa mortal tempo interrompe ...

– ein Stück von furchtbarer Lebendigkeit und Macht, für das nur ein michelangel'esker Maßstab zureicht.

Lasso
 Spätzeit

Lasso
 Villanelle

Es ist seltsam genug, dass dieser alte, müde, und in seinen letzten Jahren sogar von geistigen Störungen, von religiösem Wahnsinn heimgesuchte Lasso noch ein »Libro de Villanelle, Moresche, et altre Canzoni, a 4. 5. 6. & 8 voci« herausgibt, nicht in Italien, sondern in Paris, und allerdings zu einer Zeit, 1581, da es für ihn und seinen Fürsten, Herzog Wilhelm V., dem er den Druck widmete, noch lustige Stunden gab. Die Briefe, die Lasso seinem Herrn geschrieben hat, sind ein getreuer Spiegel seiner Persönlichkeit, sowohl in ihrer polyglotten Mischung von deutsch, italienisch, französisch, spanisch, lateinisch, wie in der Gegensätzlichkeit von Skurrilität und Ernst: auf diesem seelischen Boden wachsen sowohl jene apokalyptischen Terzinen, wie die lasziven Chansons und »Villanelle alla napoletana«. In der Widmung entschuldigt Lasso wohl den späten Zeitpunkt der Veröffentlichung: »Sarebbe stato più conveniente che io havessi pubblicato queste villanelle in mia gioventù, nel qual tempo io le feci, che publicarle in questa età grave, nella quale io mi truovo ...« »Es wäre geziemender gewesen, wenn ich diese meine Villanellen in meiner Jugend, da ich sie machte, veröffentlicht hätte, als in diesem gereiften Alter ...« Lasso ist dabei allerdings nicht ganz ehrlich. Es mag sein, dass er die 16 vierstimmigen Stücke des Druckes in seiner Jugend geschrieben hat, aber es ist ganz offenkundig: er hat sie um 1580 zum mindesten umgearbeitet. Er hat uns selber die Möglichkeit der Vergleichung an die Hand gegeben. Nämlich in den sechs »Villanesche«, die sich unter den Madrigalen, Chansons und Motetten seines Antwerpener Erstlings-Drucks von 1555 finden. Auch sie sind vierstimmig, und Lasso befindet sich mit ihnen völlig im Fahrwasser der Willaert'schen »Canzoni villanesche« von 1544; das heisst, er hat in allen sechs die Oberstimme älterer dreistimmiger Neapolitanen als Tenor benutzt und durch die Vierstimmigkeit nobilitiert und »italianisiert«, in den allgemeinen Bereich der Kunstmässigkeit erhoben. Vier dieser Melodien können wir bei Fontana, die andern zwei (»Tu traditora« »Sto core mio«) in unserer oben (p. 378) erwähnten Sammlung nachweisen (Il primo libro delle Villotte, 1560³, Nr. 9). Wer Willaert's »Canzoni« kennt, kennt auch die Lasso's: es ist die gleiche Lebendigkeit in der Conservierung des Volkstones, die gleiche scheinbar anspruchslose Kunst der Bearbeitung.

Lasso
Villanelle

Lasso verwendet in diesen sechs Stücken von 1555 die alte Vorlage notengetreu: 1581 tut er das nicht mehr. Auch hier können wir in allen Fällen die dreistimmigen Vorlagen nachweisen, die Lasso benützt hat: vier von Giovanni Domenico da Nola (»Ecco la Ninf' ebraica«, »Ad altre le voi dare«, »O belle fusa«, »S' io ti vedessi«), die andern anonym. Aber jetzt ist er viel freier; es kommt ihm an auf komische rhythmische und contrapunktische Wirkungen; alles ist viel persönlicher und eigentümlicher. Einmal degradiert er seine eigene vierstimmige Fassung zum Stoff: »Tutto lo di«, indem er sie achtstimmig, zweichörig, dialogisch behandelt und rhythmisch noch mehr bereichert. Die Sechsstimmigkeit oder Achtstimmigkeit solcher Stücke ist an sich ein Witz, der Prunk an sich komisch, da jedermann sich der dreistimmigen Urfassungen dieser Werke erinnerte. Ganz besonders hatte es Lasso dabei auf die Moreschen abgesehen.

Lasso
Villanella

Wir haben (p. 381) schon unserm Zweifel Ausdruck gegeben, dass die 1560 (Terzo libro delle Villotte) gedruckte und mit der Bezeichnung »d'Orlando« versehene Moresca »O Lucia miao miao« wirklich von ihm stammt: Lasso war kein Erfinder, sondern nur Bearbeiter solcher Stücke. (Auch die dreistimmigen »Villanelle d'Orlando di Lassus ed altri eccellenti Musici Libro secondo«, Rom 1555, Dorico – ein Vogel und Sandberger unbekannter Druck – brauchen Lasso's Namen vermutlich nur als Aushänge-Schild.) Seine Bearbeitungen sind die Krone der Gattung: nichts ist zerstört, alles gesteigert in der Drastik. Aber es sind »Salon-Stücke«, wenn man uns diesen Ausdruck erlauben will: geschrieben zur Belustigung der Hof-Gesellschaft, der Accademien, des venezianischen Patriziats, eines Publikums, das einzig imstande war, den Witz und die Kunst solcher Werke zu würdigen.

In dem Pariser Druck von 1581 stehen neben den Villanellen noch ein paar weltbekannte Stücke, die alle den Stempel der späten Entstehung und zugleich der »Abgeleitetheit«, der »Relativität« an der Stirn tragen. Zwei, das »Echo«, und der erschütternd komische Dialog zwischen dem alten Pantalone und dem betrunkenen Zanni im Weinkeller gehören in einen andern Zusammenhang. Das berühmte Landsknechts-Ständchen »Matonna mia cara« und der Auftritt des fetten Bäckers »Mi me chiamere mistre righe« (dessen Text schon in einer um 1545 geschriebenen und 1548 aufgeführten Comödie Calmo's, »La Travaglia«, erwähnt wird) sind eben so wenig mehr echte Mascherate, wie die Moreschen Lasso's echte napolitanische Moresche. Nicht mehr drei oder vier verkleidete Masken treten auf, sondern eine »ideale Person« ist musikalisch geschildert, der liebes-durstige und treuherzige Deutsche mit seinem Lauten-Geklimper vierstimmig, der anzügliche Bäcker, der in älteren Drucken (cf. Ghisi, *I canti carnascialeschi*, p. 127) schon einen deutschen Vater hat, Mistre Gal, fünfstimmig. Die Form ist nicht die der Mascherata, sondern die der französischen Chanson – es gehört zu den cosmopolitischen Überlegenheiten Lasso's, dass er die Grenzen der nationalen Stile überschreitet und die Meilensteine versetzt.

Lasso
Moresche

Filippo di Monte

Wenn man Lasso und Palestrina als musikalische Antipoden hinzustellen gesucht hat, was einigermaßen angeht, so sind Lasso und Monte sicherlich musikalische Brüder, beinahe Zwillinge-Brüder, und haben sich auch als solche gefühlt. Die Parallelität der Lebens-Schicksale ist erstaunlich. Monte ist 1521 zu Mecheln geboren, also etwas jünger als Rore und etwas älter als Lasso, und hat wohl seine erste musikalische Ausbildung in einer der Sänger-Schulen seiner Heimat erhalten. Wie Lasso kommt er in sehr früher Jugend nach Italien, unbekannt, wohin zunächst, ob nach Venedig oder Rom – auf beide Orte deutet der Charakter seiner frühesten Produktion hin. Aber um 1540 finden wir ihn als Musik-Lehrer und Musik-Meister im Dienst des Cosimo Pinelli, eines

Adeligen genuesischer Herkunft – in Neapel. Er selbst hat uns das überliefert, in der Widmung seines neunzehnten Madrigal-Buchs (1598) an einen Spross dieser Familie, Don Geronimo di Ghevara. Da erinnert er sich der langen glücklichen Jahre im Schoss des Hauses Pinelli: »ov' io ho passato in dolcissimi servitij molti anni della mia gioventù appresso l' Illustrissimo & Eccellentissimo Signor (Galeazzo) Duca di Cirenza, & il virtuosissimo & honoratissimo Signor Giovan Vincenzo Pinelli fratelli della Signora Madre di V. S. Illustrissima ...« »Lange Jahre meiner Jugend« – das muss zehn oder mehr Jahre gewesen sein; Monte war also wohl noch in Neapel, als der junge Lasso ebenfalls dort eintraf, und es ist kaum denkbar, dass die beiden Landsleute nicht in engeren Verkehr getreten sind. Genau wie Lasso wendet er sich kurz nach 1550 nach Rom, wo 1554 Giovanni Battista Bruno sein erstes Madrigal-Buch herausgab, derselbe Bruno, der drei Jahre später auch die Madrigale Lasso's im »Secondo libro delle Muse« an die Öffentlichkeit brachte. Noch im gleichen Jahre hat er jedoch Rom verlassen, vermutlich weil ihm dort nicht gelang, eine Anstellung zu finden; und hat sich nach Antwerpen gewandt, wo er die Gönnerschaft des Johann Fugger genoss – »La molta humanità mostratami da Vostra Sig. molto Illustre, et in Anversa gli anni 1554 et 55 et ultimamente l' anno passato in Augusta ...« beginnt er die Dedikation seines ersten Buches der sechsstimmigen »Madrigali spirituali« (1583) an den reichen Baron und Handels-Herren. Im Lauf des Jahres 1555 jedoch muss er in der Londoner Hauskapelle Philipp II. von Spanien, der damals der Verlobte der Mary Tudor war, gewesen sein – wir erfahren das aus einem denkwürdigen Brief des bayrischen Agenten und kaiserlichen Vice-Kanzlers Dr. Seld aus Brüssel (22. September 1555), der Monte dem Herzog Albrecht V. als Componisten empfiehlt (ich gebe den Brief in modernem Deutsch wieder): »Wenn ferner Euer fürstl. Gnaden gern einen guten Componisten haben wollten, so dünkt mich, ich wollte es an einem andern Ort [als Gent, wo Seld es erst mit Cornelius Canis versucht hatte] versuchen, ob ich Sie wohl versehen könne. So ist einer jetzt in England in des Königs Capelle, mit Namen Philippe de Monte aus Mecheln, mir sehr wohl bekannt; ein stiller, in sich gezogener, züchtiger Mensch wie eine Jungfrau, hat den grössten Teil (seines Lebens) in Italien verbracht, kann sein Italienisch, als wenn er ein geborener Italiener wäre, daneben auch sein Latein, Französisch und Niederländisch (Vlämisch), und ist im Übrigen ohne jeden Widerspruch der beste Componist, der im ganzen Lande ist, besonders auf dem Gebiet der neuesten Musik und Musica reservata. Nun merke ich, dass er in der königlichen Capelle nicht wohl zu bleiben (Lust) hat, weil die übrigen Sänger alle Spanier sind und er allein ein Niederländer ... So hatte' ich für E. F. Gnaden die Gewissheit, dass Sie mit einem bessern Componisten versehen sein würden, als die kaiserliche Majestät, der König von England, der König von Frankreich, noch sonst ein Fürst in Deutschland ...« (Monte lernt, in diesen Londoner Monaten, den mutmaßlichen Vater des jungen William Byrd kennen, mit dem er später, 1583 und 1584, in einen freundschaftlichen Austausch von Compositionen tritt).

Monte
biographisch

Monte Vita

Seld's Empfehlung hat trotz ihrer Dringlichkeit und Wärme nichts genützt. Monte verlässt noch 1555 England und kehrt zurück nach Antwerpen; er hat sich bald darauf wieder nach Italien gewandt, wo er seinen Unterhalt als Sänger und Gelegenheits-Componist gefunden haben muss, denn ein festes Amt scheint er nirgendwo bekleidet zu haben, weder in Neapel, wo er am 20. September 1568 die Widmung seines Primo libro a 4 unterzeichnet, noch in Florenz, wo er 1566 mit den jugendlichen Mitgliedern der grossherzoglichen Familie musiziert (Widmung des Secondo libro a 7, 1600), noch in Genua, wo er als Lehrmeister des Giovanni Battista della Gostena vielleicht einige Zeit gelebt hat. Am längsten verweilt er vermutlich in Rom, wie das Erscheinen einiger Stücke von ihm in den Sammlungen des Antonio Barré zu beweisen scheint; so im (Vogel nicht bekannten) »Terzo libro delle Muse a 4« (1562), in dem Barré einige »belli parti« herausgibt, »che quasi per negligentia de i padri perivano«, und die er nur von den Autoren selber erhalten haben konnte. Mit dem Haus Orsini hat Monte dort sicherlich nähere Beziehungen gepflegt. So komponiert er 1558 ein Fest-Madrigal zur Hochzeit des Paolo Giordano Orsini, Duca di Bracciano, mit Isabella de' Medici, der zweiten Tochter des Duca Cosimo I. und der Eleonora di Toledo (* 1542); ein Stück, das er im ersten Buch seiner sechsstimmigen Madrigale dann zum Abdruck gebracht hat:

Il più forte di Roma,
 La più saggia di Flora e la più bella,
 Paolo et Isabella,
 Gionse qui in terra il Cielo hor questa chioma;
 Chi puote ornar e quella,
 Se perle, oro e diamanti
 Già non son tanti – al gemino valore,
 Che vince ogn' altro honore.

(Ein anderer Musiker, der mit der Composition eines Sonettes [»Nobil coppia gradita in cui risplende«] das gleiche festliche Ereignis besungen hat, ist Bernardo Giacomini, gentilhuomo fiorentino, in einem Madrigal-Buch von 1563.) Monte ist noch in Wien und Prag mit Isabella, der schönsten und bezauberndsten Dame ihrer Zeit, vor allem Dichterin, Sängerin, Musikerin, in Verbindung geblieben. Er hat, als er den Duca den »stärksten Römer«, und Isabella die »weiseste Tochter Fiorenzas« nannte, nicht geahnt, dass das Paar einmal – 1576 – die Hauptrolle in der berufensten Tragödie des Jahrhunderts spielen werde: als der Duca um der schönen Vittoria Accoramboni willen auf der Burg Cerreto Guidi bei Empoli seine Gattin erdrosselte, und dadurch in der Folge den Niedergang des ganzen Hauses Orsini herbeiführte. (Ein anderer Musiker, der mit Isabella in naher Verbindung stand, war Stefano Rossetto aus Nizza in Florenz, der ihr 1566 und 1567 zwei Bücher Madrigale gewidmet hat – das zweite inhaltlich von besonderem Interesse, da es den ganzen »Lamento di Olimpia« [Ariost, Orlando furioso, X, 19–54] als grosse vier- bis sechsstimmige Canzon enthält.) 1568 ist Monte

jedenfalls wieder in Rom, im Dienst oder unter dem Patronat des Cardinals Flavio Orsini, als ihn, den 47-jährigen, der Ruf Kaiser Maximilians II. erreicht, als Capellmeister in kaiserlichen Dienst zu treten; als Nachfolger des Vlāmen Jacobus Vaet, der am 8. Januar 1568 gestorben war. Vermutlich war der kaiserliche Gesandte in Rom, Graf Arco, mit ihm in Verbindung getreten, nachdem Verhandlungen mit Palestrina an dessen gewohnter hartnäckiger Habsucht gescheitert waren (cf. Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Pius V. (1566–1572)* [Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 8], Freiburg im Breisgau 1920, p. 152, Anm. 7). Am 1. Mai 1568 tritt Monte in Wien sein Amt an.

Von nun an verfließt sein Leben in ruhigen Bahnen; in viel ruhigeren als das Lasso's, der das Reisen liebt und Reisen macht. Monte leitet seine Capelle unter zwei Kaisern, unter Maximilian II. in Wien, unter Rudolf II. (seit 1576) in Prag, er versieht den Kirchen-Dienst und schreibt Kirchenmusik, er zieht Schüler heran und veröffentlicht unermüdlich ein Madrigal-Buch nach dem andern. 1570 wird er, zur Rekrutierung neuer Mitglieder der Capelle, nach den Niederlanden geschickt und bringt aus seiner Vaterstadt ein Mädchen mit zurück, »die treflich wol auf dem virginal schlagen, und sonnst auch wol singen und musizieren khan«. Nach Italien scheint er nicht mehr gekommen zu sein, obwohl die Widmungen einer Anzahl seiner Madrigal-Bücher aus Venedig, und eins sogar aus Neapel datiert sind: das letztere am 1. März 1569, zu einer Zeit, da er sich wieder in Wien befand. Die Dedikation zum neunten Buch der fünfstimmigen Madrigale ist in Prag unterschrieben, die zum vierten Buch der sechsstimmigen in Venedig, und beide an ein und demselben Tag, am 20. September des Jahres 1580. Und es ist klar, dass Monte damals nicht in Venedig war; sondern in Prag. Mit Lasso bleibt er in Verbindung. Nicht nur die Messen und Motetten beider Meister werden zwischen München und Wien ausgetauscht, auch für weltlichen Zweck haben Lasso und Monte gelegentlich zusammen gearbeitet. So enthält das »Second libre des Chansons a Quatre et cinq Parties ...« (Lovain bei Phalèse, und Anvers bei Bellère, 1570) einen Hochzeits-Gesang, die Dreizeiler aus Petrarca's Sonett »Per divina bellezza indarno mira«, auf das Lasso's Gesänge »Vieni dolc' Hymeneo« und »Indi gl' acuti strali« folgen: – die drei Gesänge gehören zusammen und sind alle drei für die Hochzeit des Alessandro Farnese mit Maria von Portugal (1565) bestimmt gewesen. Auf dem Reichstag in Regensburg von 1593 treffen sich die beiden alten Meister, der eine im 73., der andre im 62. Jahr, noch einmal und tauschen trübe Gedanken aus über den Wandel der musikalischen Welt und die notationstechnischen und vermutlich auch sonstigen Seitensprünge eines jüngeren, damals 40-jährigen Madrigal-Componisten: – er hiess vermutlich Luca Marenzio (cf. Zacconi, *Prattica di Musica*, vol. 2, cap. 12, p. 13). Am 4. Juli 1603 ist Monte gestorben. Die Charakterisierung Seld's scheint für sein ganzes Leben zu gelten: er war ein feiner und stiller Mann, Geistlicher und Junggeselle von Beruf und Neigung, hochgebildet und allen Wissenschaften und Künsten zugewandt, die am Prager Hof

Monte Vita

Monte Vita

gepflegt wurden. Er beherrschte das Italienische, Lateinische und Französische mit der gleichen Leichtigkeit wie seine Muttersprache, aber dass er des Italienischen am meisten gewohnt war oder sich am liebsten bediente, beweisen seine in Leyden aufbewahrten Briefe an seinen Landsmann, den Botaniker Charles de l'Ecluse (Clusius), der die Jahre 1573–1587 neben ihm in Wien verbrachte (cf. *Quatorze lettres inédites du compositeur Philippe de Monte* [Académie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, 1.2], ed. Paul Bergmans, Brüssel 1921). Sie beweisen auch seine Toleranz, denn Clusius war Protestant; sie sind Zeugnisse seiner vielseitigen Interessen, seiner Bescheidenheit und Wahrheits-Liebe, seines Eintretens für Freunde, und voll leisen Humors – wenn, anno 1590, den 70-jährigen die Alters-Krankheit erreicht, das Zipperlein, schreibt er ohne grosses Aufhebens »Sono entrato nella compagnia de podagrosi ...« Die Stiche Sadeler's, die seine Erscheinung wiedergeben, entsprechen dieser Vorstellung; sie scheinen dem ersten Blick nichts weiter als den Kopf eines Handwerks-Meisters, eines Goldschmiedes oder Kunst-Schnitzers zu bieten; aber bei näherem Zusehen entdeckt man die feineren Züge des Künstlers.

Es wäre jedoch falsch, aus der Parallelität des Lebensweges auf eine Ähnlichkeit im weltlichen Schaffen der beiden Meister zu schliessen. Lasso ist der bei weitem beweglichere und vielseitigere von beiden. Kein deutsches Lied Monte's ist bekannt, und der reichen Produktion von Chansons Lasso's steht nur ein einziges Buch Monte's gegenüber, die Composition der »Sonetz de Pierre de Ronsard« ... Lovain et Anvers 1575, allerdings ein gewichtiges Werk von 29 fünf- bis siebenstimmigen Stücken. Vor allem aber hat Monte, als ein Mann der Kirche, sich vollständig versagt, das Gebiet der Canzonetta oder gar der Villanella zu betreten – in diesem Punkte hat das Jahrzehnt, das er in seiner Jugend in Neapel verbrachte, und sein späterer Aufenthalt in Neapel, in den 60er Jahren, keine Spur hinterlassen. Den Bedarf des Wiener Hofes und der Welt an so leichter Ware zu decken, überlässt er seinen Untergebenen.

Er hat diesen Mangel an Vielseitigkeit wettgemacht durch seine ungeheure Produktivität auf dem Felde des Madrigals. Unter allen Madrigal-Componisten ist er weitaus der fruchtbarste. Zwischen 1554, da er mit seinem ersten Buch fünfstimmiger Madrigale hervortritt, und dem Jahre seines Todes, 1603, wissen wir von drei Büchern siebenstimmiger, neun Büchern sechsstimmiger, 19 Büchern fünfstimmiger, vier Büchern vierstimmiger, einem Buch dreistimmiger Madrigale; dazu kommen noch fünf Bücher »Madrigali spirituali« und eine grosse Reihe von Einzel-Stücken in Sammlungen. Das ergibt eine Summe von circa 1150 Madrigalen, die das weltliche Gesamtwerk aller Rivalen, Lasso's oder Marenzio's, Striggio's oder Wert's, Andrea Gabrieli's oder Monteverdi's um ein Vielfaches übersteigt.

Wenn Lasso seiner Erziehung nach ein italienischer Meister ist, so ist es Monte noch viel mehr. Und wenn der Vice-Kanzler Dr. Seld von ihm sagt, er beherrsche das Italienische wie seine Muttersprache, so trifft das noch viel mehr zu auf den Musiker Monte, der von den ersten fünf Jahrzehnten seines Lebens mindestens vier in Italien verbringt,

Monte
Produktivität

Monte
Cosmopolit

und dort bis zu seiner Berufung nach Wien fünf seiner Madrigal-Bücher veröffentlicht. Und man glaube nicht, dass er auch nach diesem Zeitpunkt sich nur noch als Diener des Kaiser-Hauses fühlt, und seine Madrigale für die besonderen Bedürfnisse des Wiener oder Prager Hofes schafft. Weit gefehlt. Er fühlt sich vielmehr als freier Künstler, der sich an die Welt wendet. Es ist überaus bezeichnend, wenn er, in der Widmung des achten Buches seiner fünfstimmigen Madrigale an Rudolf II., dem kaiserlichen Herrn und dessen erlauchtem Vater dafür dankt, dass sie ihm durch reichliche Besoldung ermöglichen, sich dem freien Schaffen hinzugeben – »che posso comodissimamente attendere ancora a questo studio«. Er hat, pflichtschuldigst, eine grosse Anzahl seiner Madrigal-Bücher seinen beiden Herren und andern Mitgliedern des Kaiserhofes oder kaiserlichen Hof-Staats gewidmet. Aber man würde sich irren, wenn man in diesen Büchern besondere persönliche Beziehungen des Inhalts zu Wien oder Prag suchen wollte. Im Gegenteil und umgekehrt: – so enthält gerade das sechste Buch der fünfstimmigen Madrigale, der Herzogin Isabella de' Medici Orsina zugeschrieben, einige (lateinische) Widmungs-Stücke an den Erzherzog Ernst. Monte wendet sich immer und in erster Linie an die internationale Welt der Freunde des Madrigals; und zum Beweis dessen bedürfte es kaum der vielen andern seiner Widmungen, die sich nach Süden richten, in die Heimat der Gattung; an den levantinischen Kaufmann, Dichter, Musiker Antonio Molino, den originellsten Musiker-Mäzen Venedigs (Terzo libro a 5, 1570), ein Werk, dessen Widmung der Dichter Leandro Mira wohl kaum ohne Monte's Zutun verfasst hat; an Mario Bevilacqua in Verona (Undicesimo libro a 5, 1586), den Patron der berühmtesten Accademia ganz Italiens; an Herzog Alfonso II. von Ferrara, den Herrn Torquato Tasso's und des Musikers Luzzasco Luzzaschi (Quattordicesimo libro a 5, 1590); oder an den Granduca Ferdinando de' Medici (Secondo libro a 7, 1600).

Es ist nicht möglich, Monte's Madrigalwerk an dieser Stelle als Ganzes zu würdigen, wie das bei Lasso noch einigermaßen möglich war. Monte lebt nicht nur fast zehn – sehr produktive – Jahre länger als Lasso, sondern es vollzieht sich auch in seinem Schaffen ein Bruch, der nicht gestattet, dessen letztes Drittel zusammen mit den beiden ersten zu behandeln. Denn: in drei Perioden ist die umfangreiche Produktion Monte's wohl zu gliedern. Die erste reicht von seinen Anfängen bis zu seiner Berufung nach Wien; er ist in dieser Zeit ein rein italienischer Componist, in gleichem oder vielleicht noch höherem Grad als Willaert, Rore oder Nasco. Die zweite reicht bis zum Jahre 1586, genauer gesagt, bis zum elften Buch der fünfstimmigen Madrigale, in dem Monte sich einer Krise in seinem Stil bewusst geworden ist und sie zu überwinden versucht. Die letzte bis zu seinem Tod, in der diese Krise eine Art von persönlicher, wenn auch nicht mehr geschichtlich bedeutsamer Lösung gefunden zu haben scheint.

Die erste umfasst die je zwei Bücher fünf- und vierstimmiger, und das erste Buch der sechsstimmigen Madrigale, die sämtlich in Monte's italienische Zeit fallen, wenn auch das zweite Buch a 4, einem Napolitaner gewidmet, erst im Frühjahr 1569 erschien. Er beginnt verhältnismässig spät, 1554, erst ungefähr zur selben Zeit, da auch Lasso, der

Monte
3 Perioden

Monte
1. Periode

fast zwölf Jahre jüngere, hervortritt. Immer ist zu bedenken, dass es ein reifer, und bald ein recht bejahrter Mann war, der diese vielen Madrigale componiert hat. In seinen Anfängen gehört Monte zu den Führern, zur Vorhut der Modernität. Nimmt man sein Erstlingswerk von 1554 für sich – und das muss man, denn das nächste a 4 folgt nach erst im weiten Abstand von acht Jahren, – so fällt zunächst die originelle Textwahl auf, die ausser einem Widmungs-Madrigal an ein Mitglied des Hauses Colonna eine sehr selbständige Auswahl aus dem »Canzoniere« Petrarca's bringt – acht Sonette und die Vierzeiler eines neunten –, daneben ein Sonett des Lorenzo de' Medici und eine schildernde Stanze aus dem »Orlando furioso« (X, 96), das Bild der nackt an die Klippe gebundenen Angelica, die Ruggiero wie eine Statue erscheint:

»... Se non vedea la lacrima distinta
Tra fresche rose e candidi ligustri
Far rugiadosa le crudette pome,
E l' aura sventolar l' aurate chiome«

– eine Textwahl, die kaum anders zu deuten ist, denn als Auftrag eines edlen Liebhabers, der seiner Schönen ein Kompliment machen will. Auch die Composition der Vierzeiler von Petrarca's »I vid' in terra angelici costumi« erfolgt natürlich zum Lobe einer Dame.

Als Musiker beginnt Monte, im Vergleich zu Rore, von dem er ebenso wie Lasso herkommt, sehr bewegt, frei und farbig; hierin scheint ihm Neapel und Rom die Zunge gelöst zu haben. Sein Naturell ist bereits ausgeprägt in einer eigentümlichen, sehr harmonischen Verbindung des Affektiven und Kunstvollen, des Bewegten und zugleich Gedämpften. Der Gegensatz zu Lasso, dem Concisen, Gedrängten, Ungeduldigen, zeigt sich in einer grossen melodischen Breite und Fülle, einer oft weit ausladenden Melismatik. Wie poetisch und ruhig und Monte's menschlicher Persönlichkeit entsprechend ist der Beginn von Petrarca's Sonett:

Monte
Anfänge

C. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to

A. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to

5. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to

T. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to

B. I mi vi - vea di mia sor -

C. Sen - za la - gri - me e sen - z'in - vi - dia al - cu - - -

A. Sen - za la - gri - mè sen - z'in vi - dia al - cu - - - na -

5. - - to Sen - za la - gri - mè sen - z'in - vi - dia al - cu - - -

T. - - to Sen - za la - gri - mè sen - z'in - vi - dia al - cu - na, Sen -

B. - te con - ten - to

C. - na

A. -

5. - na

T. - za

B. -

Dass der Tenor an der strengen Imitation des Beginns nicht teilnimmt, entspricht ganz dem ungebundenen Stil des Madrigals. In wie dunklen Farben hat dagegen Rore, zehn Jahre früher (Secondo libro, Nr. 16), den gleichen Beginn für fünf tiefe Männer-Stimmen gehalten:

C. I mi vi - vea di mia sor - te con -

5. I mi vi - vea di mia

A. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to, di

T. I mi vi - vea di mia sor - te con - ten - to

B. I mi vi - vea di mia sor - te con -

C. - ten - to

5. sor - te *etc.*

A. mia

B. - ten - to

Monte »Mo-
dernität«

Monte's niederländische Herkunft zeigt sich höchstens in einer feinen und zarten Liedhaftigkeit der Melodik, die dem mehr deklamierenden Stil der echten Italiener einen Zug des Gemütes beifügt:

C. I vid - d'in ter - ra an - ge - li - ci co - stu - mi,

A. I vid - d'in ter - r'an - ge - li - ci co - stu -

5. I vid - d'in

T. I vid - d'in ter - r'an - ge - li - ci co -

B. I vid - d'in ter - r'an -

C. an - ge - li - ci co - stu -

A. - mi, an - ge - li - ci co - stu - mi

5. ter - r' an - ge - li - ci co - stu - mi, etc.

T. - stu - mi E -

B. - ge - li - ci co - stu - mi

Monte verzichtet schon in diesem Erstlingswerk fast vollständig auf die kleinen und naiven Malereien, auf die die durchschnittlichen Liebhaber des Madrigals so versessen waren: auf die »Augenmusik« bei den Anspielungen auf Dunkel und Hell (in seinem ganzen reichen Madrigalwerk gibt es nur ein einziges Beispiel für dergleichen), auf das Sospirium bei Seufzern, auf die Spielereien mit den Silben der Solmisation. Der getragene Gang seines Madrigals ist bereits durchsetzt von Wendungen an »note nere«, die allerdings immer textlich motiviert sind; durch eine lebendigere Metrik und Rhythmik; immer aber bleibt als Grundlage der Conzeption bestehen die melodische, deklamatorische Gleichwertigkeit der bewegten Stimmen – homophone Wendungen sind selten.

Plötzlich, in den beiden ersten vierstimmigen und dem sechsstimmigen Madrigal-Buch, alle nicht mehr in Rom erschienen, sondern in Venedig, wird Monte sehr modern (1562, 1569 und – vermutlich – 1564). Sie sind eine Gruppe für sich. Auf alle Fälle ist die Stimmen-Wahl nicht normal; in dieser Periode der Fünfstimmigkeit ist sowohl die Vierstimmigkeit eine Abweichung wie die Sechsstimmigkeit. Er hat sich inzwischen mit den beiden vierstimmigen Büchern Cipriano de Rore's beschäftigt. In seinem ersten Buch komponiert er zwei vollständige Sestinen Petrarca's (»Mia benigna fortuna« und »L' aer gravato«), so wie Rore eine komponiert hatte (»Alla dolc' ombra«). Die beiden vierteiligen Stücke, »a note nere« komponiert, sind Kammerkunst von auffallender Kühnheit der Harmonik, so sparsam vergleichsweise von »Chromatismen« (bis zum H dur-Accord) und wirklicher Chromatik Gebrauch gemacht ist. Die Haltung ist ganz homophon und deklamatorisch; und da Monte ein weniger ungestümer und rücksichtsloser Musiker ist als Rore, so weist sein Stil in schon mehr abgeklärte Zeiten. Man findet Stücke, wie etwa das Madrigal »Voi volete ch' io moia«, das man ohne Kenntnis des wahren Autors in die Nähe Marenzio's setzen würde. Und das zweite vierstimmige Buch, gefüllt mit Texten Petrarca's und Bembo's, bringt noch eine Steigerung dieser Eigenart. Wiederum ein paar vierteilige Stücke, fast ganz homophone Musik, die rapid

fortschreitet und dem affektiven Inhalt der Dichtung durch Deklamation, Accordik und Chromatik nur eben die Akzente des Ausdrucks, das sonore Gewand gibt. Es sind ein paar der Meilensteine, die von den entsprechenden vier- und fünfstimmigen Stücken Rore's zu Marenzio und zur Monodie führen. Sonderbar ist, dass ein und dieselbe Composition eines Sonetts von Petrarca, »Quando mi viene innanzi il tempo e' l loco«, in beiden Büchern steht – Monte hat es am Schluss des zweiten wiederholt, wie um seiner Liebe zu dem fernen Italien, das er verlassen musste, Ausdruck zu geben. (Oder glaubt man, dass dem Madrigal solche menschlichen, persönlichen Züge fremd sind?)

Monte »Mo-
dernität«

Fortschrittlich in einer andern Wichtung ist das erste sechsstimmige Buch, dessen erste Ausgabe verloren ist, das jedoch, um 1564 erschienen, vermutlich dem Duca Paolo Orsini da Bracciano gewidmet war, denn es enthält den oben erwähnten Gesang auf seine Hochzeit mit Isabella de' Medici (1558) und ist auch sonst voll von »römischen« Auftrags-Stücken. Römisch an diesem Werk auch die Art der Chorteilung, wie wir sie an Palestrina's »Missa Papae Marcelli« beobachten und bewundern, und der von uns die Bezeichnung »alternazione« gegeben worden ist. »Alternazione« – ein Wechsel und Zusammentreten von drei-, vier- und fünfstimmigen Teil-Chören innerhalb des Rahmens der Sechsstimmigkeit, eine viel feinere Technik als die gröbere, echo-artige Zwei- und Mehr-Chörigkeit, die nur mehr in die Augen und in die Ohren fällt. Monte gehört zu den ersten, nach Willaert und Rore, die diesen Stil anwenden, ohne von der Kunstmässigkeit und inneren Belebung seiner Stimmen-Führung das Geringste aufzugeben. Parallel mit solcher »alternazione« geht die rhythmische Belebung. Monte kennt nur die »misura comune«, aber auch in diesem Rahmen steigert er oft die Bewegung zu grosser Lebhaftigkeit. Ein Sonett, in dem ein römischer Liebhaber den Ninnen und Amoretten verkündigt, ans Ziel seiner Wünsche gelangt zu sein:

Leggiadre Ninfe e pargoletti Amori
Che tra i colli di Marte v' ascondete ...

– steigert sich zu einem, bei Monte und im Madrigal seltenen Sturm des Gefühls und der Bildhaftigkeit:

C. A l'al - le - grez - za

6. A l'al - le - grez - za mia lie -

A. A l'al - le - grez - za mia lie - ti

T. A l'al - le - grez - za mia, lie - ti cor - re - te, lie - ti

5. A l'al - le - grez - za mia,

B. A l'al - le - grez - za mia, lie - ti cor - re -

C. mia, a l'al - le - grez - za mia lie - ti cor - re - te

6. - ti cor - re - te, a l'al - le - grez - za mia lie - ti cor - re - te

A. cor - re - te, a l'al - le - grez - za mia lie - ti cor - re - te

T. cor - re - te, etc.

5. a l'al - le - grez - za mia, lie - ti cor - re - te

B. - te

eine Stelle, die zugleich einen kleinen Bild-Ausschnitt gibt von dem, was wir »alternazione« nennen.

»Römisch« dem Inhalt nach ist auch das zweite Buch der fünfstimmigen Madrigale (1567). Es enthält die Klage eines Römers oder Roms über die Übersiedelung einer Dame nach Florenz, vermutlich der Isabella de' Medici Orsini, als sie ihren Gatten verliert:

Porta sì lieti giorni un' altr' aurora
E sì dolce e sì lieta tramontana

Monte
»römisches«
Buch von
1567

A la bella Toscana,
 Che ben dimostra apertamente il cielo
 Di rallegrarsi alla sua amica Flora
 Nella cui ricca valle
 Più non si teme gielo
 Ma vi produce il verno l' herb' e i fiori
 E le ninfe e i Pastori
 Tesson nobil corona alle sue palle.

L'Istro di tanta gioia ha' l' Arno piene
 Ch' arena d' oro port' al mar Thirreno –
 Io sol sempr' ho di pianto gl' occhi molli,
 Perche più non m' appoggio
 A quel gradito poggio
 Ch' alza la cima sopra i sette colli.

Im übrigen aber ist das Buch, soweit das Monte möglich war, das fünfstimmige Gegenstück zu Rore's chromatisch-rezitativischen Madrigalen, wie etwa der Beginn der Terzette eines Sonettes von Petrarca beweisen möge:

Monte
 2. Periode

Soweit das Monte möglich war – denn er ist viel weniger »programmatisch« als Rore, er kann seiner Meisterseele, die kunstvolle Verwebung der Stimmen, polyphone Bewegtheit liebt, nicht Gewalt antun, und benutzt jede Gelegenheit zu motivischer Gestaltung. Dennoch aber liefert er gerade in diesem Buch nochmals den Beweis unmittelbarer Abhängigkeit von Rore: Am Ende des Druckes steht eine Nänie auf den Tod eines Carlo, des Söhnchens offenbar eines Gönners: »Carlo che in tenerella e acerba etade« (das Stück im Neudruck in *Italianische Musiker und das Kaiserhaus, 1567–1625* [DTÖ, 77], ed. Alfred Einstein, Wien 1934, p. 1–3). Es ist einem Madrigal Rore's (»Tu piangi e quella«) nachgebildet: – genau das gleiche dichterische Motiv, genau die gleiche Verwendung tiefer, dunkler Stimmen, genau die gleiche, auffallende Anordnung der Schlüssel, zwei Alte, Tenor, zwei Bässe.

*

Die Berufung an den Kaiserhof macht auch in Monte's Schaffen als Madrigal-Componist Epoche, so wenig er auch die Beziehungen nach dem Süden abreißen lässt. Seine

Fruchtbarkeit wächst; seine anerkannte Bedeutung findet durch sein Wirken an so weithin sichtbarer Stelle noch verstärkte Bestätigung; ins Jahr 1570 fällt die Publikation der »Chansons a 4 e 5«, in der er, Beweis für seine Schätzung, mit Cipriano de Rore und Lasso zusammen gespannt ist, sie enthält auch ein Madrigal. Fast kein Jahr vergeht ohne Publikation: – allein im Jahr 1580 erscheinen drei Madrigal-Bücher. Und zunächst erreicht Monte seine höchste Höhe als Meister eines Madrigal-Stils, den man geradezu als klassisch bezeichnen darf. Manche Stücke aus den ersten Büchern dieser Zeit, das zweite a 6, das dritte und vierte a 5, müssen noch in Italien entstanden sein; im zuletzt genannten findet sich ein Sonett Battista Guarini's, das Monte fast nur auf direktem Weg hat zukommen können, denn Giulio Fiesco in seiner »Musica nuova« hat es ein Jahr vorher in einer ganz andern Fassung komponiert (1569, »Hor che' l mio vivo sole«). Und um wie viel freier, abgeklärter, harmonischer, italienischer als Fiesco ist Monte! In diesen ersten Wiener Büchern stehen ein paar auffallende Stücke: ein Sonett Petrarca's (»I piansi or canto«) mit Vorzeichnung von zwei b, das harmonisch von der D dur-Region bis zur Wendung nach Des reicht, ohne jede Gewaltsamkeit; ein Dialog a 7 (della Casa's »Stolto mio core«), ohne jede Conzession an leere oder schematische Chor-Behandlung; Sonette Petrarca's, wie das seltener komponierte »Amor mi sprona«, neu im Tempo, kühn in der Harmonik, voller gegensätzlicher Bilder. Aber Monte ist am grössten doch in seinen – wenn man so sagen darf – »normalen« Stücken dieser Zeit, in ihrer kunstvollen und leichten Fügung, in ihrem Gleichgewicht chorischer »alternazione« und melodischer Bewegtheit, in ihrem Geschmack.

Im fünften Buch a 5 gelingt ihm sogar noch ein »Welterfolg«, das, was man heute einen Schlager nennen würde, ein Madrigal auf einen Text Giovanni Guidiccioni's »Veramente in amore« – ein Stück, das in seinem larmoyanten Klang eigentlich unter seinem Niveau steht und nach älteren Modellen gezeichnet ist. Aber im Ganzen beginnt er die befruchtende Berührung mit dem Mutterboden des Madrigals zu verlieren, mit den Veränderungen des Geschmacks, wenn man will, der Mode in Italien. Der Inhalt des sechsten Buchs a 5 (1575) ist eine merkwürdige Mischung von Gelegenheits-Compositionen und hochliterarischen Stücken. Man sieht es an der Wahl der Dichtungen, dass Monte in der Abgeschiedenheit, gleichsam in partibus infidelium schafft. Ausnahmen fehlen nicht; aber im Allgemeinen kennt er noch immer nur das zweiteilige Sonett, die Ottava, liebt Canzonen und Sestinen, bleibt er treu bei Petrarca, Bembo (den er leider besonders schätzt), Sannazaro. Ein bestimmtes lyrisches Fiorilegium, herausgegeben von Lodovico Dolci, ist seine Hauspostille. Er führt sein Werk auf einer Ebene fort, auf einer hohen Ebene; aber in einer unmodischen Richtung; und deshalb versagen die Zeitgenossen, die Verbraucher allmählich die Gefolgschaft. Die Neu-Auflagen seiner Madrigal-Bücher werden spärlicher; und vom neunten Buch a 5 an, 1580, bleibt die erste Auflage nach unserer Kenntnis meist auch die letzte. Unzweifelhaft wird er, der Maßvolle von Natur, wieder konservativer; selbst in den beiden letzten, sonst wieder sehr »modernen« vierstimmigen Madrigal-Büchern zieht er deutlich die Grenze nach

Monte
»Veramente
in amore«

Monte
Isoliertheit

der Canzonetta hin, die damals, um 1580, den Stil und die Haltung des Madrigals schon stark beeinflusst hatte.

Er merkt natürlich seine wachsende Isolierung. In der Dedikation des achten Buchs a 5 an Kaiser Rudolf kündigt sich bereits an, wie sehr er sich Gedanken macht über die Verschiedenheit des Geschmacks: »Se fin qui Sacra Cesarea Maesta si è visto che quanto ogn' uno può, va cercando di ridur la Musica con nuovo stile a maggior perfettione; necessariamente ne segue, ch' ella non è ancor giunta a quella eccellenza, che potrebbe arrivare. Essendo io dunque uno di quelli, che della Musica fanno professione, se ben quanto più ho cercato di trovare strada da poter più dilettere a quelli che d' essa debbono, & possono dar giuditio, tanto più forse me ne sia discostato, Nientedimanco, facendo quant' io posso ... Se io non meritasse lode dell' effetto, non però merito biasmo della mia intentione ...« »... Heilige Kaiserliche Majestät, wenn man sieht, dass bis jetzt ein jeder sich bemüht, so viel er kann, die Musik durch einen neuen Stil zu grösserer Vollendung zu führen, so folgt notwendig daraus, dass sie noch nicht die Vortrefflichkeit erlangt hat, die sie erreichen könnte. Da ich nun zu denen gehöre, deren Beruf die Musik ist, so hab ich mich wohl so viel wie möglich bemüht, einen Weg zu finden, um denen die über sie urteilen sollen und können, mehr Vergnügen zu bereiten, aber ich habe mich vielleicht in gleichem Maß von diesem Ziel entfernt. Nichtsdestoweniger tu' ich, was ich kann ... und wenn ich kein Lob verdienen sollte für das Gewirkte, so verdien' ich keinen Tadel für meine Absicht ...« Das ist ein schmerzliches und historisch merkwürdiges Selbst-Geständnis. Ein Jahr später, 1581, in der Widmung eines weiteren Madrigal-Buchs (des zehnten) an den Kaiser, spricht er offen von Versuchen, seinen Stil zu ändern, um auch denen zu gefallen, die von früheren seiner Werke nicht befriedigt worden seien: »Ho cercato, et cerco tuttavia col variar stile dare qualche contento a quelli a chi havessero poco piacute l' altre mie compositioni ...« Er beginnt zu experimentieren; er versucht da und dort eine leichtere, behendere Schreibweise von luftiger, kleingliedriger Motivik. Nur auf dem Gebiet der Harmonik hat er auch in dieser Periode seines Schaffens niemals experimentiert. Die Entdeckungs-Reisen der Italiener reizen ihn nicht; er wird im Gegenteil harmonisch immer sparsamer, zurückhaltender. Er kann alles, aber er ist unsicher, was er tun soll. Er schreibt Meisterwerke wie das erste (und einzige) Buch dreistimmiger Madrigale, 1582, eine Bestellung des Verlegers Angelo Gardano, und von diesem der Componistin Maddalena Casulana gewidmet, die zugleich didaktisch und künstlerisch, kunstvoll und poetisch sind. Er gibt dem Melisma reicheren Raum in seiner Thematik. Jedes Buch zeigt andere Aspekte, die von Meisterschaft und dennoch von einer gewissen Ratlosigkeit künden; und mit jedem Buch gerät er mehr ins Hintertreffen. Mit dem Jahre 1586, und mit dem elften Buch der fünfstimmigen Madrigale beschliesst er die grosse Stilwandlung, die die letzte Periode seines Schaffens als Madrigal-Componist einleitet. Die Widmung dieses Buches an den Conte Mario Bevilacqua in Verona, den grossen Mäzen der Musik und Patron der berühmtesten »accademia«, spricht es deutlich aus: er wünsche dies sein neuestes Werk »möge den

Monte
Schwanken

Monte
Wandlung

Sängern so viel Vergnügen bereiten, als es ihm Spass gemacht habe, es in möglichst lebhaftem und muntern Stil zu componieren ...» «... si come ho havuto grandissimo gusto in compor questi Madrigali in quello piu vivace & allegro stile che a me sia stato lecito di poter ritrovare; accio che porghino altrui materia d' esser allegramente cantate ...» Endlich geht er gänzlich von der »misura di breve« zur »misura cromatica« über; er verlässt die hohe Muse Petrarca's und Bembo's, Bernardo Tasso's und Luigi Tansielo's zu Gunsten von Guarini und Celiano. Er ist 65 Jahre alt, und es entbehrt nicht der Tragikomik, den alten Mann, wie Don Quixote am Ende seines Lebens, nach dem Scheitern seiner ritterlichen Fahrten, zum Schäfer werden zu sehen. Madrigale dieser Art hat Cerone (Melopeo, lib. 1, cap. 33, p. 89) im Auge, wenn er unpassender Weise den alten Monte mit dem jungen Marenzio zusammenstellt: »Philippo de Monte y Lucas Marenzio tienen hecho muy lindos y muy suaves passos chromaticos, ò per dezirlo mas propriamente, passos moles, lacivos, y affeminados ...» »Filippo di Monte und Luca Marenzio bedienen sich mit Vorliebe sehr angenehmer und süßer chromatischer Schritte, oder um es eigentlich zu sagen: sehr weicher, sinnlicher und weibischer ...» Nochmals: es entbehrt nicht der Tragikomik; denn auch diese Wendung zum Modernen, zur neuesten Mode, ist erfolglos geblieben. Bewirkt war diese Wendung durch einen grossen venezianischen Componisten, der nach Willaert und Rore, eine neue Haltung des Madrigals gepflegt hat, die andre Seite der Gegen-Reformation, das Sinnliche, Niedliche, Zugespitzte, Pastorale – Andrea Gabrieli. Bewirkt war sie auch durch die neue Canzonetta, in der sich diese neue Haltung am reinsten verkörpert. Die dritte Periode seines Schaffens als Madrigalist beginnt Monte als ein Nachläufer, und so muss ihre Charakterisierung einem späteren Capitel überlassen bleiben.

Monte
Wandlung

Giaches de Wert

Neben Lasso und Monte tritt als dritter grosser italienischer Madrigalist aus den Niederlanden Jachet Wert, oder wie er sich selbst immer genannt hat, Giaches de Wert. Man möge zunächst ruhig bezweifeln, ob Wert dieser Gleichstellung würdig sei, denn Wert ist bisher in den Lexica mit ein paar Zeilen abgetan worden, so wie bis vor 30 Jahren in den kunst-geschichtlichen Lehrbüchern und Nachschlagewerken Tintoretto oder Greco im Vergleich zu Tizian. Aber er kann es als musikalische Persönlichkeit nicht nur mit Monte aufnehmen, sondern fast auch mit Lasso, und seine Nachwirkung ist ungleich stärker, denn er ist einer der eigentlichen Vermittler zwischen Rore und Monteverdi gewesen, und seine Rolle beschränkt sich durchaus nicht auf die des Vermittlers.

Man muss sich wundern, dass nicht einmal sein »romantisches« Lebens-Schicksal die Aufmerksamkeit auf ihn gezogen hat, ein Schicksal, das an Interesse dem des Principe di Venosa, »musician and murderer«, kaum nachsteht und seit den Forschungen von Amilcare Ramazzini (Amilcare Ramazzini, I Musici Fiamminghi alla Corte di Ferrara.

Giaches de Wert e Tarquinia Molza, in: Archivio Storico Lombardo 6 [1879], No. 1, p. 116–133) und Pietro Canal (Della musica in Mantova, p. 704–718) längst bekannt ist. Wie Lasso und Monte kommt Wert in ganz jungen Jahren aus Flandern – geboren ist er vielleicht in Wert in der Grafschaft Horn, und zwar 1536 – nach Italien, nur dass er niemals mehr in die Heimat zurückkehrt und 1566, als er seinen Herrn, den Duca Guglielmo, nach Augsburg begleitet, und dort durch seine Meisterschaft im improvisierten Contrapunkt allgemeine Bewunderung erregt, die Einladung in den Dienst des Kaisers zu treten, ausgeschlagen haben soll. (Auch Zacconi, *Prattica di Musica*, vol. 2, lib. 3, p. 130, rühmt noch Wert's besondere Meisterschaft, »singolarità«, im Contrapunkt; neben Porta, Baccusi, den Collegen Wert's, und Massaino.) Seine erste Stellung als »ragazzo da cantare«, als Singknabe, findet er bei Marie di Cardona, Marchesa della Padulla, also im Napolitanischen, genauer im Salernitanischen, in der heutigen Campania. Doch muss er in dieser Gegend noch mehrere Stellungen bekleidet haben, denn er widmet sein drittes Madrigal-Buch (1563) dem Consalvo Fernandes di Cordova, Duca di Sessa, und erwähnt, der Herzog habe ihm mit dem »governo di sua Capella« betraut gehabt. Vom Napolitanischen aus kommt er auf lange Jahre in den Dienst der Grafen von Nuvolara, Francesco II., Camillo I., und Alfonso I. Gonzaga, die beiden erstgenannten Kriegsleute, die nur wenig auf ihren Gütern zu sehen waren, der dritte in seinen jüngeren Jahren ein Kirchen-Fürst und der eigentliche Gönner Wert's, der ihm 1558 (und 1564) denn auch sein Erstlingswerk widmet und bei ihm für seine grosse und kühne kammermusikalische Kunst Verständnis gefunden zu haben scheint. Novellara ist heute ein trauriger Ort von wenig mehr als 2000 Einwohnern; aber das Schloss der Grafen war damals nicht nur eine Stätte intimer Kunstübung, sondern auch dramatischer Aufführungen. So baut Alfonso 1567 ein Theater und überträgt seinem einstigen Capellmeister Wert 1568 die Composition von Intermedien für eine Commedia.

Denn inzwischen war Wert in den Dienst des musik-liebenden und musik-kundigen Herzogs von Mantua, Guglielmo, getreten, dem er bei Gelegenheit der Hochzeit des Conte Alfonso, der inzwischen das geistliche Gewand ausgezogen hatte, mit Donna Vittoria da Capua, als Fest-Componist bekannt geworden war. Wert wird um oder vor 1565 Capellmeister an der Hauskirche der Gonzaga, an Santa Barbara, als erklärter musikalischer Liebling des Herzogs, und scheint sogleich den Abgang des bisherigen Oberhaupts der Capelle, Giovanni Contino, verursacht zu haben. Von Anfang an begegnet er der ausgesprochenen Feindseligkeit der Capelle, und man versteht es, ihn an der tödlichsten Stelle zu treffen. Seine Frau, aus begüterter Familie in Novellara stammend und selbst begütert, tritt in sträfliche Beziehung zu einem Untergebenen Wert's, Agostino Buonvicini; der gehörnte Ehemann ist dem Hohn des rohen Burschen und der ganzen Capelle ausgesetzt und muss sich von dem Weibe trennen, das um 1570 nach Novellara zurückkehrt. Es mag Wert eine geringer Trost gewesen sein, dass seine Gattin ein schimpfliches Ende nahm. Sie verwickelt sich in die Intrigue, deren Held

Wert
biographisch

Wert
biographisch

Claudio, der Bastard des Grafen Francesco von Novellara ist, der nach dem Tod seines Vaters (1577) Anspruch auf die Herrschaft Novellara macht und seinen Oheim Alfonso um die Ecke zu bringen sucht. Er entkommt, aber das Weib wird (1580) mit andern Complicen gepackt und stirbt ein paar Jahre darauf im Kerker. Um die confiszierte Erbschaft hat sich Wert mit dem Grafen lange Zeit herumzuschlagen; er erhält schliesslich mit knapper Not ein Drittel. Für seine drei Kinder hat er, begreiflicher Weise, denn sie stammten vermutlich nicht alle von ihm, wenig Interesse.

Nicht minder unglücklich endigt für Wert eine grosse Leidenschaft, die er für die berühmteste Dichterin und Sängerin der Zeit hegte, Tarquinia Molza. Tarquinia Molza (geboren 1. November 1542 zu Modena), Witwe seit 1578, – ihr Gatte hiess Paolo Porriño – tritt im April 1583 als »dama d' onore«, als Ehrendame, in den Dienst der Herzogin Lucrezia von Ferrara, und wird sogleich zum Mittelpunkt des musikalischen Lebens am estensischen Hofe – wir werden davon das Nähere hören. Wert, häufig Gast in Ferrara, fasst zu der schönen und reifen Frau eine tiefe Leidenschaft, die eben so heftig erwidert wird. Er ist mehr in Ferrara zu finden als in Mantua, und schon am 22. Dezember 1584 muss Guglielmo in den schärfsten Ausdrücken die schleunige Rückkehr seines Capellmeisters fordern. Das Liebespaar weiss nicht, dass jede Stunde seines Zusammenseins ausspioniert und registriert, dass jeder seiner Briefe aufgefangen und copiert wird. Im Oktober 1589 muss Tarquinia den Hof verlassen, in die Überwachung durch den herzoglichen governatore nach Modena zurückkehren, und auf jede weitere Verbindung mit Wert verzichten. Man sieht: die Tragödie Torquato Tasso's, der Tarquinia einen seiner Dialoge (»Über die Liebe«) gewidmet hat und Wert befreundet war, ist nicht die einzige Tragödie am estensischen Hof. Mantua und Ferrara standen damals in so engen politischen und kulturellen Beziehungen, dass man auch alle musik-geschichtlichen Ereignisse an beiden Höfen fast nur gemeinsam verfolgen kann. Ferrareser Musiker kamen nach Mantua; die Mantuaner noch öfter nach Ferrara. Es versteht sich von selbst, dass der Erbprinz Vincenzo im Carneval 1579 die Mantuaner Capelle mitbrachte, zur Hochzeit Alfonso's II. mit Margherita Gonzaga, Vincenzo's Schwester, die den Este in der Hoffnung auf einen Thronerben freilich ebenfalls enttäuschen sollte. Es waren die glänzenden Feste, Tourniere, Bälle, Bankette, die den unglücklichen, eben aus Turin zurückgekehrten Tasso zu jenem Wut-Ausbruch veranlassten, der ihn in den Käfig des Sankt Annen-Hospitals bringen sollte. Ob Wert zugegen war? Er muss den Dichter, bei dessen Besuchen in Mantua (1565, 1578), schon früher kennen gelernt haben.

Die Beziehung Tasso's zu dem Musiker ist bezeugt durch das Madrigal, das in der Ausgabe von 1724 (Opere, vol. 2, p. 542) mit der Didascalie versehen ist: »Ad un Musico, che avea posto in musica alcuni Madrigali«:

Queste mie rime sparte
Sotto dolci misure
Raccolte hai tu nelle vergate carte:
E co' tuoi dolci modi

Wert
biographisch

Wert
biographisch

Purghi le voglie impure,
 Ove il mio stil talora
 Nella tua voce, e nell' altrui s' onora:
 E più, quando le lodi
 Del bel Vincenzo, e i pregi
 Canti degli avi gloriosi egregj.

Die Anspielung auf Vincenzo Gonzaga als Brotherren stellt Wert als Adressaten der Dichtung sicher; sie ist, nebenbei, nicht nur ein Compliment für Wert, sondern auch ein schönes Zeugnis für die läuternde Wirkung, die Tasso der Musik zuschrieb. Wann das Gedicht entstanden ist? Die ersten Compositionen auf Dichtungen Tasso's enthält das siebente Madrigal-Buch Wert's (1581) – mit einem Sonett (»Donna se ben le chiome«) und der vermutlich frühesten Composition eines Fragments aus der »Gerusalemme liberata« – die erste einer langen Serie, die mit Monteverdi und Marzocchi endigt. Aber Tasso's Madrigal bezieht sich eher auf das achte Buch (1586), das fast nur Stücke aus der »Gerusalemme liberata« enthält – wenn es mit der »raccolta« nicht eine handschriftliche Sammlung im Sinn hat.

Diese Schläge haben offenbar, im Verein mit der Fieberluft Mantua's, das Leben Wert's verkürzt. Eine schwere Erkrankung fällt schon in den Sommer 1582; er muss das Amt an Santa Barbara an Giovanni Giacomo Gastoldi abtreten; was nicht hindert, dass er als Componist weiter für diese Kirche tätig ist und 1587 die Fest-Messe zur Krönung des Duca Vincenzo schreibt. 1585 und 1586 folgen weitere Erkrankungen; und im Mai (am 6.? am 23?) 1596 stirbt er, zwei Jahre nach Palestrina und Lasso; als 60-jähriger. Tarquinia überlebt ihn um mehr als 20 Jahre; 1600 wird sie, eine seltene Ehre, römische Bürgerin, und am 8. August 1617 stirbt auch sie, 75 Jahre alt. Aber ihre Beziehung zu Wert hat dauernde Spur hinterlassen.

Wenn Wert auch kurz nach Palestrina und Lasso gestorben ist, so ragt er, einer etwas jüngeren Generation angehörig und tätig an zwei Höfen, die Mittelpunkte prunkvollen und weiter treibenden Musiklebens waren, mit seinem späteren Schaffen doch in eine neue Zeit hinein. Er ist, wir werden es später sehen, nicht nur der Vorläufer Luzzasco Luzzaschi's und damit der Ferrareser konzertierenden Vokalmusik, sondern war auch für die »favola boschereccia«, für das Pastoral-Drama als Componist tätig.

Begonnen aber hat er, in seinem fünfstimmigen Erstlingswerk von 1558, als ein Schüler Rore's, und zwar des Rore der 50er Jahre, der beginnt, den freien, homophonen Deklamations-Stil zu pflegen. Er tritt mit Rore in unmittelbare Concurrenz durch die Composition von della Casa's Sonett: »O sonno, o della quiet' umid' ombrosa«, dem er ein andres Sonett della Casa's (»Cura che di timor«) folgen lässt. Er macht es ganz anders als Rore, er betont stärker die polyphone Verwebung der Stimmen, er ist zurückhaltender im Harmonischen. Aber er gleicht ihm in der Rücksichtslosigkeit gegen alles bloss Formale, im Streben nach der schärfsten Expression. Man wundert sich, in der »Canzon seconda« dieses Druckes, einer vokalen Klage-Sinfonie auf den Tod

einer Dame vermutlich des Hauses Gonzaga, einem Übermaß an blosser Augenmusik zu begegnen, während man begreift, dass sich Wert in einem Hochzeits-Carmen, das die Auflage von 1564 eröffnet, im Gegensatz dazu mit einer kunstvoll dekorativen Musik begnügt. Die Jugend Wert's zeigt sich in der Buntheit des Inhaltes dieses Buches: ein Madrigale spirituale für sechs, ein Dialog für acht Stimmen auf ein Sonett Bembo's; ein paar der mehr leidenschaftlichen, dunklen Sonette Petrarca's, darunter das gegen die Verderbtheit des päpstlichen Hofes zu Avignon, mit grösster Drastik componiert (s. p. 241). Die Grundhaltung seines Stils ist Homophonie. Wenn er Petrarca's Sonett

Pien d' un vago pensier, che mi desvia
Da tutti gli altri, e fammi al mondo ir solo,
Ad or ad or a me stesso m' involo
Pur lei cercando, che fuggir devria ...

Wert
2^{do} libro

componiert (1550, Primo libro a 5, 118), so setzt er die ersten drei Zeilen homophon, nicht ohne das »solo« am Ende der zweiten zu betonen, um dann in der vierten, dem »fuggir« zuliebe, zur Polyphonie überzugehen – Polyphonie ist hier, vielleicht zum ersten Male, als Polyphonie, als solche, als spezifisches Ausdrucks-Mittel verwendet, nicht mehr als ein neutrales »Organon« musikalischer Einkleidung. Ein Charakteristikum Wert's ist schon in diesem Buch die Vorliebe für helle Stimmen – eine Vorliebe, die später bei ihm eine besondere Ausprägung erhalten sollte.

Im Secondo libro a 5 (1561; 1564 und später mit verändertem Inhalt und einer Dedikation an Ottavio Farnese, den Patron Rore's, neugedruckt) ist die Wahl der Texte einheitlicher als im ersten, aber die Gegensätze der musikalischen Struktur sind stärker, mit Ausnahme eines Sonettes von Guidiccioni (»Superbi colli«) stammen alle nachweisbaren Dichtungen (und nur drei sind mir nicht nachweisbar) des Buches von Petrarca und aus dem »Orlando furioso« Ariost's. Manchmal macht Wert sich nicht nur frei von der Rücksicht auf die poetische Form, sondern auch vom Zwang wohlgeordneter Imitation:

C. Si è de - bi - le il fi - lo_a cui s'at -

A. Si è de - bi - le il fi - lo_a cui s'at - te -

5. Si è de - bi - le il fi - lo_a cui s'at - te -

T. Si è de - bi - le il fi - lo_a cui s'at - te -

B. Si è de - bi - le il fi -

C. - te - ne

A. - ne etc.

5. - ne

T. - ne

B. - lo_a cui s'at - te - ne

Wert
2^{do} libro

Die Gleichgültigkeit gegen die Verständlichkeit des Textes, die Unabhängigkeit der Stimmen kann nicht viel weiter getrieben werden, wenn man sich an die peinliche Beachtung der poetischen Form, an die Unterordnung der Begleit-Stimmen unter die Gesangs-Stimme erinnert, die sich die Frottolisten bei der Composition einer solchen Canzon Petrarca's auferlegten. Und wenn die Mitglieder der Florentiner Camerata von 1600 nach einem Schul-Beispiel des »laceramento della poesia«, der »Zerfleischung des Textes« hätten suchen wollen, so konnten sie kein besseres finden als diesen Beginn. Auf der andern Seite stehen aber Compositionen wie der »Trionfo d' Amore« Petrarca's: »Nel tempo che rinnova i miei sospiri«, dessen ganzes Capitolo I (doch mit Auslassung der Verse 94–156) Wert siebenstimmig in zwei Teilen componiert hat – als reine homophone, durch Teilung der Stimmen gegliederte Chor-Deklamation. Wie soll man sich ein solches Werk erklären? Es kann nichts anderes gewesen sein als Begleitmusik zu einem »Trionfo«, einem in Bewegung geratenen »Lebenden Bild«, das im Aufzug Caesar's als Sklaven der Cleopatra gipfelte: – Mantegna's berühmter Triumph-Zug, jetzt in Hampton Court, beweist, wie sehr sich gerade der Mantuaner Hof an solchen Schau-Stellungen von jeher erfreute. Im stärksten Gegensatz zu solcher Homophonie steht wiederum ein Stück wie Petrarca's Sonett »Amor io fallo«, dessen Beginn, ein Monteverdi'scher Einfall, auf die Ausdrucks-Kraft des Septimen-Schrittes gestellt ist:

A - mor io fal - lo

A - mor io fal - lo, A - mor io fal - lo

A - mor io fal - lo e veg - gio il

A - mor io fal - lo, A - mor io fal - lo, io

A - mor io fal - lo, A - mor io fal - lo

mio etc.

fal -

Oder wenn Wert, wie in Petrarca's »Quand' io ni volgo indietro« das Motiv in Gegen-Bewegungen führt, oder, wie in dem so vielfach componierten »Cantai or piango« die »Oxymora« so plastisch als möglich zu versinnlichen sucht.

Zu einer Apotheose der Homophonie wird das, dem Marchese di Pescara, dem damaligen Gouverneur von Mailand, gewidmete erste (und einzige) vierstimmige Madrigal-Buch Wert's von 1561. Wohl finden sich noch Anklänge ans frühe Madrigal, mit seiner freien Bewegtheit der Stimmen. Wenn Wert an einen altmodischen Text im Stile Casola's gerät, wie »Madonna poi ch' uccidermi volete« (Nr. 20), so componiert er ihn auch im Stil Arcadelt's oder Verdelot's, also archaisierend. Aber im Allgemeinen schreibt er bereits prä-existente Monodien. Es ist bezeichnend, dass er, in einer Übersetzung Raffaele Gualtieri's, die letzten Worte Dido's aus der »Aeneide« wieder einmal componiert hat (»Dolci spoglie felici« – »Dulces exuviae«), einst ein Lieblings-Vorwurf der Frottolisten. Es ist bezeichnend, dass er auch beginnt, in solchem Stil die lyrischen Höhepunkte aus dem »Orlando furioso« zu componieren: den eifersüchtigen Ausbruch Bradamante's beim Anblick Ruggiero's:

Dunque baciâr sì belle e dolci labbia
Deve altra, se baciâr non le poss' io? ... (XXXVI, 32 und 33)

(Besondere Berühmtheit hat freilich eine andre Stanze aus dem »Orlando furioso« erlangt, deren Text Wert mit leichter Abänderung motivisch und humoristisch componiert, die erste von Canto 35, »Chi salirà per me, madonna, in cielo«. Es spricht für den feinen Geschmack William Barclay Squire's, dass er sie in seine Sammlung aufge-

Wert 1561
a 4

Wert
Wandlung
von Mantua
zu Ferrara

nommen hat.) Noch viel mehr »Arie«, noch viel mehr lyrisch-dramatisches Soliloquium ist ein Stück wie »Chi ad fura il ben mio« (Nr. 11), das wie einem pastoralen Drama im Stil des »Aminta« Torquato Tasso's entnommen scheint. An solchen Stücken kann man beurteilen, dass die Mehrstimmigkeit bei ihren virtuosesten Beherrschern zum Anachronismus geworden war, dass die Monodie eines Tages kommen musste. Es ist um so verführerischer, solche Stücke für Monodien zu halten, als Wert den Cadenzen im Druck immer die einfachste Formel gibt, auch in der Oberstimme, ihre Ausführung also der Improvisation der Sänger überliess. Dennoch wäre es falsch, sie schon als Monodien zu betrachten. Denn trotz des Prinzips: rapid zu deklamieren, dem Wort und Vers zu seinem Recht zu verhelfen, ist doch jede Gelegenheit zu madrigalesk-ausdrucksvoller Malerei benützt, seelischer und äusserlicher, »imitazione dell' affetto« und »imitazione della natura«. Der Formelschatz solcher Wendungen war um 1560 schon so gross geworden, dass die leiseste Andeutung genügte, dass der Fluss der Deklamation durch die »Expression« nicht gehemmt wurde.

Die Wendung, die in den nächst folgenden Madrigal-Drucken Wert's vor sich geht, kann man als eine Wendung von Mantua zu Ferrara bezeichnen – im Biographischen wie im Künstlerischen. Es ist im Poetischen eine Wendung von Petrarca und Ariosto zu Guarini und Torquato Tasso, im musikalischen von Madrigal im Stil und in der Gefolgschaft Rore's zum Stil der späteren Venetianer in der Gefolgschaft Andrea Gabrieli's. Im vierten Buch (1563), dem einstigen Gönner im Süden, Consalvo Fernandes di Cordova, Duca di Sessa gewidmet, stehen neben einer Reihe von Dedikations-Stücken drei grosse zyklische Compositionen: zwei Canzonen Petrarca's und ein Capitolo Ariosto's. Das fünfte Buch (1567) steht insofern unter dem besonderen Patronat des Duca Guglielmo von Mantua, als es ihm nicht nur gewidmet ist, sondern auch eine der Compositionen des Herzogs an die Spitze stellt – dieselbe, die auch das (anonym erschienene) Madrigal-Buch des Herzogs von 1583 (cf. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 435) eröffnet. Es enthält die Compositionen einer Ottaven-Folge, die dem Luigi Tansillo zugeschrieben wird: »A caso un giorno mi guidò la sorte« – eins der frühesten Beispiele einer pastoralen Cantate, mit Rahmen-Erzählung und Dialog; auf das wir später (p. 564) ausführlich zurückkommen werden; aber Wert componiert es noch im älteren Stil, nämlich als eine Erzählung im Stil der »Canzon francese«. Im fünften und sechsten Buch (1571 und 1577) dominieren noch Petrarca und Ariosto und in wachsendem Maass Tansillo; aber das sechste enthält schon eins der Sonette Tarquato Tasso's:

Tolse Barbara gente il pregio a Roma
Dell' imperio, e dell' armi, e serva fella.
Oh nome a lei fatale! ecco novella
Barbara vincitrice anco la doma.

E a quale in lei più per beltà si noma
 Tolto lo scettro, e' l titolo di bella.
 Spiega sue squadre in Campidoglio, e quella
 De' suoi prigionj incatenata, e doma.

Sono i guerrieri suoi molle rigore
 Con pudica beltà, sdegno cortese,
 Che quanto sfida più, tanto più piace.

I vinti un sesso, e l' altro: e l' un d'amore,
 L' altro d' invidia: e colla stessa face
 Agghiaccia or l' uno, onde già l' altro accese.

Wert u.
 Tasso

– ein Sonett, von Tasso 1573 in Rom zum Lob der schönen Barbara Sanseverino, contessa di Sala gedichtet, die sich mit ihrer Stieftochter Leonora Sanvitale damals in Rom aufhielt (cf. Solerti, Tasso, vol. 1, p. 180); und ein Stück, das Wert kaum viel später komponiert haben kann. Das siebente von 1581 aber enthält nicht nur in einem völlig neuen, deklamatorischen Stil, die beliebteste »prä-existente Cantate«, nämlich Battista Guarini's »Tirsi morir volea« (s. später p. 558), sondern auch die wohl frühesten Compositionen aus der »Gerusalemme liberata« Torquato Tasso's – nebenbei, vier Monate vor der ersten rechtmässigen Ausgabe des Werkes im Juni 1581 –, und zwar sowohl lyrische Schilderung (»Vaghi boschetti«, Gerusalemme liberata, VI, 21) und halb-dramatische Erzählung (»Giunto alla tomba«, XII, 96 und 97). Mit dem achten Buch (1586) ist die Wendung vollzogen; es ist ein Tasso-Werk, und zugleich das Werk eines neuen, konzertanten Stiles. Dieser spätere Wert ist nicht mehr der Nachfolger Rore's, sondern ein Zeitgenosse Marenzio's, Gesualdo's und des jungen Monteverdi, und einer der Vorläufer und Begründer der Musik des 17. Jahrhunderts.

Capitel VII

Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen und Dramatischen

Andrea Gabrieli

Die Wendung zu einer leichteren, mehr spielerischen, mehr gesellschaftlichen Haltung des Madrigals war schon längst vorbereitet, namentlich im Werk Vincenzo Ruffo's und im Schoss der Accademia Filarmonica zu Verona. Aber vollzogen hat sie sich durch einen grösseren Meister und an einem maßgebenderen, mehr welt-städtischen Ort: durch Andrea Gabrieli in Venedig.

Andrea Gabrieli ist Schüler Willaert's. An Rore geht er vorbei, so genau er ihn gekannt hat. Rore ist in seiner Grösse einseitig; ein Meister hoher Kunst, und ein Meister hoher Kunst allein; Gabrieli ist vielseitig wie Willaert, oder besser: noch vielseitiger, denn er kennt schon mehrere Abarten des Madrigals, und fügt den »Canzoni villanesche alla napolitana« seines Meisters noch Justinianen und Gregheschen, antikisierende Schauspielmusiken, Staats-Cantaten hinzu. Sein Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli hat ein Jahr nach seinem Tod ihm die Lobrede gehalten:

»Se Messer Andrea Gabrieli (felice memoria) non fosse stato mio Zio, ardirei di dire (senza timore d' esserne biasimato) che, si come pochi Illustri Pittori, & Scultori insieme sono stati al mondo, così pochissimi fossero stati gli eccellenti Compositori, & Organisti, com' egli fù. Ma perchè di consanguinità le sono poco meno che figliuolo, non mi si conviene dir di lui liberamente quello, che l' affettione dettata dal vero mi ministrarebbe: perchè, chi può negare, che non sia stato mirabile, & quasi Divino in tutti i generi Armonici? potrei lodarlo nell' arte, nelle rare inventioni, nelle maniere nove, nel dilettevole stile, non solamente, perchè sia stato grave, & dotto nelle sue compositioni, ma per esser insieme comparso tanto vago, & leggiadro, che chi hà gustato il suono de' suoi concetti, & l' Armonia de suoi contrapunti (e vaglia dir il vero) può dire d' haver provato, che cosa siano i veri movimenti d' affetti: & che cose sia goder dalla Musica, vera, & inusitata dolcezza. Potrei dire, che da suoi componimenti si vede apertamente quanto egli sia stato singulare nell' immitatione in ritrovar suoni esprimenti l' Energia delle parole, e de' concetti. Ma per non parer trabocchevole nel colmo dell' affettione, essendogli io Nipote, lascerò il farne giuditio à gli intendenti, che l' hanno conosciuto fin nell' interno ricetta de suoi pensieri. Piacque al sommo voler di Dio l' anno passato

Andrea
Gabrieli
Leben

di trasferirlo di terra in Paradiso, in età matura sì, & assai colma di anni, ma in tempo, che più, che mai i spiriti erano nella Musica vivaci, & pieni di leggiadrissime inventioni. Haveva esso ridotto a compita perfettione varij bellissimi Concerti, Dialoghi, & altre Musiche proportionate à voci, & Stromenti, come hoggidì s' usa nelle principal Chiese de Principi, & nelle Academie Illustri; de quali egli (bona memoria) havea deliberato farne dono à V. S. Illustriss. per scoprirle un vivo segno dell' osservanza & devotione che le portava ...»

Andrea
Gabrieli
Leben

»Wenn Messer Andrea Gabrieli (seligen Angedenkens) nicht mein Oheim gewesen wäre, so würde ich mich vermessen (ohne Furcht vor Tadel) zu sagen, dass, wie es zu gleicher Zeit nur wenige erlauchte Maler und Bildhauer in der Welt gegeben hat, es nur ganz wenige so ausgezeichnete Componisten und Organisten gegeben hat, wie ihn. Aber da ich nach Bluts-Verwandtschaft ihm wenig andres bin als Sohn, ziemt mir nicht über ihn freimütig auszusprechen, was von der Wahrheit geleitete Zuneigung mir eingeben würde: denn, wer kann leugnen, dass er in allen musikalischen Gattungen bewundernswert und gleichsam göttlich gewesen ist? Ich könnte ihn loben in der Kunstfertigkeit, in seinen seltenen Erfindungen, seinen neuen Ausdrucks-Mitteln, seinem vergnüglichen Stil, nicht nur dass er in seinen Werken würdig und gelehrt gewesen wäre ... Ich könnte sagen, dass aus seinen Compositionen offenkundig zu ersehen sei, wie einzig er in der Nachahmung gewesen ist, indem er Klänge fand, die die Macht der Worte und des Sinns der Worte ausdrücken ... Dem höchsten Willen Gottes hat es gefallen, im vergangenen Jahr ihn von der Erde ins Paradies zu versetzen, wohl in gereiftem, und mit Jahren beladenem Alter, doch noch in einer Zeit, da seine Geister in der Musik mehr als je lebhaft, und erfüllt von leichtesten Erfindungen waren ...»

Andrea
Gabrieli Vita

Über das Leben Andrea Gabrieli's, eines so grossen Meisters, der an einem so weithin sichtbaren Ort wie Venedig gewirkt hat, ist fast unbegreifliche Dunkelheit gebreitet. Weder das genaue Geburts-, noch das genaue Todes-Datum ist bekannt, und kein Grabstein bezeichnet seine Überreste. Er ist im Stadtteil Canareggio geboren; wie man annimmt, um 1510, vermutlich jedoch erst um 1520; denn sein spätes Hervortreten nach 1550 wäre sonst fast unbegreiflich; und er kann auf keinen Fall älter sein als Rore. Da sein frühestes Madrigal in einem Druck Vincenzo Ruffo's erscheint, ist er vielleicht unter Ruffo als Sänger am Dom zu Verona tätig gewesen, vielleicht auch für die Mitglieder der Accademia Filarmonica, denn die Sestina Petrarca's, die, von Bonagionta 1568 zuerst veröffentlicht, den posthumen Druck seiner vierstimmigen »Madrigali e Ricercari« (1589) eröffnet, kann nur solchen kammermusikalischen Zwecken gedient haben, und dem Stile nach nur um 1555 geschrieben sein: ein junges Talent ringt da um freieren Ausdruck, strebt sich aus der Gebundenheit zu lösen. 1558 wird er als Organist an San Geremia in Venedig (Canareggio) genannt; in diesem Jahr tritt er als Mitglied in die von Federigo Badoer gegründete Accademia della Fama ein, die vom Rat der Zehn nach kurzer Zeit unterdrückt wird. 1566 beruft man ihn als Nachfolger des Claudio Merulo an die zweite Orgel von San Marco – »... D. Andreas de canal regio

se contulit Venetias ad inserviendam Ecclesiam« heisst es im Juli dieses Jahres in den Akten, und man gibt ihm 15 Dukaten Reise-Entschädigung. Er kam also von auswärts, vermutlich von München, wo er 1562 als Reisegenosse Lasso's nach Böhmen und an den Rhein nachweisbar ist. Dazu stimmt, dass er 1565 ein Buch seiner Motetten dem Herzog Albrecht von Bayern widmet, und auch nachher noch lebhaft Beziehungen zum Münchner Hof, zu dem mit Bayern engverbundenen des Erzherzogs Karl in Graz, und mit dem Hause Fugger in Augsburg unterhielt. Er ist nie an die erste Stelle gelangt und immer der Untergebene Gioseffo Zarlino's geblieben; man gibt ihm lediglich, 1584, als Merulo seinen Posten verlässt, um nach Parma zu gehen, die erste Orgel und beruft an die zweite seinen Neffen Giovanni, der Merulo an der ersten eine Zeitlang vertreten hatte. Er war verheiratet, aber offenbar kinderlos. Ende 1586 stirbt er, und man ernennt als seinen Nachfolger Vincenzo Bell'haver. Er muss ein liebenswerter, stiller, aller »Reklame« abholder Mann gewesen sein; aber man kann seine Stellung kurz dahin zusammenfassen, dass, wenn Zarlino auch der offizielle Amts-Nachfolger Willaert's gewesen ist, Andrea dessen geistiger Nachfolger war, als der grösste venezianische Meister der Zeit. In der Richtung seines Schaffens aber ist er der Antipode Lasso's. Lasso ist, wenn auch in einigen Werken, so doch nie grundsätzlich von der strengen und hohen Auffassung des Madrigals abgewichen: der Dichter, der im Mittelpunkt seines Schaffens steht, ist Petrarca, der »sinnlich-übersinnliche Freier«. Auch Andrea Gabrieli hat Petrarca noch gehuldigt. Aber seine Texte sind bereits beherrscht vom sinnlichen Geiste Torquato Tasso's und Giambattista Guarini's; und den Texten entspricht die Musik.

Andrea Gabrieli's zentrale Stellung zeigt sich darin, dass es wohl kein Sammelwerk der Zeit gibt, für das man ihn nicht um einen oder mehrere Beiträge ersucht hätte. Sein frühestes Madrigal, recht conventioneller Art, aber schon in »misura cromatica«,

Piangete occhi miei lassi,
 Piangete il vostro errore,
 Et con voi pianga il misero mio core ...

steht, höchst bezeichnender Weise, in der »Scielta seconda«, das heisst im dritten Madrigal-Buch a 5 des Vincenzo Ruffo von 1554. Dann hat Rore (oder Rore's Drucker) eine Sonett-Composition Gabrieli's ins fünfte Buch der fünfstimmigen Madrigale (1566) des Meisters von Parma aufgenommen; und dazwischen und danach wird die Kette der Einzel-Stücke immer reicher. In der Herausgabe geschlossener Werke war Andrea ziemlich lässig: er hätte dreimal so viel veröffentlichen können, als er getan hat. Es sind nicht mehr als sechs: zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale, 1566 und 1570, zwei Bücher sechsstimmige, 1574 und 1580, ein dreistimmiges, vor 1575, und »Greghesche« und »Giustiniane«, 1571. Erst nach seinem Tod kommt eine üppige Nachlese: die Musik zu einer Aufführung des »Edipo tiranno« (1588), mit der drei Jahre vorher, 1585, das Teatro Olimpico Palladio's in Vicenza eröffnet worden war; 1587 die von Giovanni

Andrea
 Gabrieli
 Zentrale
 Stellung

Andrea
 Gabrieli als
 Repräsen-
 tant
 Venedig's

Gabrieli herausgegebenen »Concerti«; 1589 ein drittes Buch fünfstimmiger Madrigale, das jedoch nur eine Sammlung verstreuter Stücke ist; und im gleichen Jahr vierstimmige Madrigale und Ricercari. 1601 endlich eine Nachlese von Mascherate, meist bereits bekannte, schon früher gedruckte Stücke.

Es gibt keinen Meister, in dessen Schaffen sich das Leben im Venedig des dritten Viertels des Cinquecento so vielseitig und so rein widerspiegelte, als in dem Andrea Gabrieli's; es müsste denn, auf anderm Gebiet, Paolo Veronese sein. Es war ein heiteres, üppiges, prunkvolles Leben; die Sorgen der Republik lagen noch im Unterirdischen oder in weiter Ferne. Die drängendste, die Furcht vor dem Grosstürken, wurde gebannt durch den See-Sieg des Don Juan d' Austria bei Lepanto (1571), der ganz Europa, aber ganz besonders Venedig, das am unmittelbarsten bedrohte, in einen wahren Taumel versetzte, und die Lebens-Freude oder Genuss-Freude der Stadt auf einen Gipfel erhob. (Dieser Sieg hat eine Literatur, oder vielmehr einen Schwall von Poetik hervorgerufen, der einen halben Bibliotheks-Saal füllt.) Im Carneval des folgenden Jahres, 1572, wurde dann diese Genuss-Freude festlich organisiert. Wir besitzen noch, in einem Bericht und Druck des venezianischen Verlegers Giorgio Angelieri, den »Ordine, et DechiARATIONE di tutta la mascherata, Fatta nella Città di Venetia la Domenica di Carnevale. M. D. LXXI. (nach venezianischer Jahres-Teilung; in Wahrheit 1572) Per la Gloriosa vittoria contra Turchi«. Sieben »Musiche di piu sorte«, das heisst verschiedener Besetzung, waren tätig, und im Ganzen über 180 Musiker beteiligt. Nach einer Reihe von Carri und Maskenzügen »folgten die drei Erdteile, singend; das heisst vier Personen in türkischer Frauen-Tracht, die Asien vorstellten, und sie sangen« (»Le tre parti del Mondo poi seguivano cantando; cioè, Quattro vestiti da donna alla Turchesca figurati per l' Asia, che cantavano«):

Asia felice ben poss' io chiamarmi,
Ch' è vinto in mar di me l' empio tiranno;
Ma più sarò, quando de Christo l' armi
In terra anchor de lui Vittoria havranno.

Gabrieli's Musik ist uns in jenem posthumen Druck von 1589 erhalten. Wie hat er das befreite Asien, das so dringend den See-Sieg auch durch einen Land-Sieg ergänzt wünscht, singen lassen?

Andrea
Gabrieli u.
Lepanto
1571

A - sia fe - li - ce, A - sia fe - li - ce hor - ben pos - so chia - mar - mi,
 A - sia fe - li - ce, A - sia fe - li - ce hor - ben pos - so chia - mar - mi,
 A - sia fe - li - ce, A - sia fe - li - ce hor - ben pos - so chia - mar - mi,
 A - sia fe - li - ce, A - sia fe - li - ce hor - ben pos - so chia - mar - mi,
 Chè vin - t'in mar di me l'em - pio ne - mi - co, Chè vin - t'in mar di me
 Chè vin - t'in mar di me l'em - pio ne - mi - co, Chè vin - t'in mar di me
 Chè vin - t'in mar di me l'em - pio ne - mi - co, Chè vin - t'in mar di me
 Chè vin - t'in mar di me
 l'em - pio ne - mi - co
 l'em - pio ne - mi - co
 l'em - pio ne - mi - co
 l'em - pio ne - mi - co
 l'em - pio ne - mi - co
 l'em - pio ne - mi - co

In dem gleichen, auf einfache akustische Wirkung berechnetem, aber dennoch in Klang und Harmonik belebtem Stil singen auch Afrika (in tieferer Stimmen-Gruppierung) und Europa; Europa mit fast identischen Beginn wie Asia. Dann vereinigen sich alle drei Chöre zu einem zwölfstimmigen Abschluss:

Cantiam dunque cantiamo; e in ogni parte
 Gratie si renda al sommo Re del Cielo,
 Et sol à lui si dia con puro zelo

Andrea
 Gabrieli u.
 Lepanto

Lode, e gloria del ben che à noi comparte!

– dessen Musik leider nicht erhalten ist.

Wir wissen nicht, ob Gabrieli auch die Musik zu den nachfolgenden Mascherate geschrieben hat: von »Vier Bauern, die zur Begleitung einer Lira Villotten sangen« »Una musica di liuti con una viola da gambe, & uno flautino«; »eine vierstimmige Musik für betagte Patrizier (magnifici) in Samt und rotem Damast, die sangen: ›Se ben semo così quattro vecchietti« – »für vier Bauern, die im Dialog sangen wie folgt: ›Ceccon, cantemo frello« – »für vier deutsche Trunken-Bolde, mit Malvasier-Flaschen und Bechern in der Hand, die sangen wie folgt:

Viva viva Bacco Bacco
Che di vino ha colmo il sacco
Ne di bere alcun' è stracco ...«

»– eine Musik für Putti (Knaben), höfisch (castilianisch?) in Seide gekleidet, die sangen: ›Putti siamo ò gentildonne««. Wir wissen nur den Weg, den der festliche Zug nahm: von der Kirche der Madonna dell' Orto durch die Merceria nach San Marco, Santo Stefano und San Samuele.

Andrea
Gabrieli
Giustiniana

Aber diese Gestalten oder Gruppen spuken alle in Gabrieli's Villanellen, von denen er einen besonderen Teil in seinen »Greghesche e Giustiniane« von 1571 vereinigt hat. Diese Villanellen hat Giovanni Gabrieli im Auge, wenn er von Andrea's »vergnüglichen Stil« spricht. Die »Alten«, die »Vecchietti«, die verliebten und impotenten, nasentropfenden und dünnbeinigen vornehmen Greise spielen dabei eine besondere Rolle und sind das fast ausschliessliche Objekt der »Canzoni alla villanesca«, die Andrea Gabrieli und seine venezianischen Kollegen – Baldisserra Donato, Giuseppe Policreti aus Treviso, Domenico Micheli, Claudio Merulo, Gaspere Vinciguerra, Vincenzo Bell'haver – »Giustiniani« nennen. Mit der alten Giustiniana hat diese neue nicht das Geringste zu tun. Der Name des alten Patrizier-Geschlechtes ist vermutlich nur deshalb gewählt, weil er das vornehme Greisentum der Betroffenen am schnellsten charakterisierte.

Die musikalisch-sprachliche Charakteristik der greisen Liebhaber ist das Stottern. Das Zeitalter muss ein ungeheuerliches Vergnügen an der Vorführung und der Verhöhnung dieses sprachlichen Gebrechens gefunden haben – ein Vergnügen, an dem wir im übrigen auch noch teilhaben, wenn Don Curzio in den »Nozze di Figaro« oder der gefoppte Bräutigam Wenzel in der Meister-Oper Smetana's mit ihren Zungen-Hemmnissen kämpfen. Wir haben oben (p. 382) gesehen, an Andrea's Parodie von Cipriano's berühmtestem Madrigal, wie sich das Musikalisch-Parodistische mit dem groben Spass verbindet. Manchmal erscheinen die drei alten Herren als Bettler:

Per chè madonna darne combianananao
A nu che semo tre fideli amanti
I anni e' l te ne nenenempo havemo consuamanananao

Andrea
Gabrieli
Giustiniana

E diventai poveri mendicanananti!
 Cusi intravien chi senenenervo donne ingrato
 Che spand' el bruo e rompe le pignananate!

– manchmal (»Chinde dara la bosc«) dienen Solmisations-Witze zu bedenklichen Anspielungen; manchmal erzählt der Alte, diesmal personifiziert in der Dreistimmigkeit, einem Fremden zur Warnung seine Erfahrungen in der Liebe.¹

Das ist ein Trällerliedchen, und die Imitation des Stotterns klingt mehr gutmütig als naturalistisch; es ist die erste Gondoliera, eine Form, die ein Ständchen in Venedig unwillkürlich annehmen musste – besonders der in Sexten sich wiegende Refrain ist so lokal gefärbt als möglich. Der Versform nach aber ist das Stückchen noch oder wiederum eine reine Frottola, indes andere Nummern die Form der »Canzon alla villanesca« – Strambotti mit Refrain nach jedem Zeilenpaar – annehmen, andre wieder kurze jambische Vierzeiler mit »Sdruccioli« am Vers-Ende sind, besonders beliebt bei Vincenzo Bell'haver, Andrea Gabrieli's Nachahmer und Amts-Nachfolger:

Andrea
 Gabrieli
 Giustiniana

Tutto' l dì ti te spampoli
 Che mi son un petegolo
 E che paro un coruogolo
 Con la coa tutta toccoli!
 &c.

Von diesen Giustinianen führt eine gerade Linie zu den Madrigal-Comödien des Modenesen Orazio Vecchi und des Bolognesen Adriano Banchieri. Wenn Banchieri seine Madrigal-Comödien »La Pazzia senile« (1598) oder »Saviezza giovanile« (vor 1628) dreistimmig hält, so will er damit andeuten, dass sie nichts anderes sind als Canzonette, Giustiniane, und wer in der »Saviezza« den Dialog zwischen Graziano und Pantalone ansieht: »Msier Piatelon, scarissimo piastron«, wird in Pantalone sofort den alten Herren der Giustiniana erkennen:

In la malora, tanto voio andar
 Dal mio barbier ...

dal mio bar-bier, dal mio bar-bier a far-me pe-ne-ne-ne-net-te-nar.
 dal mio bar-bier, a far-me pe-ne-ne-ne-net-te-nar.
 a far - me pet - - - te - - - - nar.

¹ Beispiel-Band Nr. 60.

Andrea
Gabrieli u.
die
Commedia
dell'arte

Es bedarf kaum mehr der Begründung, dass in diesen Canzonen, die man »Charakter-Canzonen« nennen könnte, sich die unsterblichen Gestalten der *Commedia dell'arte*, Pantalone, Pulcinella, Graziano, Zanni Bergamasco, Pedrolin, der spanische Capitano &c. bilden. Sie waren in ihnen vorhanden, ehe sie auf der Bühne leibhaftig erschienen, wenn auch als der Schöpfer der Figur des Pantalone der Dichter und Comödiant Andrea Calmo (1510–1571) gilt – Pantalone, der wieder nichts anderes ist als die venezianische Abart des senex der antiken Comödie. Benedetto Croce (*Archivio storico per le province napoletane* 23 [1898], No. 3 und 4, p. 605–668 und 702–742, später aufgenommen in *Croce's Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari 1911, p. 197–270) hat einmal mit grossem Feinsinn ausgeführt, dass Pulcinella als Person undefinierbar sei – er ist eine »collezione di personaggi«, ein Sammel-Begriff von Figuren. Diese vor der Volks-Phantasie (wirklich: der Volks-Phantasie?) geschaffenen Typen haben die Fähigkeit, an den Kern ihres Charakters immer neue Züge anzubilden, und unter der Hand der Dichter werden aus ihnen dann grosse, monumentale, eine nationale Eigenart in unverwüstlicher Kraft des Ausdrucks darstellende Charakter-Typen. Der erste, der den Charakter des Pulcinella auf die Bühne stellte, war der napolitanische Schauspieler Silvio Fiorillo (um 1570–1620). Aber war der Pulcinella, oder waren wenigstens mehrere Seiten seines Charakters – die Naivität, die Drolligkeit als Liebhaber, dies Tüppische – in der Villanella, von Nola an, nicht längst vorhanden? Von Anfang an wird an Pulcinella seine Kunst in der Imitation von Tier-Stimmen gerühmt. Und wir erinnern uns der »Canzon della gallina« des Baidissera Donato. Der Schöpfer der Gestalt des Pantalone ist Andrea Gabrieli im Verein mit Antonio Molino gewesen – zum mindesten haben beide der Figur die entscheidenden Züge mitgegeben.

Andrea
Gabrieli
Greghesca

Von den Justinianen unterscheiden sich die Gregheschen vor allem durch die Mundart. Diese Mundart ist die Schöpfung eines einzigen Mannes, mit dem Andrea eng befreundet gewesen sein muss, und dem er 1570 das zweite Buch seiner *Madrigali* a 5 gewidmet hat: Antonio Molino, in der Literatur-Geschichte bekannt unter dem Namen Burchiella. (Einige Notizen über Molino hat Alessandro d' Ancona zusammengestellt: *Origini*, vol. 2, p. 112; Notizen, von denen wenigstens keine falsch ist, während man sonst über Molino = Manoli Blessi = Burchiella in Nachschlagewerken und Bibliographien die verwirrendsten Informationen erhalten kann.) Einen Vorläufer scheint Molino nur in jenem Giandominico La Martoretta aus Calabria gehabt zu haben, Dottor in musica und offenbar Geistlicher, der um 1554 eine Reise ins Heilige Land gemacht und aus Cypern einen griechischen Text mitgebracht hatte, den er in seinem dritten *Madrigal-Buch* vierstimmig in Musik setzte. Antonio Molino war Dichter, Mäzen, Kaufmann, Rezitator, Comödiant in einer Person; seine Reisen hatten ihn nach der Levante geführt, und von da brachte er offenbar nicht bloss Reichtümer mit nach Hause, sondern auch jenen Dialekt, der aus Venezianischem, Dalmatinischem, Istrianischem und Griechischem drollig gemischt ist. Es ist eine Sprach-Schöpfung, nicht unähnlich dem *maccaronischen* Latein des Teofilo Folengo, genannt *Merlin Coccaio*, dem wir

Antonio
Molino

bei Vincenzo Ruffo begegnet sind. Ähnlich wie Folengo den Helden seiner Dichtung, Baldus, macht auch Molino den Träger dieser Sprache, Manoli Blessi («Manoli» wohl ein Anagramm von »Molino«) zum Helden eines komischen Ritter-Epos im Stil des »Orlando« (I fatti e le prodezze di Manoli Blessi, Venedig 1561), und identifiziert sich schliesslich selber mit der von ihm geschaffenen Figur. (Lodovico Dolce hat zu Molino's komischem Helden-Gedicht »I fatti, e le prodezze di Manoli Blessi strathioto« die Widmung an Giacomo Contarini geschrieben, und rühmt darin Molino: »... als er dann in reiferen Jahren sich dem Handel ergab, reiste er in verschiedenen Gegenden der Levante, ohne eine seiner Begabungen [Tanzen, Springen, Spielen, Singen] zu vergessen. So kam es, dass er um nicht müssig zu bleiben, in Corfu und in Candia sich im Rezitieren von Comödien zu üben begann. Von dort heimgekehrt, gründete er mit frate Armonio und dessen Genossen eine Musik-Accademie, die der ganzen Stadt Genuss bereitete. Und um besagte Accademie noch mehr zu befestigen, wollte er zeigen, wie viel er in der Darstellung jener Comödien vermöge, und war der erste, der mehrsprachige Rollen einführte ...«) Und in seiner Eigenschaft als der Mäzen Manoli Blessi lässt er 1564 eins der originellsten Werke drucken, die es in der Musik-Literatur gibt: »Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche con la Musiche disopra, composta da diversi Autori, a quattro, a cinque, a sei, a sette, & a otto voci«, das er den Eccellenti musici Messer Paulo Vergeli (Vergelli), M. Claudio da Currezzo (= Claudio Merulo da Correggio) und M. Francesco Bunaldi (= Bonaldi) widmet. Um einen Begriff von seinem Prosa-Stil zu geben, sei die Widmung wiedergegeben: »Essendo sta sembre mai chesta costumanza del vecchi andighi e del muderni scrivauri servao, Affendimu misser Paulo, m. Claudio, è m. Francesco, infra tutti candi li altri amisi a mi carissimi, de mandari sul pumblico le fantige de li sui frognimi inzegni, sutto la favur e prottetiun del Principi, del Re, e del Imperaduri, overamente de calche Megallos, grando persunazo, a fin chie' l valur el grandezza de chesti; da la invidia, e da le false callunnie del cativi reprensuri, li habbia à defenderi e far restar securi. Mi, no, no seghitando li costumi de chesti; hò pinsao, de prucederi aldramende, in mandar fora in luse per la mundo, cheste mie fantighe, perchie mi la stimo se habbiano à indrizzari, e dedicari le opere a chelli chie siano iteligenti de chella materia chie esse trattano; Parendo a mi chesti chie intitulanò nel primo modo, frutti del inzegni sol tipota gnende dessumegiai da colù chie vulesse dari a vederi, a fari giuditio de l' arte de un statua del fidia, del Policleto ò della Sansovin, a una fauro, ò à chalche aldro atresano del varia e diversa professiun dal desegno, talmende chie costui no sei truvasse atto a decerniri e cognusseri l' arte del scoltura, gnanghe del pittura à intenderi la bellezza de un figura del man del Rafael o del Tician; cusi anga mi fra mi cun la mio cervello insemi, haveme deliberao de cavar fora e pumblicari al mundo chesta musica per mi fada cumponere da multi Eccellendi Autturi del Musica sora li mie Versi e Rime della Rumecca lingua nostra, hò giudicaò chesta esser dunatiun multo cunveniente alla vostra professiun, esendo l' uno, è, l' aldro de vui cussi eccellende e perfetto Musico, como chie sèu: E chesto xe cento al vostro valori del Musica, alla

Molino

Molino

chal se azunze puo l' andiga amicitia, è cunversatiun e fradellanza chie mi havèn con tuttitre vui, unde, mi essendo sta spento, è cazzà dal' meriti del vostre Virtue, mel par rasunevelmente esser mosso à farve che sta dedicatiun la challe, paracollòsso vel prego, no alla umellezza del dùno, mo alla gligora presta, e prunda vulundae del donaùro resgardando, vel piasa con piasevule allegro viso do accettari. E alla vostra buna gratia mi medemo cun l' opera recumando.

Vostro Manoli Blessi.«

Das Werk zeigt Molino im Mittelpunkt eines Kreises von 20 Musikern, unter denen sich Namen finden von unsterblichem Klang: Willaert, Rore, Wert, vor allem aber Andrea Gabrieli selber, der mit sechs Stücken, darunter einer Nanie auf Willaert's Tod, am reichsten vertreten ist. Molino gründete im Verein mit dem Abruzzesen Giovanni Armonico, der ebenfalls Komiker war, eine Accademia di musica: – wir kennen jetzt deren Mitglieder.

Und zu guter Letzt scheint Molino – Burchiella durch seinen Musik-Fanatismus selber zum Musiker geworden zu sein. Wer sonst als er sollte der Antonio Molino sein, der 1568 bei Claudio Merulo ein Buch vierstimmiger »dilettevoli madrigali« veröffentlichte, und der Componistin Maddalena Casulana aus Vicenza widmete? Die Dedikation spricht eine ganz deutliche Sprache: der heitere Venezianer-Levantiner hat sich in seinen vorgerückten Jahren (»in questa grave mia età«) noch an der Kunst der jungen Vicentinerin entzündet und sich durch sie zu eigenen Versuchen anspornen lassen (»dalla virtù vostra, atta ad accendere ogni fredda mente a desiderio di gloria [sono] stati in me sparsi li primi ammaestramenti di questa scientia«). Ein Jahr später, 1569, sammelt Maddalena selber eine Anzahl Madrigale ihres Freundes, und widmet sie Francesco Pesaro, Capitano ihrer Vaterstadt (»... perche il Magnifico Messer Antonio Molino, hoggimai di grande età, è dotato de la virtù della musica, mi ha fatto dono d' alcuni suoi madrigali composti novamente ...«) Eine Reihe der Texte, im Dialekt, stammt vermutlich von ihm selber; erhalten sind die beiden Werke leider nicht vollständig. Aber durch die blosse Tatsache ihrer Existenz rundet sich das anacreontische Bild des vielseitigen Greises.

Von Antonio Molino stammen auch die Texte der Gregheschen, die Gabrieli 1571 veröffentlicht und dem Provveditore delle Gambarare, Girolamo Orio, gewidmet hat: »... Essendomi M. Antonio Molino, cognominato Burchiella, stato sempre, come padre, e signore, per le soe singolari virtù; & havendo io già questi anni adietro composta la Musica sopra alcuni suoi Madrigali Grechi ... ha paruto al presente al detto M. Antonio di donarmi alcuni suoi libretti di Terzi, per me composti, & alcuni appresso per lui fatti alla Greca piacevoli ...« »Da Messer Antonio Molino, genannt Burchiella, mir immer wie ein Vater und Herr gewesen ist, in Folge seiner einzig-artigen Tugenden; und da ich schon vor einigen Jahren einige seiner Madrigale im griechischen Dialekt in Musik gesetzt habe ... hat es besagtem Messer Antonio längst gefallen, mir einige seiner Dreizeiler, die er für mich gedichtet, zu schenken, und einige (dabei) besonders von ihm

Andrea
Gabrieli,
Greghesca

Andrea
Gabrieli,
Greghesca

›auf griechische Art‹ gemachte, die (sehr) lustig sind ...« »Terzi« – damit ist die poetische Form der »Greghesche« schon angedeutet. Es sind Strambotti, mit einer dritten Zeile nach jedem Reimpaar, die als Refrain dient. Leider ist kein einziges der Stücke vollständig in Musik erhalten: das Verständnis der Gattung war beschränkt auf Venedig, und so hat weder die Madrigal-Sammlung von 1564 noch dies Libro primo Gabrieli's eine zweite Auflage erlebt, und von diesem existiert im British Museum nur noch eine einzige Stimme, der Tenor. So müssen wir uns begnügen, ein paar Proben des Textes zu geben, dessen Komik nicht bloss auf dem Kauderwelsch der sicherlich der Natur abgelauchten Sprachen-Mischung beruht, sondern auch auf scheinbar unwillkürlichen Zweideutigkeiten:

(Mascherata): »Zendil donn' e segnuri
Ben vedeu la nostra cumbania
Chie se gregghi vegnui del gregaria
Mi protto mastro so mezo divin«
»Digo' l vendura fina' l fanduglin
E mi dendro' l clissia
Canto cul mio papa dulce armolia«
»Mo mi cun la mio lanza
Non fallo culpo e dago sembr' in panza«
»Pero nui no pulemo
Gratia trovar Chyrasze in vostri petti
Giathi no mai l' havemo
Pola dinari, o gregghi puveretti.«

Oder eine andere, normaler Form und altbekannten Motivs:

O mia canzun va in man de chy saveu
Allegramente e no l' haver spavendo
E cantaghe sul solfa el mio lamendo.

E dighe anchor, chie mi me la consumo,
Co fa' l candella, ch' arde in la gran vendo,
E cantaghe ...

Faghe anghe mo sendir el gran martello,
Chie mio cor batte gramo descundendo,
E cantaghe ...

Se no me vol aidar in chesti affanni,
Mel vedera stu in sir del vita fora:
Ti canda puo sul solfa, traditora.

Greghesca

Mascherate, »Lyrisches«, Komisches, wechseln ab in den elf Stücken; auch ein Dialog (»Manoli chie faremo«) ist dabei. Die Musik muss durch Geplapper, Fiorituren, dramatische Belebtheiten, Soli den drolligen Eindruck des Textes noch verstärkt haben. Aber der Text ist an diesen Stücken doch das Primäre und Originelle, und wir verstehen die Dankbarkeit Andrea's, wenn er das zweite Buch seiner fünfstimmigen Marigale mit einer musikalisch bezaubernd liebenswürdigen und beziehungsreichen Sonett-Composition für Molino beginnt:

Molino, a le virtù tante e sì rare
 Onde come celeste arco v' ornate
 E già scherzando hor poetando fate
 Egual il Greco al Fiorentin vulgare
 N' havete un' altr' illustre e singulare
 Ch' ardend' ogn' hor di viva caritate
 Spesso qual nuov' Augusto solevate
 Ciascuno in cui chiara virtut' appare.

Felice Antonio, almo ricotto e pieno
 Di quella cortesia ch' a giorni nostri
 Scaccian li scettri e le real corone

Mostrissi dunque il ciel chiar' e sereno
 A voi Molino e sian gli anni vostri
 Più che non versa arene Arno e Mugnone.

Andrea
 Gabrieli –
 Neue Welt
 des Klangs

Das Sonett mit seiner spitzigen Anspielung auf die Florentiner literarischen Puristen ist auch literaturgeschichtlich nicht ohne Interesse.

Es ist bezeichnend, dass Gabrieli selbst kein Buch vierstimmiger Madrigale veröffentlicht hat, und dass die wenigen Stücke dieser Art meist erst nach seinem Tode gesammelt herauskamen. Er lebt in einer neuen Welt des Klangs, die von vorneherein reicherer Mittel bedarf; und die gegebenen Mittel sind ihm die Fünf- und Sechsstimmigkeit. Mit dem neuen Klang verbunden ist eine neue Harmonik. Und zwar eine neue Harmonik ganz anderen Charakters als die Rore's, mit dem Gabrieli nichts oder nur wenig zu tun hat. Rore gehört einer Generation von Eroberern an; er ist kühn und gewaltsam, er macht Vorstöße in ein unbekanntes und wildes Land der Expression. Andrea kennt wohl auch dieses Land. Die sechsstimmige Composition von Petrarca's Karfreitags-Sonett »I vo piangendo i miei passati tempi«, die sich in den Concerti von 1587 findet, ist dafür der Beweis. Andrea hatte die Dichtung schon vorher componiert, nämlich fünfstimmig in Scotto's Sammelwerk »I dolci et harmoniosi concenti ... Libro secondo«, 1562, p. 4. Diese fünfstimmige Composition ist ein würdiges und charaktervolles Moll-Stück, ausgezeichnet durch den tiefen, vollen Stimmklang, und die grandiose Anrufung des »re del ciel« in einem Aufschrei in Dur; wahrt in der Harmonik aber durchaus die

Andrea
 Gabrieli als
 Harmoniker

Grenzen des Herkömmlichen. Die spätere, sechsstimmige Fassung dagegen ist, im Sinn Rore's, harmonisch ganz ausser Rand und Band geraten. Da spannen sich die Grenzen der Accordik von Fis dur bis Des dur; chromatische Rückungen sind häufig; die Struktur ist chorisch und deklamatorisch; und der harmonische Überschwang ist das Merkmal einer bereits völlig »barocken« inneren Unruhe und Aufgewühltheit. Solche Ausflüge in Rore's Land des Ausdrucks sind bei Andrea Gabrieli jedoch nicht die Regel. Er ist in diesem Land bereits heimisch; er ist kein Entdecker, sondern ein Erbe; er erweitert die natürlichen Grenzen der Harmonik, indem er sie einfach ausschreitet. Er kommt her von Verdelot, Willaert, Parabosco, nicht von Rore. Auch wo er sich altertümlich gibt, ist er sofort kenntlich durch die Auflichtung der Harmonik in Dur-Accorden – ein gutes Beispiel etwa der Beginn eines Madrigals, (I, 8) dessen Text schon Claudio Veggio komponiert hatte (bei Anton Francesco Doni, 1544). Veggio beginnt:

C. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

A. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re etc.

T. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

B. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

Wie scheinbar ähnlich und doch so unähnlich dagegen Andrea, 20 Jahre später!

C. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

A. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re etc.

5. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

T. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

B. Don - na per ac - que - tar vo - stro de - si - re

Claudio Veggio's Harmonik atmet noch die typische Moll-Sentimentalität des frühen Madrigals und strebt zum herab-drängenden, herab-ziehenden Plagal-Schluss. Auch Gabrieli beginnt in Moll, aber schon mit dem dritten Takt leuchtet es auf in hellen, venezianischen Farben. Ein Beginn wie der folgende, im strahlenden C dur, ist etwas ganz Neues, und muss auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung einer unerhörten Vokalität gewirkt haben (Secondo libro a 5, Nr. 9):

Das Madrigal Andreas ist sozusagen »klangbetont«; in dem ewigen Kampf zwischen Melodik und Harmonik, zwischen Linie und Farbe hat wieder einmal die Farbe gesiegt. Dem entspricht eine neue Prägnanz und Kürze des Madrigals, die sich von der Prägnanz Lasso's sehr stark unterscheidet. Verschwunden, bis auf wenige Ausnahmen (Secondo libro a 5, Nr. 17: »Angel dal terzo ciel sceso fra noi«, ein Hochzeits-Stück), sind alle Umständlichkeiten der Exposition und Verflechtung der Motive; enge Imitation ist gefordert (Secondo libro a 5, Nr. 10):

C. La vi - va ne - ve, la vi - - va ne -

A. La vi - va ne - ve

5. La vi - va ne - ve, la vi - va ne -

T. La vi - va ne - ve

B. La vi - va ne -

C. - ve e le ver-mi-glie ro-se

A. e le ver-mi-glie ro - - se

5. - ve e le ver-mi-glie ro-se etc.

T. e le ver-mi-glie ro - se

B. - ve e le ver-mi-glie ro-se

Es kommt Andrea in erster Linie darauf an, sämtliche Vorstellungen des Textes zu versinnlichen; er macht das mit voller Souveränität in der Beherrschung aller Mittel der Rhythmik und Harmonik, und mit leichtester Hand. Darin ist er der eigentliche Vorläufer Marenzio's. Und es wird uns nicht wundern, dass er, im Gegensatz zu Lasso oder Monte, wie Marenzio auch von der Augenmusik gelegentlichen Gebrauch macht; denn Augenmusik war das bequemste und schlagendste Mittel der Versinnlichung. Ein Beispiel für die Leichtigkeit seiner Hand ist etwa das Madrigal »O beltà rara« (I, 7; 1566), das wir im Beispiel-Band bringen.²

Der Text erhebt sich in nichts über das Übliche; er scheint einer nicht »literarischen« Quelle entnommen und dabei ziemlich verderbt worden zu sein:

O beltà rara, o santi
Modi adorni, luci beate piene

Andrea
Gabrieli u.
der Klang

² Beispiel-Band Nr. 61.

Di dolcezz' e di spene –
 Ah sì tost' in oblio me post' havete!
 Ma sia pur quel che può voi non farete
 Ch' io non sia quel che' l primo giorno volli
 Fin che quest' occhi molli
 Finir per mai sempre il longo pianto.
 (vermutlich: i lunghi pianti).

Die beiden ersten Zeilen leben vom »Klang«, von der Teilung in zwei vierstimmige Schein-Chöre, die die Volltönigkeit der dritten Zeile mit dem tiefen Bass abschliesst. Dann folgt ein ganz labiles Spiel der Töne, getragen von leichter Deklamation, harmonischer Betontheit, melismatischer Bewegtheit; die Übergänge sind ungesucht und doch voller Kunst, voller Gefühl und Takt. Andrea Gabrieli war eine ausgeglichene, »harmonische« Seele, »harmonisch« auch in höherem Sinne. Auch wo er zu literarischen Texten greift, wie zu Petrarca, wie im ersten Buch fünfmal, und im zweiten einmal (sonst ist hier sein Lieblings-Dichter noch Cassola), versteigt er sich nicht zu grösserer Würde. Das Sonett »Due rose fresche« ist ihm einfach ein Hochzeits-Madrigal, aus dem er ein Meisterwerk leichter Anmut macht.³

Die Widmungs-Ottava dieses Buches »al nobilissimo et reverendissimo (Abbate) Signor Dominino Paruta«, die den Gefeierten nicht nur des Cardinalhuts, sondern sogar der Tiara für würdig erklärt, ist trotz dieser hochfliegenden Huldigung ganz anspruchslos und leicht gehalten. Die das Buch abschliessende Sestina, ein Dedikations-Stück in dialogischer und pastoraler Einkleidung – vermutlich zur Begrüssung eines päpstlichen Prälaten in Bergamo – ist ein Muster in der Vereinigung klanglicher Würde und kammermusikalischer Feinheit; die damaligen Grenzen seiner harmonischen Kühnheit zieht Andrea hier in der folgenden Stelle, die beweist, dass er genau wusste, was »Transposition« ist:

C. Per strane rupi

A. Per strane rupi, per strane rupi

S. Per strane rupi, per strane rupi etc.

T. Per strane rupi, per strane rupi

B. Per strane rupi

³ Beispiel-Band Nr. 62.

Die Ausnützung aller klanglichen Möglichkeiten ist in den beiden Büchern sechsstimmiger Madrigale Andrea's noch gesteigert. Die Festlichkeit des Klang-Reichtums herrscht vor im ersten Buch von 1574, das mit einer musizierten Widmung (»Rendete al Saracini Muse«) an den Magnifico S. Giovanni Saracini Bolognese beginnt, als umfangreichstes Stück eine Huldigung an eine Dame enthält, eine Canzone in kurzen Strophen (»Da le Cimerie grotte«), und mit einem Hochzeits-Madrigal schliesst, das nur auf die Hochzeit des Duca Francesco Maria della Rovere von Urbino mit Lucrezia, der Schwester Alfonso's II. d'Este, komponiert sein kann (2. Januar 1571) – ein Madrigal, dessen Weissagung einer glücklichen Zukunft und einer »erlauchten Nachkommenschaft« nichts weniger als in Erfüllung ging, denn Francesco Maria's Ehe mit der um 13 Jahre älteren Prinzessin war trübe und kinderlos:

Goda hor beato il Pò, goda il Metauro,
Sparga l' arene d' or, d' argento l' onde,
Ridan tra l' herbe i fiori, e per le sponde
Cresc' in premij d' honor la palm' e' l lauro!

Ecco l' alma Lucretia, ecco il thesauro
D' ogni virtù che' l ciel più larg' infonde
Che col gran sposo suo luce diffonde
Tal che per lor già torna il secol d' oro.

Questi come del Ciel la Lun' e' l Sole
Saran del mond' i più splendenti lumi
Cari non men per opre altere e sole
Poi che tutti gli antichi e bei costumi
Fiorir faranno, et fia lor chiara prole
Felice coppia di terrestri numi.

Als »Dreingabe«, als »extra« hat Andrea dann noch die gleiche Moresca beigegeben, die Lasso sieben Jahre später veröffentlicht hat. Der Beginn möge zeigen, dass beide Bearbeitungen der dreistimmigen Vorlage beinahe identisch sind:

Chi chi li chi U scon tien-ta, u be-schina etc.
Cu cu ru cu

– Beweis, wie mächtig im 16. Jahrhundert, genau wie in den bildenden Künsten und der Dichtung, auch in der Musik die Convention ist, der Zwang, auf dem gebahnten Weg

die gleichen Schritte zu tun; ein Zwang, der gleichzeitig mit dem Drang zum Neuen, zur Originalität, zum Weiterschreiten sich unwiderstehlich geltend macht.

Das zweite Buch der sechsstimmigen Madrigale Gabrieli's, 1580, ist ein Programmwerk. Die Wendung des Madrigals zum Hedonismus ist vollzogen. Das erste enthielt immer noch drei Sonette Petrarca's; dies zweite bringt überhaupt nur noch zwei zweiteilige Stücke in Sonettform, und das erste Madrigal Torquato Tasso's. Und entsprechend nur noch ein paar Stücke in der alten Taktart, und pathetisch-sentimentaler Haltung, wie die Threnodie Nummer 11 »Quel dolce suono, e quel soave canto« (DTÖ, 77, p. 18s), sonst nur noch solche in der »chromatischen«. Die Haltung des ganzen Werkes ist epigrammatisch-anacreontisch. Die Möglichkeiten der Stimmen-Combination sind gesteigert bis zum äussersten: bald geben zwei Soprane einer »hellen« Combination noch grössere Leuchtkraft, bald concurriren zwei Tenöre, bald zwei Bässe, und die andern Stimmen wechseln immer von neuem die Beziehung zu diesen Stimmpaaren. Der Drang, die Vorstellungen des Textes möglichst deutlich zu versinnlichen, nimmt manchmal drastische Formen an, auch bei dem geschmackvollen und reservierten Andrea. Wenn er zum Beispiel dem Liebhaber in pastoraler Verkleidung die alte Warnung in den Mund legt:

Non ti sdegnar, ò Filli, ch' io ti segua
 Percha la tua bellezza
 In un momento fugge e si dilegua,
 E se pria che ti giunga aspra vecchiezza,
 Non cogli il frutto da le tua beltate,
 Potrai forse pentirti in altra etate!

Per - che la tua bel - lez - za

5. Per - che la tua bel - lez - za

Per - che la tua bel - lez - za

Per - che la tua bel - lez - za

6. Per - che la tua bel - lez - za In un mo - men - to

Per - che la tua bel - lez - za

5. In un mo-men-to fug-ge, in un mo-men-to fug-ge
- za In un mo-men-to fug-ge, in un mo-men-to fug-ge
- za In un mo-men-to fug-ge, in un mo-men-to fug-ge etc.
In un mo-men-to fug-ge, in un mo-men-to fug-ge
6. fug-ge, in un mo-men-to fug-ge
- za In un mo-men-to fug-ge, in un mo-men-to fug-ge

Das Madrigal hat eine so leichte und gefällige Haltung angenommen, dass sich die Grenzen zwischen ihm und der vielstimmigen Canzonetta (Canzon) verwischen. Nummer 7 dieses zweiten Buches:

Se vuoi ch' io muoia ò nuovo Basilisco,
Fissa in me 'l guardo tuo fiero e mortale
E finirà il mio male
Et io lieto morirò quando mi tocchi
Haver la morte mia da tuoi begli occhi.

– ist im Motiv und in der musikalischen Form, durch die Wiederholung der ersten und letzten Zeile, einer solchen Canzonetta zum Verwechseln ähnlich, und die sechsstimmigen Canzonen des Haupt-Meisters dieser Gattung, Giovanni Ferretti, sehen nicht viel anders aus. Das gleiche gilt, in noch gesteigertem Maß, für die folgende Nummer, »Dolcissimo ben mio«. Die Mischung wird vollends seltsam, wenn mit dem Pastoralen sich die Erinnerung an die »Canzon francese« – die ja dem Orgel-Meister Andrea Gabrieli vertraut genug war – verbindet (Nr. 12):

»Hor ch' a noi torna la stagion novella,
Gl' augei, le fiere, e tutti gli animali
Senton d' amor i dolci acuti strali,
Te sola Amor non punge, o d' ogni fiera
Più cruda in ciascun tempo e più superba«
Così dicea Damon tra fiori e l' herba
Dolcemente cantando a primavera.

Der Beginn ist der typische, erzählende, der »Canzon francese«:

Hor ch'a noi tor-na la sta-gion no-vel-la,

Hor ch'a noi tor-na la sta-gion no-vel-la,

Hor ch'a noi tor-na la sta-gion no-vel-la, hor, hor, hor,

Hor ch'a noi tor-na la sta-gion no-vel-la, etc.

ch'a noi tor-na

Hor

-gion no-vel-la

Mit der pastoralen Maskierung Hand in Hand geht die wachsende Dialogisierung des Madrigals. Nicht mehr Damon allein oder Clori allein erscheinen auf der Szene, sondern beide zusammen:

Clori a Damon dicea: »Dolce ben mio
 Fia mai ch' un tant' amor vada in oblio!«
 Et ei: »Nò, che' l tuo nod' è in me sì forte
 Che non si sciorrà mai se non per morte«.
 Così detto stringea l' un l' altro tanto
 Che non più stringe ò l' edera ò l' acanto.

(II, Nr. 4)

Lange angekündigt und vorgebildet, im Capitolo, im Sonett, wird diese Dialogisierung im schäferlichen Costüm jetzt doch zum Zeichen einer inneren Versetzung des Madrigals: die lyrische Äusserung wird immer unwahrer, und die Inszenierung, deren

sie zu bedürfen glaubt, führt schliesslich zur wirklichen Szene und damit zur Selbst-Zerstörung.

Das am häufigsten komponierte Stück dieser Gattung, in dem die pastorale Inszenierung, die unverhüllt-verhüllte Sinnlichkeit des Vorgangs, die epigrammatische Zuspitzung der Form ihren typischen Ausdruck gefunden hat, ist ein Madrigal des Dichters Battista Guarini, »Tirsi morir volea«. Guarini (1538–1612), der glücklichere Rival Torquato Tasso's am Ferrareser Hofe (dessen Intriguen ihm allerdings ebenfalls nicht erspart blieben), ist der Dichter der gefeiertsten dramatischen Dichtung der Zeit, der »Tragi-Commedia« »Il pastor fido«, nach 1580 begonnen, um 1583 vollendet, gegen Ende 1589 zuerst und in endgültiger Gestalt 1602 gedruckt, die uns noch vielfach beschäftigen wird. Neben dieser Dichtung, die das Vehikel der Musik nicht nur für ihre Intermedien verlangt, sondern selbst schon eine prä-existente Oper, eine Oper vor der Oper ist, hat Guarini eine ganze Reihe von Madrigalen gedichtet, die, 1598 mit Sonetten und Canzonnen vereinigt zum Druck gebracht, lange vor ihrer Veröffentlichung die Musiker zur Vertonung gereizt haben, und unter ihnen von Hand zu Hand gegangen sein müssen. Guarini ist durch seine Lebens-Schicksale fast ohne Unterbrechung in den Bannkreis der Musik versetzt worden; er kann ihm nicht entinnen. Seine Schwägerin ist Lucrezia Bendidio, zugleich seine Tante, da sie mit dem Conte Paolo Macchiavelli vermählt ist, dem Bruder seiner Mutter. »Dotata di una bellissima voce, esperta nell' arte musicale, ella, insieme con la sorella Isabella, aveva sempre la parte principale nei grandiosi concerti, che dal 1571 al 1584 rallegrarono il castello di Ferrara sotto la direzione del celebre Luzzasco Luzzaschi e di Tarquinia Molza. Le due sorelle Bendidio ed Anna Guarini, figlia del cavaliere, entrata più tardi nella corte, servivano alla duchessa per la musica segreta e facevano stupire tutti cantando improvvisamente qualunque motto o composizione si fosse loro presentata«. (Luigi Francesco, Valdrighi, Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este [dal sec. XV al XVIII], in: Atti e memorie della RR. deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, serie III, 2 [1884], p. 415–495.) Guarini wird der Hausdichter der beiden in der Musik »fortschrittlichsten« Höfe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Ferrara und Mantua, und der Duca Alfonso II. Este wie der Duca Vincenzo Gonzaga fordern gleichermaßen von ihm immer wieder componible Texte. 1599, ein Jahr nach der Auslieferung Ferrara's an die Curie und dem kulturellen Tod der glänzenden Stadt, tritt Guarini in den Dienst des Granduca zu Florenz, und bleibt darin lange genug (bis Juli 1602), um als unmittelbarer Zeuge die Feste von 1600, die Anfänge der Oper zu erleben: das Ende der Gattung, die er mit den virtuosesten Texten versehen hat. Aber diese Texte überleben die Gattung: noch 1668 setzt Giovanni Battista Mazzaferata Madrigale von ihm in Musik (»Altro non è il mio amore«, »Cor mio deh non languire«); und das letztere ist noch von Alessandro Scarlatti komponiert worden (Padre Martini, Esemplare, vol. 2, p. 207–220). Guarini's Madrigale werden parodiert, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Petrarca's Sonette und Cassola's Madrigale, und geben das Vorbild für hundert Nachahmungen ab. Ein

Guarini

Guarini

kurzer Vergleich mag Guarini's Eigenart deutlicher machen; er hat kaum ein Motiv neu erfunden, und ältere nur spitzer, schärfer gefasst. Bei Alfonso della Viola, in Cassola's Blütezeit, singt ein ungenannter Poet (1539):

Donna, del mio cor donna,
Sgombrisi del cor vostro un tant' errore,
Ch' in me fusse mai spent' il vostro ardore.

Mai foco alcun più caldo
Del foco vostro non m' acces' il petto
Ne laccio alcun più saldo
Del vostro laccio mai mi tenne stretto.

Per voi sola ardo e a voi sola soggetto
Son pur come già fui
Ne mai sembianza altrui
L' imagin vostra mi levò del core
Così lieto mi faci il sant' amore.

Dagegen Guarini:

Io d' altrui? S' io volessi io non potrei,
Ne potendo vorrei.
Se' l mio cor tutto quanto
Possedete, se tanto
Son trasformato in voi che non son' io,
Come sarò d' altrui, se non son mio?

Guarini

Epigrammatische Kürze an Stelle der Umständlichkeit des älteren Dichters; die Gegensätze zusammengedrängt auf engsten Raum; keine »Bildlichkeit«, sondern scharfe Deklamation, die auch vom Musiker eine neue, gleichsam epigrammatische Technik fordert. Zur epigrammatischen Fassung tritt die pastorale Szenerie, der Dialog, und das Ideal des späten Madrigal-Textes ist erreicht. Auch hier hat Guarini lediglich ältere Vorbilder, Vorbilder grösseren Umfangs und grösserer Umständlichkeit, epigrammatisch zugespitzt. Das Bindeglied zwischen dem pastoralen Capitolo und dem »szenischen«, pastoralen Madrigal Guarini's ist die Canzon. Wir finden ein charakteristisches Beispiel im dritten Teil der Novellen-Sammlung (»I diporti«) des Girolamo Parabosco (1550): »Per que' bei crin« – comincia Aminta – »giuro ...«, eine regelrechte Canzon mit Strophen und Commiato, die ausdrücklich als Canzona pastorale bezeichnet ist. Sie scheint niemals componiert worden zu sein und ist auch incomponibel. Guarini aber macht aus ihr durch Zusammendrängung die componible Szene:

Tirsi morir volea,
Gli occhi mirando di colei ch' adora,

Ond' ella che di lui non meno ardea,
 Gli disse: »Ohimè ben mio,
 Deh non morir ancora,
 Che teco bramo di morir anch' io«.

Frenò Tirsi il desio
 Ch' avea di pur sua vita all' hor finire
 E sentia morte e non potea morire,
 E mentre fisso il guardo pur tenea
 Ne begli occhi divini
 E nettare amoroso indi bevea
 La bella Ninfa sua che già vicini
 Sentia i messi d' amore
 Disse con occhi languidi e tremanti:
 »Mori cor mio ch' io moro«
 Le rispose il Pastore:
 »Et io mia vita moro«.
 Così moriro i fortunati amanti
 Di morte sì soave e sì gradita,
 Che per anco morir tornaro in vita.

Guarini »Tirsi
 morir volea«

Für den Geschmack am Ende des 16. Jahrhunderts ist nichts bezeichnender als dieser Text. Das ist obszöner als die derbste Mascherata oder der anzüglichste Canto carnascialesco oder die frivolste Chanson; es trägt in sich nicht einen Hauch wahrer Poesie; und doch ist das der meist komponierte Madrigal-Text der sogenannten Hochblüte der Gattung. Wenn ich eine Liste der Meister, die ihn gewählt haben, in der Reihen-Folge der Veröffentlichung, versuche, so ist sie wahrscheinlich höchst unvollständig: Meldert (1578), Marenzio (1580), Gabucci (1580), Pallavicino (1581), Wert (1581), Vicomanni (1582), Malvezzi (1584), Milleville (1584), Caimo (1584), dal Pozzo (1585), Nicoletti (1585), Monte (1586), Heremita (1586), Trombetti (1586), Zanotti (1587), Perabovi (1588), Gabella (1588), Andrea Gabrieli (1589), de Castro (1589), Croce (1590), ein Anonimo (1591), Billi (1602), Gesualdo (1603), Luzzaschi (1604), Fornaci (1617), Sances (1633). Unter den berühmten Namen der Zeit fehlt nur Monteverdi. Die Liste ist deshalb schon lückenhaft, weil der Text vielfach variiert wurde. Andrea Nota (Secondo libro a 5, 1589) komponiert ihn in folgender Form:

Nel dolce seno della bella Clori
 Tirsi che del suo fine
 Già languendo sentia l' hore vicine,
 Tirsi levando gl' occhi
 Ne languidetti rai del suo desio:
 »Anima disse homai beata mori«.

Guarini »Tirsi
 morir volea«

Quand' ella: »ahime ben mio
 Aspetta« sospirò dolc' anhelando.
 »Ahi crudo ir dunque à morte
 senza me pensi? Io teco e non men pento
 Morir promissi e già moro e già sento
 le mortali mie scorte.«
 Perche l' una e l' altr' alm' insieme seocchi
 si stringe e gli soave e sol risponde
 Con meste voci alle voci gioconde.

 O fortunati l' un entro spirando
 Nella bocca de l' altr' una dolc' ombra
 Di morte gl' occhi lor tremanti ingombra
 E si sentian mancand' i rotti accenti
 Agghiacciar tra le labra i baci ardenti.

Orazio Vecchi (Madrigali a 5 libro primo, 1589) variiert nicht bloss das Motiv,

Tremolavan le frondi e la marina
 Aure dolci spiranti
 Increspava la sua fald' azzurina
 E gl' augelletti gai
 Co' i garriti e co' canti
 Givan sfogand' amorosetti lai

 Quando ecco il mio bel sole
 Con tacite parole
 Piene d' affetto di ferventi ardori
 Disse ben mio Deh mori oime ch' io moro.

 Ond' all' hor io languendo
 Con luci tremolanti
 Anheland' e morendo
 Nova vita immortal dolce riprendo.

– sondern benützt es, ähnlich wie Giovanni Croce (Canzonette libro primo, 1598), sogar zu einer Canzonetta (1585):

Con voce dai sospiri
 Interrotta Dicea un Pastor dolente
 »L' alma vicin' a mort' homai si sente.«
 Disse la Ninfa allhor con gran desio
 »Non posso piu tardar i moro anch' io.«

Il Pastor sospirando
 Si la strinse, che piu forte non stringe
 Olmo novella vite che lo cinge
 Et ella disse: »ò che felice sorte
 Se non sopravvenisse à noi la morte.«

Es ist eine ernste Frage, welche Eigenschaften diesem nicht nur wertlosen, sondern sogar nichtswürdigen Text Guarini's zu so grosser Beliebtheit verholfen haben. Es ist die Geschmacks-Krankheit der Zeit, das Pastorale; es ist die cantatenhafte Einkleidung, die latente Dramatik. Wenn eine Kunstgattung entartet und stirbt, so greift sie genau so zu den ihr schädlichen Rausch- und Stimulanz-Mitteln, wie der hoffnungslos Kranke, und wie dieser zu immer stärkeren, bis zum »letalen Ausgang«.

Andrea Gabrieli hat, vermutlich in seinen letzten Lebensjahren, den Text siebenstimmig komponiert – nicht etwa achtsimmig, wie um jede Versuchung zu schärferer oder schematischer Chorteilung zu vermeiden. Der Wechsel des Chorklangs entspricht der Labilität des Tempos, das zwischen 4/2 (♢) und 4/4 (C) schwankt. Andrea teilt wohl dem zweiten Chor (Alto, 2 Tenori, Basso) im allgemeinen die Rolle der Erzählung zu, dem ersten (Sopran, Mezzosopran, Tenor) die Rolle der Schäferin, aber er behält sich die volle Freiheit der Färbung vor, verstärkt das »Rezitativ« bis zur Fünf- und Siebenstimmigkeit, und schliesst natürlich mit dem vollen Chor ab. Das Ganze ist ein Meisterwerk in der Abgewogenheit des Stils, in der Vermeidung nackter Dramatisierung; es ist ein dramatisch belebtes Madrigal, aber immer noch ein Madrigal. Und es ist immer noch ein Stück für die Kammer, wenn auch durch die gesteigerten Mittel an die Grenze des Kammermusikalischen geführt.⁴

Der Druck von 1587 enthält noch ein ähnliches dialogisches Stück, »Vorrei di vita uscire«, für einen hohen und hellen Klang-Apparat, aber auch ein anderes, »Dunque fia vero«, in der eine Liebesklage einfach in dialogische Form gegossen ist, wenn auch so geschmackvoll und ineinandergreifend, dass man die dekorative Einkleidung nicht als äusserlich empfindet.

Ganz anderer Art sind eine Reihe meist acht- und mehrstimmiger Stücke, die für ganz bestimmte Gelegenheiten geschrieben scheinen. Es sind Prunk-Compositionen, vergleichbar den grossen Fresken Tintoretto's und Veronese's, in deren Malerei diese Musik gleichsam Sichtbarkeit gewonnen hat. Ein »Dialogo« zwischen einer Nymphe und Amor

Ninfa: »A le guancie di rose
 Ai crin di fila d' oro,
 Ohimè che non mi fido
 Ch' esser non possi tu l' empio Cupido!«

Andrea
 Gabrieli a 8

Andrea
 Gabrieli a 8

⁴ Beispiel-Band Nr. 63.

- Amor: Son del piu nobil coro
Un simplic' Angioletto,
A riso a gioia eletto!
- Ninfa: »Ma in quest' herbette ascose
Di cui tant' arme sono?
Ahi, ahi, arco e strali,
Cagion di tanti mali?«
- Amor: Miei no!
- Ninfa: »Che no? son tuoi,
Ch' or ti conosco poi che ti rimiro,
E sei stratio e furore,
Ben che ti chiami il sciocco volgo Amore«

(Torchì, *L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 129–138) gibt sich sogleich zu erkennen als eine Hochzeits-Composition. Als eine Mascherata zu betrachten ist die Battaglia »Sento un rumor« (der zweite Teil *ibid.*, p. 139–148), die in der Chanson und in der Instrumentalmusik der Zeit so viele Vorgänger hat, und die Lust der Zeit an naiver Tonmalerei in, meiner Meinung nach, etwas peinlicher Weise bezeugt.

Im äussersten Gegensatz zugleich zu diesen grossen, repräsentativen, dekorativen Stücken auf der einen Seite, und zu den dreistimmigen »Greghesche«, »Giustiniane« und den andern »Villanesche« auf der andern, steht das Buch dreistimmiger Madrigale, das Andrea 1575 (erste Ausgabe?) veröffentlicht hat, und das bis 1607 noch drei weitere Auflagen erlebte. Es weist in ganz andere Richtung als die vielstimmigen Prunk-Madrigale. Ungleich vielen andern zwei- und dreistimmigen Madrigal-Drucken gehört es nicht zur pädagogischen Literatur, ist es keine Übung im Contrapunkt oder im Solfeggio. Wir müssen zunächst die Texte betrachten, um seine Eigenart zu erkennen; nur ein einziger (»Il dolce sonno«, eine auch von andern Meistern, zum Beispiel Palestrina, komponierte Ottava) ist uns nicht nachweisbar. Die andern, alles Ottaven, stammen aus dem »Orlando furioso« Ariosto's, ferner von Tansillo, und endlich von Bembo. Ariost ist der Hauptdichter. Mit einer Ausnahme, »La verginella è simile alla rosa«, sind alle diese seinem Epos entnommenen Texte mehrteilige Szenen; die unmutige Expektoration Bradamante's (Orlando furioso, XXXVI, 32–33) »Dunque basciar sì bell' e dolci labbia«, die Giaches Wert schon 1561 komponiert hatte; die Erzählung vom Tode Zerbino's in den Armen Isabella's (XXIV, 77–81, 83, 85–86) »Ella non sà se non invan dolersi«; die Klage Orlando's um Angelica (VIII, 76–78) »Deh dove senza me dolce mia vita«; die Erzählung von Olimpia, der durch Bireno auf einer einsamen Insel Verlassenen (X, 25–27) »E dove non potea la debil voce«; Bradamante's Liebesklage um Ruggiero (XXXII, 18–21) »Dunque fia ver, dicea, che mi convegna«. Wir wissen, die Composition solcher Abschnitte aus dem heroisch-komischen Epos war nichts Neues. Antonio Barré hat den zuletzt erwähnten Zyklus schon 20 Jahre früher vierstim-

mig gesetzt (Vogel 1555³; s. p. 208), und Zerbino's letzte Worte waren schon seit den 40er Jahren ein Lieblings-Vorwurf der Musiker (cf. zum Beispiel Vogel 1549²). Den umfangreichsten Versuch dieser Art hat vielleicht der Florentiner Componist Stefano Rossetto da Nizza gemacht, wenn er 1567 den ganzen »Lamento d' Olimpia« (X, 19–34) komponiert, nicht bloss drei Stanzen wie Gabrieli. Aber Andrea, vielleicht von Zarlino (s. p. 208) angeregt, fasst nicht nur die Arbeit seiner Vorgänger zusammen, sondern legt auch den Grund für ein zukünftiges Ideal der Cantate und der Oper. Er erzählt, und scheint dabei gleichzeitig die volkstümliche melodische Weise der venezianischen Cantastorie zu benützen, wie Motive der anekdotischen französischen Chanson:

El-la non sa se non in van do-ler-si Chia-mar for - tu-na_e'l ciel em - pio_e
 El-la non sa se non in van do-ler-si Chia-mar for - tu-na_e'l ciel em -
 El-la non sa se non in van do-ler-si Chia-mar for-tu-na_e'l ciel em-pio_e cru -
 cru - de - - le Per-che_ahi las - sa di - cea non mi som - mer - si etc.
 - pio_e cru-de - le Per-che_ahi las - sa di - cea non mi som - mer - si
 - de - - - le Per-che_ahi las - sa di - cea non mi som - mer - si

Es ist, wie wenn ein Erzähler sich dreier Zungen bediente, um eindrucksvoller deklamieren zu können, und bei Stellen tieferer Empfindung auch tiefere, oder wenigstens breitere Töne anzuschlagen:

O in fe - li - ce, o mi - se - ro che vo - glio
 O in fe - li - ce, o mi - se - ro che vo - glio
 O in fe - li - ce, o mi - se - ro che vo - glio etc.

Der Nachklang der lang geübten Ottaven-Composition mit ihrem volkstümlichen Einschlag verbindet sich mit der Vorahnung der Cantate, und, zum mindesten stofflich, sogar der Oper. Muss man daran erinnern, dass die Szene der auf ihrer Insel verlassenen

Olimpia genau der Szene der verlassenen Ariadne auf Naxos entspricht? All diese Episoden und Höhepunkte brauchten nur dramatisiert mit dem neuen Pathos erfüllt zu werden, und die Brücke zur Oper war geschlagen. Wir werden diese Vermittler noch kennen lernen, ein Nachahmer: Claudio Merulo 1580!

In andere Regionen führen uns die beiden Zyklen, mit denen Andrea sein Madrigal-Buch schliesst und beginnt. Er schliesst es mit vier (42, 43, 44, 47) der Stanzen Pietro Bembo's, »recitate per giuoco da lui e dal S. Ottaviano Fregoso; mascherati a guisa di due ambasciatori della Dea Venere, mandati a Mad. Lisabetta Gonzaga duchessa d' Urbino e Mad. Emilia Pia sedenti tra molte nobili donne e signori, che nel bel palagio della detta città danzando festeggiavano la sera del carnasciale M. D. VII«; – also ein im Duett rezitierter riesiger Canto carnascialesco, dessen 50 Stanzen dereinst (1545) sämtlich von Giaches de Ponte in Musik gesetzt worden waren. Der Stil ist hier nicht erzählend, sondern, in feinerer motivischer Durchbildung, epigrammatisch, in der Art, wie Ariost's Stanzen der Weltweisheit komponiert zu werden pflegen. Aus noch seltsameren Bestandteilen gemischt ist der Zyklus, der den Druck eröffnet. Er ist eine »Canzonetta« in Ottaven, eine volkstümliche Passung der oben erwähnten lasziven Pastoral-Szene Battista Guarini's:

Andrea
Gabrieli a 3
Tansillo

A caso un giorno mi guidò la sorte
In un bosco di querci ombroso, & spesso;
Ove giacea un Pastor ferito a morte,
Che la sua Ninfa in sen se l'havea messo:
La giovane gentil piangea sì forte
Sovra' l suo amante, che l'amante stesso,
Se ben la piaga sua era mortale,
Piangea'l pianto di lei piu che'l suo male.

Vaga d' udir, come ogni donna suole,
Et di veder che fine habbia la cosa,
In un cespuglio, ove appena entra il sole,
Da gli occhi d'ambi due mi stetti ascosa;
Il Pastor nel forir delle parole,
E'l pianto della Ninfa dolorosa,
Parea, che l'aria intorno, & le contrade,
Facesser lagrimar per la pietate.

Con quel poco di spirto, che gli avanza,
»Non mi duole il morir,« dicea'l Pastore;
»Pur che dopo la morte habbia speranza,
Di vivere alcun tempo nel tuo cuore:«
Dicea la Ninfa, »hor come havra possanza
Di viver l'un de due, se l' altro muore?

S' io vivo nel tuo petto, e tu nel mio,
 Come morendo tu, viver poss' io?«
 Et mentre ella le piaghe và sciugando;
 Et quel de' suoi begli occhi il pianto beve:
 Oh caso troppo lagrimoso, quando
 Il ferito Pastor morir pur deve
 Veggio la bella Ninfa andar mancando,
 Et cader morta, e per finirla in breve,
 Si restorno amendue morti in quel suolo,
 Che l' uno uccise il ferro, & l' altra il duolo.

Andrea
 Gabrieli a 3
 Tansillo

Die Verse werden dem Luigi Tansillo aus Venosa (1510–1568) zugeschrieben, dem napolitanischen Dichter, von dem einige Sonette und Madrigale sich besonderer Gunst bei den Musikern erfreuten; und sie haben in der volkstümlichen oder besser volkstümelnden Poesie der Zeit vielfache Nachahmungen, Erweiterungen und Dialekt-Fassungen erfahren (cf. Guido Vitaletti, *Intorno alla Canzonetta* »A caso un giorno mi guidò la sorte« e ad altri documenti di letteratura popolare, in: *La Bibliofilia* 26 [1924/25], No. 6/7, p. 179–188). Der früheste bekannte Druck scheint sich in einer Ottaven-Sammlung Agostino Ferentilli's zu finden (*Primo volume della scielta di stanze Di diversi Autori Toscani*, Venedig 1571, p. 348s); Aber Lodovico Frati hat (*Intorno alla canzonetta*: »A caso un giorno mi guidò la sorte«, in: *La Bibliofilia* 26 [1924/25], No. 12, p. 357–359) in einer lückenhaften Liste bereits darauf hingewiesen, dass die Musiker sich der Dichtung zum Teil schon früher bemächtigten; Giulio Bonagiunta 1565, Giovanni Ferretti 1569, Alessandro Marino 1571, Tiburtio Massaino 1571, Giovanni Battista Pinelli de Gerardis 1571, Paolo Fonghetti 1598, Filippo Nicoletti 1605, &c.

Vielleicht hat diese »Canzonetta«, die man in deutscher Sprache eine pastorale »Moritat« nennen würde, einen pastoralen Bänkelsang, Guarini erst zu seiner verfeinerten madrigalesken Erzählung angeregt. Das Motiv des heimlichen Beobachters einer Liebes-Szene spielt seine Rolle ja auch in der italienischen Novelle – zum Beispiel bei Pietro Fortini (*Novella V*, † 1562). Und ins Tragische gewendet ist es in einem Sonett, das Felice Anerio in seinem *Secondo libro a 5* (1585) komponiert hat:

Gabrieli
 Tansillo's
 Canzon

Viddi in mezzo d' un folto & atro bosco
 Con un fauno scherzar maligno e fiero
 Quella che traviar mi fa dal vero
 E mi spira nel sen assentio e toscio
 Viddi misero ahi viddi e ben conosco
 Che fu del respirar chiuso' l sentiero
 Ne di gridar mercè diemm' il pensiero
 Che perciò venne inebriato e fosco.

Viddi rapir i bagi e vidd' impresse
 Ne bei coralli suoi ferine note
 E di spuma letal aspersi' e tinte
 Più viddi – E più direi – se mi rendesse
 Vita'l pensarvi – ahimè che far non pote
 Ch'in me non sien tutti i miei spirti estinti.

Gabrieli u.
 das Teatro
 Olimpico

Auf ihren literarischen Ursprung deutet Massaino hin, wenn er sie ein »Capitolo di quattro parti« nennt; in der Tat ist sie ein Bindeglied zwischen den alten Eclogen aus der Zeit Isabella's von Mantua und der neuen Cantate. Und in ähnlichem Verhältnis ist Andrea's Musik das Bindeglied zwischen Madrigal und Cantate. Sie hält genau die Mitte zwischen der Auffassung Marino's und Massaino's, die den Text als Madrigalzyklus gestalten, und Ferretti und den übrigen kleineren Meistern, die ihn teils im Villaneschen Stil, teils als Duos komponierten. Andrea verlässt nie ganz den Ton der Erzählung des betrüblichen Vorgangs; aber er lässt sich immer die Türe offen zu kleinen Malereien (»E cader morta«) oder zu ebenso kleinen Andeutungen gefühlvoller Anteilnahme; genau wie er sich technisch immer die Türe offen lässt, um von der dreistimmigen homophonen Rezitation in ein leichtes motivisches Spiel überzugehen. Niemand kennt die Kunst des 16. Jahrhunderts ganz, der ein solches Stück nicht kennt. Es verhält sich zum vielstimmigen, reichen, prunkvollen Madrigal ungefähr wie jene reizvollen figürlichen Szenen aus Boiardo oder Ariost, die man dem Giorgione zuschreibt, zu den grossen bukolischen oder mythologischen Bildern Gorgione's oder Tizian's.⁵

Als Kuriosum mag noch angefügt werden, dass 1605 Filippo Nicoletti aus Ferrara, Capellmeister an San Lorenzo in Damaso in Rom, fast die gleichen Texte wie Gabrieli, in der gleichen Reihenfolge, aber zweistimmig komponiert hat – immerhin ein Beweis für die weitreichende Wirkung der Madrigale Andrea's.

Andrea Gabrieli steht in Verbindung auch mit einem der denkwürdigen dramatischen und architektonischen Ereignisse der Zeit, der Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza. Das Eröffnungs-Stück war der »König Ödipus« des Sophocles, in der Übersetzung des venezianischen Patriziers Orsatto Giustinian, und Gabrieli erhielt den Auftrag, die Chöre zu komponieren: »Chori in Musica composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li chori Della Tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l' anno M.D. LXXXV. Con solennissimo apparato, Et novamente dati alle Stampe« (gedruckt 1588, also posthum). Der Auftrag war keiner, mit dem die venezianischen Musiker nicht vertraut gewesen wären. Angelo Solerti hat in einem Aufsatz, der von den Geschichts-Schreibern der Oper viel zu wenig beachtet worden ist (Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte, in: Rivista Musicale Italiana 9 [1902], p. 503–558), nachgewiesen, dass bei bestimmten Gelegenheiten – nach der Dogenwahl; zum See-Sieg bei Lepanto; bei der Durchreise Heinrich III. durch Venedig, auf dem

⁵ Beispiel-Band Nr. 64.

Gabrieli u.
 die venezia-
 nischen
 Feste teatrali

Weg von Polen nach Paris 1574; und seit 1578 an jedem Stefanstag, dem 26. Dezember, am Tag des heiligen Marcus und zur Himmelfahrt – im Palazzo Ducale Aufführungen stattfanden, von denen leider nicht die Musik, aber zum Teil die Texte erhalten sind. Diese Stücke unterscheiden sich von der Oper nicht stärker als ein Trieder von einem Dreieck. Nur dass sie noch nicht »Opera in musica« heissen. Sie nehmen sämtliche Gattungen der Oper voraus; es sind mythologische, auch christlich-mythologische (»Trionfo di Christo«, 26. Dezember 1571, von Celio Magno), allegorische, pastorale und burleske Szenen, die burlesken vielleicht verwandt mit der Madrigal-Comödie, die wir noch zu besprechen haben werden. Solerti hat den Text eines dieser Stücke vollständig neugedruckt: die vor Heinrich III. von den berühmten »Comici Gelosi« gespielte »Tragedia« des Cornelio Frangipane vom 21. Juli 1574; und wir kennen in diesem Falle auch den Componisten: Claudio Merulo da Correggio, Schüler des Gioseffo Zarlino. Diese »Tragedia«, so betitelt, weil sie sozusagen antikische Allüren annimmt, ist genau das, was im 17. und 18. Jahrhundert ein dramatisches Festspiel heissen würde, ein Vorspiel zu einer Oper mit mythologischen Figurinen. Man glaube nicht, dass dies Festspiel nicht ganz gesungen worden wäre. »Questa mia Tragedia«, commentiert der Dichter, »fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma degli antichi; tutti li recitanti hanno cantato in suavissimi concetti, quando soli, quando accompagnati ...« »Diese meine Tragedia wurde in jener Art vorgetragen, die sich am meisten der Form der Alten annähert; alle Darsteller haben in süssesten Zusammenklängen gesungen, teils allein, teils begleitet ...« Und er ist der Meinung, dass Merulo die Alten übertroffen habe: »Non si è potuto imitare l' antichità nelle compositioni musicali havendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giamai esser giunti gli antichi come a quello di Monsignor Gioseffo Zarlino, il qual' è stato occupato nelle musiche che hanno incontrato il Re nel Buccentoro ...« »Man hat das Altertum in den musikalischen Compositionen (deshalb) nicht nachahmen können, da sie von Signor Claudio Merulo geschaffen worden waren, (und) dass die Alten (eben so wenig) einen solchen Grad (der Vollkommenheit) erreicht haben können wie bei Monsignor Gioseffo Zarlino, der mit der Musik für die Begrüssung des Königs (Heinrich III.) auf dem Bucentoro beauftragt war ...« Wir kennen die Art solcher Dramen- und Fest-Chöre; es waren für die Wirkung in grossen Sälen berechnete, meist vielstimmige Madrigale. Wie beschaffen aber waren die Soli? Die erhaltenen Texte dieser venezianischen Festspiele und unsere Kenntnis der Ottave-rime-Compositionen geben uns einen deutlichen Fingerzeig. Denn, mit wenig Ausnahmen, sind die Texte aller Soli nichts anderes als Ottave rime; wenn auch manche ohne strenge Reim-Ordnung. Das erste der erhaltenen Festspiele von 1570 besteht einfach aus Stanzen »recitate nel convito fatto dopo la creazione del Serenissimo Luigi Mozanigo«; Stanzen des Richters Celio Magno, die von den mythologischen dramatis personae einfach mit verteilten Rollen gesungen wurden. Vermutlich improvisierten die Sänger über einen feststehenden, ostinaten Bass; und diese Improvisationen sind sicherlich die Vorstufe zur begleiteten Monodie. Die Componisten dieser venezianischen

Gabrieli
Feste teatrali
in Venezia

Andrea
Gabrieli
Feste teatrali
in Venezia

»rappresentazioni musicali« waren die grossen Meister der Stadt; Zarlino, Merulo, die beiden Gabrieli, und hauptsächlich Giovanni Croce aus Chioggia, der Lieblingsmusiker des gewaltigen und fest-freudigen Dogen Marino Grimani (1595–1605). Und man tut diesen Meistern Unrecht, wenn man ihren Anteil an der Schöpfung der Oper mit Stillschweigen übergeht. Die Oper war keineswegs nur eine Florentiner Schöpfung. Die florentinische »Camerata« verstand sich nur besser auf Reklame und auf die Drapierung mit einem antikisierenden Mantel.

Ein Chor Andrea's aus einem solchen Festspiel, und zwar aus einem mythologischen, ist uns ohne Zweifel erhalten im zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale (1570). Der Text:

Non vedi, o sacr' Apollo,
Com' a gran torto quella benedetta
Anima langue e' l tuo soccors' aspetta.
Vien, dolcissimo Iddio, ch' a mortal mano
Sanar costei non lice
Ch' è sol da invidia d' altri numi offesa –
La sua rara bellezza è sol radice
Col valor soprumano
Del rio languir – o grat' e bell' impresa
Fia la tua, se difesa
Avrà da te quest' alma benedetta,
Ch' a torto langue e tuo soccors' aspetta.

»Edippo
tiranno«

– deutet auf ein Psyche- oder Ino-Drama, und Gabrieli hat ihn mit wunderbarer Farbigkeit für vier Frauen-Stimmen und eine hohe Männer-Stimme komponiert, es ist ein dramatischer Chor, der offenbar, eine sprechende Pause beweist es, die Erscheinung des angerufenen Gottes begleitet.

Für den »Edipo tiranno« hatte Andrea wohl keine Soli zu liefern, sondern nur die Chöre. Das »Solo« im Choro II besteht nur aus ein paar Noten:



Und insoferne steht das Werk an geschichtlicher Bedeutsamkeit zurück hinter dem früheren »Sacrificio« des Agostino Beccari mit der Musik zur Priester-Szene des Alfonso della Viola (s. p. 304). Dennoch ist Gabrieli's Chormusik zu der Tragödie des griechischen Dichters der Höhepunkt und das Meister-Stück der Gattung. (Der Druck ist nicht vollständig erhalten, doch lässt sich die fehlende Stimme leicht ergänzen.) Er hat sich äusserster Einfachheit und Kürze befleissigt; der Chor deklamiert ganz schlicht, um das Wort zur reinsten Wirkung zu bringen. Aber die Abwechslung des Klanges,

Andrea
Gabrieli,
»Edippo
tiranno«

von der Zwei -bis zur Sechsstimmigkeit die Mischung des Klanges von der Höhe zur Tiefe verhindern jede Monotonie. Wenn nicht antikisch, so sind diese Chöre in ihrer Grösse und Würde doch antik. Und Andrea Gabrieli, der Antipode Rore's und Lasso's, der Meister der Anacreontik, des Pastoralen, des venezianischen Fest-Madrigals, der »Greghesche« und »Giustiniane«, hat mit dem »Oedipus Rex« doch auch seinen Beitrag zum Grandiosen und Michelangelesken geliefert.

Convention und Fortschritt

Die Entwicklung des Madrigals – wie jeder andern Kunstform – wird durch zwei entgegen-gesetzte Triebkräfte bewegt, die sich nicht etwa aufheben: durch den Traditionalismus, die Convention; und den Drang fortzuschreiten, die Bedürfnisse der Zeit nicht nur zu befriedigen, sondern aufzustacheln, die Schranken zu sprengen. Immer ist das Aktive stärker als das Passive; es ist der Kunst nicht erlaubt, stehenzubleiben. Aber das Beharrungs-Vermögen der Form ist im Italien des 16. Jahrhunderts noch ausserordentlich, auch in Madrigal, das doch das gegebene und bevorzugte Versuchsfeld war für alle Neuerungen. Selbst wo eine Erschütterung des Hergebrachten besonders gewaltig erscheint, und gerade weil sie so gewaltig ist, bleibt die Reaktion nicht aus. Der Übergang von der Liedform zur Motettenform um 1520 war eine der grössten Revolutionen der Musik-Geschichte gewesen. Die motettische Form in der profanen Musik, das Madrigal, hatte nacheinander alle eigentlichen Liedformen: Frottola, »Canzon villanesca«, Canzonetta gleichsam zur Musik zweiten Ranges, geringerer Vornehmheit degradiert. Aber diese Zurückdrängung – nicht etwa Unterdrückung – hat die geheime Sprengkraft des Liedes, des Ariosen nur verdoppelt. Die Frottola stirbt nicht, sie taucht nur unter, sie verwandelt sich, bis sie am Ende des Jahrhunderts das Madrigal erst zersetzt, dann überwältigt, und im 17. Jahrhundert als Aria über alle andern Formen königlich triumphiert. Von der motettischen Form, soweit sie dem Sprachlichen Ausdruck gab, das Dichterische über das Musikalische setzte, ist nichts übrig geblieben als das Recitativo accompagnato, das nichts weiter mehr ist als eine Folie für die siegreiche Arie. Dennoch hat sich auch das Madrigal in seiner alten Gestalt bis tief hinein in die Zeiten der Vollendung der Cantata gehalten, weil es seinerseits wieder ein unsterbliches Prinzip vertrat, das der Mehrstimmigkeit, der Polyphonie, des Contrapunktes – wenn auch diese Mehrstimmigkeit eine Verwandlung erfuhr: die Verwandlung ins Konzertante.

Die Auseinandersetzung zwischen Alt und Neu, Beharrung und Fortschritt ruht niemals; sie ist nur manchmal stiller und unterirdischer, und manchmal lauter und programmatischer. Benedetto Croce hat einmal von der »ewigen Tatsache« der Renaissance gesprochen, von dem nie aussetzenden Kampf »zwischen Weltlichkeit und Überweltlichkeit, zwischen individueller Kraft und einem Gefühl von höherer Hand«.

Stärke des
Neuerungs-
Dranges

Diese Formel gilt auch für die Musik des 16. Jahrhunderts, wenn wir für die beiden hohen Begriffe Croce's die bescheideneren von Beharrungs- und Neuerungs-Drang einsetzen wollen. Der Neuerungsdrang ist so stark, dass er am Ende des Jahrhunderts zu einer neuen Revolutionierung auf dem Gebiete der Musik führt, zur Monodie, dem begleiteten Einzel-Gesang, und allem, was mit diesem Begriff zusammenhängt. Es widerstrebt uns, dieser Verwandlung den Namen »Revolution« zu geben, wenn wir an ihren accademischen, philologischen, schöngeistigen Ursprung im Schoss der Florentiner Camerata denken. Aber der Versuch dieser Camerata, die sagenhaft überlieferten herrlichen Wirkungen der antiken Musik auch in der modernen wieder zu ermöglichen, war nur das sichtbare Zeichen einer Bewegung, die sich längst vorbereitet hatte; er hat im besten Falle die Geburts-Stunde der Monodie, des konzertierenden Musizierens nur beschleunigt.

Man muss sich nun allerdings klar werden über den Charakter des Revolutionären in der italienischen Profankunst. Die Bewegung geht, wie in der bildenden Kunst, von der Ruhe zur Bewegtheit – womit die Parallele für uns erschöpft sein soll, denn die Sonderart der Musik gestattet nicht, die Stil-Begriffe der Architektur, Malerei, Plastik einfach auf sie zu übertragen. Wer trotzdem eine Motette von Josquin, ein Madrigal von Costanzo Festa »klassisch«, eine Motette Giovanni Gabrieli's oder ein Madrigal Monteverdi's »barock« nennen will, dem sei es unbenommen. Jedem ist es erlaubt, mit Worten sein Spiel zu treiben. Aber wie in der bildenden Kunst, so auch in der Musik erheben sich nur einzelne italienische Meister, in erster Linie Rore und Monteverdi, über die Grenzen des Conventionalen und Nationalen, ins Revolutionäre. Die Nationalisierung der Musik besteht in Italien gerade darin, dass man Grenzen zieht und anerkennt. Das Nationale besteht darin, dass man das Gegebene immer mehr verfeinert, das Virtuose immer mehr betont. Die italienische Musik, das Madrigal wird in der Entwicklung nicht etwa wahrer, reiner, tiefer. Wenn es eine Geschichte der Gefühls-Betontheit in der Musik gäbe, das Madrigal würde in ihr nur eine geringe Rolle spielen. Im Gegenteil. Die Empfindung im italienischen Madrigal wird im Lauf des Jahrhunderts immer raffinierter, und zugleich flacher und leidenschaftlicher. Es ist vielleicht kein Zufall, dass das Jahrhundert des Madrigals zugleich das Jahrhundert ist, das die »Exercitia spiritualia« des Ignatius von Loyola gezeitigt und zur höchsten Wirkung geführt hat. Was ist der Sinn dieser »Übungen«? Die äusserste Vergegenwärtigung, Versinnlichung aller Vorgänge des Glaubens, ein »lebensvolleres Verhältnis des Menschen zu Christus dem Führer«. Der Übende sieht die Leidens-Stationen Christi; er hört geradezu die Lästerungen der Verdammten gegen den Erlöser und die Gesamtheit der Heiligen – und wir erinnern uns, dass einige Meister des Madrigals gerade die »akustische« Parallelstelle aus Dante's »Divina commedia« komponiert haben. Mit Recht hat man auf den Zusammenhang der Motive der »Exercitia« des heiligen Ignatius mit den Schriften der catholischen Mystiker des Quattrocento hingewiesen; aber auch auf den tiefen Gegensatz zu ihnen: auf ihre Realistik, ihren Naturalismus, auf ihre conventionelle Klarheit. Loyola war

Charakter
der »Revolu-
tion«

Loyola's
»Exercitia«

ein Spanier, ein Romane. Auch das Madrigal betont die romanische Conventionalität, die Hinneigung zur Verfeinerung der Form in einem herkömmlichen Rahmen. Wert, Marenzio und Gesualdo sind in höherem Grade »italienische«, mehr nationale Meister als Monteverdi, der jenen Rahmen sprengt. Diese Leidenschaftlichkeit ist nicht Leidenschaft. Das 16. Jahrhundert ist im Allgemeinen noch dadurch charakterisiert, dass es die nackte Expression, den barbarischen Schrei ablehnt, nicht nur in der repräsentativen Musik der Kirche, auch im Madrigal. Es hätte sonst nicht für den persönlichsten Ausdruck der Gefühle so lange festgehalten an einem »neutralen« Organon, wie es das mehrstimmige Madrigal ist. Es vermeidet im Allgemeinen die eigentliche Tiefe der Emotion. Seine Grenze ist das Sentimentale oder Elegische; es liebt es, die Maske der Selbstdarstellung, der Selbst-Bespiegelung zu wahren. Der Componist schreibt für den Besteller oder Verbraucher, und der Verbraucher will sich in einem modischen, conventionellen, »idealen« Bilde sehen. Die Formelhaftigkeit und Scheinhaftigkeit dieser Kunst wird nur selten angetastet. Sie ist eine Schwäche. Aber sie ist auch ein Segen. Ein Meister der Neuerung, wie Giaches Wert, hat, zum Beispiel, eine Reihe von Stanzen aus dem »Orlando furioso« durchaus im deklamatorischen Stil, als »ariöse« Madrigale im Sinn älterer Musik componiert, aber für jedes ausdrucksvolle Wort blitzschnell auch ein ausdrucksvolles musikalisches Symbol gefunden. Das war nur möglich, weil es bereits einen Vorrat gab an fertigen Formeln; sozusagen ein musikalisches Reim-Lexicon, oder ein Handbuch der musikalischen Rhetorik. Und diese Formelhaftigkeit ist, seltsamer Widerspruch, einer der Gründe gewesen für den überwältigenden internationalen Erfolg des italienischen Madrigals und seiner Schwester-Gattungen, der »Canzon alla villanesca«, der Villanella, des Balletto. »Wo Zeichen stehen, da führt der Weg aus der Vereinsamung des Nationalen ins Weite der Welt hinaus«. Marenzio, der Raffinierte, hat mehr internationalen Erfolg gehabt als Monteverdi, der Eigenwillige. Dass es heute solche Zeichen nicht mehr gibt, ist einer der Gründe für die Vereinsamung der Kunst, die nicht nur über die Schranken des Nationalen nicht mehr hinüberfindet, sondern nicht einmal innerhalb der nationalen Grenzen sich mehr an eine gemeinsame Schicht zu wenden vermag.

Formelhaftigkeit

Für die Tradition, für die Convention, für die Beharrung Beispiele zu geben, ist nicht nötig. Die ungeheure Produktion ist an sich ein Zeugnis für sie. Genau wie in der bildenden Kunst gibt es auch in der Musik, im Madrigal, »Schulen«, deren kleinere Meister sich an einen der grösseren anschliessen und nach seinem Vorbild arbeiten, nicht ohne eine kleinere oder grössere individuelle »Note« zu entwickeln. Aber das Interesse der Geschichte hängt sich an die Meister, die Anstösse geben – und wären es auch Anstösse in falscher Richtung; an die Meister die das Wort »Neu« auf ihre Fahne schreiben. Giulio Caccini war kein grosser Meister, ganz im Gegenteil, aber seine »Nuove Musiche« haben seinem Namen Eingang in jede Musik-Geschichte verschafft.

Bedeutung von »Nuove« musiche

Das Wort »Neu« auf den Madrigal-Drucken des 16. Jahrhunderts hat verschiedene Bedeutung. Petrucci war ein vornehmer Verleger, der auf jede Reklame verzichtete; aber

Giulio Fiesco

seit den »Canzoni novi« des Jacopo Junta oder dem Libro primo della Croce, fehlt das »nuovamente stampato« oder »nuovamente posto in luce« fast auf keinem Druck der Zeit. Uns geht das Wort »Neu« nur insoweit an, als es programmatischen Sinn in sich schliesst. Die »Musica nova« Adriano Willaert's von 1559 galt dem Zwecke, der Welt zu sagen, dass eine neue hohe Ausdruckskunst vorhanden sei, eine Musik, die der Dichtung diene. Genau in dem gleichen Sinn hat der Ferrareser Musiker Giulio Fiesco ein Buch fünfstimmiger Madrigale von 1569, den Gönnerinnen Torquato Tasso's, Lucrezia und Leonora d'Este gewidmet, »Musica nova« betitelt. Sämtliche Werke Fiesco's, von seinem ersten Madrigal-Buch für vier Stimmen an (1554), sind Mitgliedern des estensischen Hauses gewidmet; er ist angeblich »um 1519« geboren und ebenso angeblich »um 1586« gestorben, er soll Lautenist gewesen sein; doch kennen wir nur drei Madrigal-Drucke von ihm (1554, 1567, 1569) und haben von einem vierten, »Madrigali a quattro, cinque & sei, e quattro Dialoghi due a sette & due a otto« nur aus dem Catalog der Sammlung João IV. Kenntnis. (Eitner erfindet ein zweites Madrigal-Buch von 1554, und andre Lexica machen aus dem verschollenen Druck zwei besondere Ausgaben mit den Jahreszahlen 1563 und 1564.)

Es ist klar, dass Fiesco sich dem unmittelbaren Einfluss Rore's nicht entziehen konnte, der seit 1547 in Ferrara die stärkste musikalische Persönlichkeit war. Schon sein erstes vierstimmiges Madrigal-Buch von 1554 ist ungemein »literarisch« im Sinne Rore's. Es beginnt mit dem Zwiegesang Montano's und Uranio's aus Sannazaro's »Arcadia« »Per pianto la mia carne (Fiesco schreibt: »vita«) si distilla«; bringt eine ganze Ballata aus der giornata V des »Decamerone« (»Amor la vaga«), die Klage Bradamante's über Ruggiero (Orlando furioso, XXXII, 40), ein Madrigal-und Sonett Petrarca's, ein Madrigal Giovan Battista Strozzi's, eine Stanze Bernardo Tasso's; aber auch eine Huldigung vermutlich für Alfonso II.:

Se quando per Adone over per Marte
 Arse Venere bella,
 Stato fosti Signor visto da lei,
 Quell' ardente facella
 Sol per te che di lor più degno sei,
 Arsa e accesa l' havrebb' in ogni parte ...

Fiesco u.
Guarini

Und wie Rore liefert Fiesco für die dramatischen Aufführungen am estensischen Hofe Musik; denn ein Strambotto, mit grosser kammermusikalischer Feinheit componiert, ist keine Mascherata, sondern nur als Devise oder Einleitungs-Chor für ein Pastoral-Drama denkbar:

Noi siam Pastori che cantand' insieme
 I nostri amor per queste selve andiamo
 E con paco infinita e gioie estreme
 De soavi desir l' alm' appaghiamo

Ne invidia ne superbia il cor ci preme
 Chè più lieta fortuna non cerchiamo
 E sol fra noi è quel viver beato
 Ch' altri cercan fra l' or, fra gemm' e stato.

Rore's Einfluss ist es auch zuzuschreiben, wenn Fiesco ein »altertümliches« Madrigal Petrarca's »diatonisch«, und ein ganz modernes, »Bacio soave«, im chromatischen Stil komponiert. Das fünfstimmige Madrigal-Buch von 1567, textlich vermutlich gänzlich von einem mir unbekannten Dichter, ist nicht weniger literarisch. 1569 aber, in der »Musica nuova«, tritt zum ersten Mal ein Dichter hervor, der als Text-Lieferant Epoche gemacht hat: Battista Guarini, auf dessen Betreiben (»ad istanza«) Fiesco diese Madrigale komponiert hat; er lobt in der Dedikation ebenso das »höchst vorsichtige Urteil« »il prudentissimo giudicio« des Dichters wie das Musik-Verständnis und Mäzenatentum der beiden Prinzessinnen. Guarini, damals 31 Jahre alt, lebte und fungierte als Gentiluomo seit zwei Jahren wieder in Ferrara. Das Buch enthält nur 15 Stücke, 14 davon zweiteilige Sonette, und sicherlich sämtlich Dichtungen Guarini's, wenn auch nur sechs sich mit Bestimmtheit als solche nachweisen lassen – meist in früherer, in den später gedruckten Ausgaben stark veränderter Fassung. (Eins dieser Sonette, »Lasso, ben può fortuna al viver mio«, schreibt Angelo Solerti dem jungen Tasso zu; irrtümlich, denn es ist nichts anderes als eine erste Fassung von Guarini's »Più ben empia fortuna al viver mio«.) Auf diese Dichtungen bezieht sich die »Neuheit« dieser Madrigale. Ein Madrigal wie das den Druck eröffnende war im Vergleich zum Ideal Cassola's etwas Neues:

Fiesco u.
 Guarini

Avido sonno ingordo,
 Che ne begli occhi di Madonna stai,
 Dove ti nutri e pasci,
 E i miei la notte neghittoso e sordo
 A le lunghe vigilie in preda lasci –
 Fuggi deh fuggi homai,
 Che' l sol già ruota in alto i caldi rai!
 Tu fratel della morte, tu d' errore
 Padre d' ombr' e di fumi
 Che fai dentr' a quei lumi,
 Che son nidi d' amore?

Das ist höchst gewählt, aristokratisch, neu pointiert; und mit höchster Gewähltheit und Pointiertheit, mit Homophonie für die Schlusszeilen, hat Fiesco es auch in Musik gesetzt. Und von noch grösserer Gewähltheit, Umständlichkeit, Klassizität ist ein Sonett wie Guarini's:

Fede, che nel mio cor t' hai fatto un tempio
 Qual mai non hebbe il già ben culto Egitto,

Gesteigerter
Petrarchis-
mo

Ch' al gran stuolo d' amor errante afflitto
S' erge felice e glorioso esempio: –
Poi che fra le ruine e' l duro scempio
Che' n lui fa l' amoroso aspro conflitto
Tanto più saldo ogn' hor sorge e invitto
Quanto più fort' è' l mio nemico et empio
In lui perche tu Dea l' hagia in governo
L' altar de la mia fiamma ergo e consacro
Che da te sola attende alto soccorso
Tu la ristaura sì ch' arda in eterno
Che qual di Meleagro il tronco sacro
Questa prescrive a la mia vita il corso.

Für uns ist das gesteigerter Petrarchismus, also gesteigerte Künstlichkeit und Maniertheit; für die Zeitgenossen war es gesteigerte Virtuosität, wenn nicht gesteigerter Geist. Alle diese Sonette pflegen diese Virtuosität, die meisten sind pathetischen Charakters, manche geradezu lyrische Szenen in 14 Zeilen, und sind geschraubt und gewählt, auch wenn das Motiv der amourösen Zuversicht, oder der Huldigung angeschlagen wird. Und das Literarische beeinflusst doch auch das Musikalische, Fiesco erlaubt sich keine harmonischen Kühnheiten, und vermeidet alle grobe Symbolik. Nur wenn etwa von den »gegensätzlichen Gemüts-Bewegungen«, die das Herz bedrücken, die Rede ist, kann er greifbare Symbolik sich nicht versagen:



Neuerung
der
Harmonik

Und die grundsätzlich motivische Haltung all dieser Madrigale führt doch auch zu harmonischen Neuerungen: Cadenzieren in den Sext-Accord, Nonen-Vorhalte; zu lebhafter Rhythmik. Eins der Sonette Guarini's, »S'armi pur d' ira disdegnoso ed empio«, das man »Der erzürnte Liebhaber« betiteln könnte, ist bereits in einem »stile concitato« komponiert, voll Homophonie und erregter Deklamation, mit einem pathetisch auftrumpfenden Abschluss, in dem die Gewalt der Homophonie und des zwiefach notierten Tripel-Taktes bewusst ausgenützt ist:

... E co' l destino il mio voler s' unio

(più mosso)

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te,

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te,

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te,

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te,

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te,

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te.

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te.

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te.

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te.

Rom - pa sde - gno se può no - do si for - te.

Die Steigerung der Virtuosität, der Raffiniertheit ist eine der Componenten des Fortschritts und damit der fortschreitenden Auflösung im Madrigal. Die andere ist die Steigerung der Expression, der Leidenschaft, der Leidenschaftlichkeit, des Pathos.

Die Entstehung des Pathos

Petrarca's Sestina

Es gibt eine kleine Anzahl von Dichtungen, an denen fast jeder Componist des 16. Jahrhunderts sich versucht hat, so wie fast jeder Maler sich an einer Madonna mit dem Bambino oder jeder Bildhauer an einem Crucifixus oder einer Pietà versucht hat. Auf dem Gebiet des Madrigals trifft der Vergleich etwa zu auf das Karfreitags-Sonett des Francesco Petrarca »Padre del ciel, dopo i perduti giorni«, dessen Composition jeden

Musiker zwang, dem Gefühl der Zerknirschung Ausdruck zu geben, in den dunkelsten Farben, die ihm zur Verfügung standen. Aber es steht uns vielleicht noch ein besseres Beispiel zur Verfügung: die zweite Stanze aus der ersten Sestina (oder vielmehr Doppel-Sestina) Petrarca's auf den Tod Madonna Laura's »Mia benigna fortuna e' l viver lieto«. Ein besseres Beispiel deswegen, weil hier die Rücksicht fehlt auf den heiligen Trauertag, die Dämpfung durchs »Spirituelle«, wenn nicht Kirchliche; weil der Dichter der Trauer um die tote Geliebte die Form der Anklage gibt, und sie in nur sechs furchtbaren Zeilen zusammendrängt:

Crudel acerba inesorabil Morte
 Cagion mi dai di mai non esser lieto,
 Ma di menar tutta mia vita in pianto
 Ei giorni oscuri e le dogliose notti
 I miei gravi sospir non vann' in rime
 E' l mio duro martir vince ogni stile.

Petrarca's
 Sestina
 Frottola

(O cruel, grim, inexorable Death!
 How hast thou dried my every source of joy,
 And left me to drag on a life of tears,
 Through darkling days and melancholy nights.
 My heavy sighs no longer meet in rhyme,
 And my hard martyrdom exceeds all song!

Trans. by Macgregor)

Einen solchen Text konnte man kaum in formalistischem Sinn, mit »neutralem« Gefühl in Musik setzen; wer ihn wählte, hat ihn gewählt, um das Extrem des Gefühls zum Ausdruck zu bringen. Die Frottola war dazu noch nicht im Stande. Im neunten Buch Petrucci's, also 1508, findet sich eine anonyme Composition der ersten Stanze unserer Sestina, der auch der Text einiger der folgenden beigegeben ist; doch lässt sich ohne Zwang der Musik nur der der ersten unterlegen. Wir haben bereits erwähnt (p. 106), dass das durchaus keine neutrale Composition ist. Aber die Expression bleibt gebunden im allgemein Elegischen:

C. Mia be - ni - gna for - tu - na e'l vi - ver lie - to I

A. Mia benigna fortuna

T. Mia benigna fortuna

B. Mia benigna fortuna

C. chia - ri gior - ni e le tran - quil - le not - ti E i so - a - vi so - spir

A. etc.

T.

B.

Das ist nichts weniger als Pathos, und kann es nicht sein, aber immerhin Bewegung des Gemütes. 30 Jahre später hat ein anderer Meister die Forderung des Textes schon sehr tief gefühlt. In den »dotte et eccellente compositioni de i Madrigali a Cinque voci« des Verdelot steht p. 21 eine musikalische Fassung der Strophe durch Arcadelt, die den Zwischenzustand heftigen Dranges nach Ausdruck bei starker Gebundenheit der Mittel deutlich versinnlicht. Arcadelt greift zu einer Fünfstimmigkeit, die er, sonst der Meister eines klaren und transparenten vierstimmigen Satzes, nicht zu meistern versteht. Er erschwert sich die Aufgabe, indem er nur tiefe Stimmen verwendet, vier fortwährend sich überschneidende, reibende und hinderliche Tenöre und einen Bass – um der dunklen Klangfarbe willen:

Pathos –
Arcadelt

Cru - de - l'a - cer - ba i - ne - xo - ra - - bil mor - te

Cru - de - le - a - cer - - ba, cru - de - l'a - cer - ba

Cru - de - l'a - cer - - - - ba i - etc.

Cru - de - l'a - cer - - - ba

Cru - de - l'a - cer - - ba, cru - del'

Der Beginn genügt, um zu zeigen, dass Arcadelt entweder den fünfstimmigen Satz mit grosser Unbeholfenheit behandelt hat, oder – ein Meister von grosser Kühnheit war, der vor den äussersten Mitteln nicht zurückschreckte. Die Reibungen im zweiten und vierten Takte mussten unweigerlich entstehen, wenn die Sänger des zweiten und dritten Tenors die für die Melodik gültigen Regeln befolgten; und dass hier keine Fehler vorliegen, dass alles mit Bestimmtheit so gewollt ist, geht daraus hervor, dass Arcadelt diese Musik auf die erste Zeile der Stanze für die letzte Zeile wörtlich wiederholt. Wer die Reibungen unwahrscheinlich finden wollte, sei daran erinnert, dass das Madrigal, zumal in so früher Zeit, ein wesentlich melodisch konzipiertes Kunstwerk war, und die Harmonik nur ein zufälliges Ergebnis des Zusammentritts der Stimmen. (Wer Beispiele aus späterer Zeit für solche Reibungen wünscht, findet sie in Charles Kennedy Scott's feinsinniger Studie »Madrigal Singing« [Zweite Auflage, London 1931, p. 9–11].) Alle Zeilen sind mit gleicher »Dichtigkeit« gearbeitet, die Aufgabe ist nicht etwa durch Auflichtung des Satzes erleichtert. Hat Arcadelt all diese Härten gewollt, so ist er, in der Helligkeit und Reinheit des Satzes, nicht nur ein Vorläufer Palestrina's, sondern in der Kühnheit und Rücksichtslosigkeit der Stimmführung auch ein Vorläufer Rore's oder des Marenzio der »Canzon pietrosa«. Und wir wissen wenig von der Musik des 16. Jahrhunderts, solange wir solche Fragen nicht mit Sicherheit entscheiden können.

Wir halten uns nicht bei kleineren Meistern auf, die den Text komponiert haben: etwa Joan Bodeo vierstimmig (1549), oder Jehan Gero dreistimmig (vor 1556, wohl um 1550). Aber 1555, im ersten Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, das voll ist von Huldigungen für Petrarca, hat Lasso ihn in Musik gesetzt, und zwar mit vollem Bewusstsein, was er verlangte. Schon der Beginn, mit den gewollten Labilitäten des Harmonischen, dem harten Querstand, zeigt seelische Aufgewühltheit:

Cru - del a - cer - ba, Cru - del a - cer - ba, cru - del a - cer - ba i - ne - so - ra - bil mor - te Ca - gion i - ne - so - ra - bil mor - te etc.

Und auch der Rest des Stückes zeigt dies Flackern des Gefühls, die dunkle Färbung.

Auf Lasso folgt Rore's vierstimmige Composition von 1557, die wir schon oben (p. 424) zu charakterisieren versucht haben. Es war damit ein Beispiel aufgestellt wie in der Geschichte des deutschen Liedes etwa mit dem »Erlkönig« Schubert's, der der harmlosen strophischen Composition von Balladen ein Ende setzte, und wenig Concurrent-Compositionen erfuhr. Rore's Stück scheint dem Zeitalter genug getan und Nachfolger abgeschreckt zu haben. Erst 1588 macht Giaches Wert in Mantua sich wieder an die Composition nicht nur der ersten Strophe der Sestina, sondern auch der zweiten. Er muss Rore überbieten, nicht nur durch die Fünzfzahl der Stimmen, sondern auch im Ausdruck. Der Einsatz mit dem Sext-Accord, die Quartsext-Vorhalte; die Chromatik bei »... di menar tutta mia vita in pianto«, die Ausnützung der tiefsten Stimmregister bei den »giorni oscuri«, die Breite der Anlage – all das steht schon an einer Grenze, wo

Meisterschaft in Virtuosität, und Stil in Manierismus übergeht. Eine Steigerung schien nicht mehr möglich.⁶

Und doch ist diese Steigerung erfolgt: durch Luca Marenzio, in seinem Buch des Abschieds, 1599. Wir werden darauf zurückkommen.

Pathos –
Caimo

Einer der Meister, die auf dem Gebiet pathetischen Ausdrucks ihren eigenen Weg gegangen sind, ist Giuseppe Caimo in Mailand, dem wir auch im Zusammenhang der Entwicklung der neuen Canzonetta einen besondern Platz anweisen müssen. Er beherrscht, wie ein guter Dramatiker auf beiden Sätteln der Comödie und Tragödie gerecht ist, Humor und Pathos, und es gehört zu den grossen Unbegreiflichkeiten, dass niemand ihm nähere Aufmerksamkeit gewidmet hat, nachdem Hol auf den Canzonetten-Meister, und Kroyer auf den »Chromatiker« (Anfänge der Chromatik, p. 128s) so auszeichnend hingewiesen haben. Kroyer meint, Caimo stehe um 1584 bereits unter dem Einfluss des jungen Marenzio, »dessen Ruf schon mit den ersten Madrigal-Büchern in weite Kreise drang«. Aber diese Madrigal-Bücher Marenzio's enthalten nichts so zugleich Kühnes und Gesetzmässiges wie das Karfreitags-Stück Caimo's »È ben ragion se l' eterno motore«, das Kroyer beschäftigt hat und dann erfreulicher Weise von Johannes Wolf (Sing- und Spielmusik, p. 87–91) zum Abdruck gebracht worden ist. Nein, Caimo hatte selber schon eine lange Entwicklung hinter sich, und ist ein Schüler – vermutlich nicht bloss ein geistiger, sondern ein persönlicher – von Pietro Taglia (s. oben p. 433). Die Stil-Merkmale sind die gleichen wie in Taglia's Madrigalen: Logik in scheinbarer Rücksichtslosigkeit. Niemals, in seinen vierstimmigen Madrigalen von 1564, experimentiert er um des Experimentes willen. Es ist, als ob er gegen Rore protestieren wollte, wenn er den Text von Rore's berühmtestem Stück, »Ancor che col partire«, nochmals komponiert: in viel leichter, ganz homophoner Haltung, wie wenn er sagen wollte: dieser epigrammatische, spielerische Text verdient keine ernstere Behandlung.⁷

Caimo

Aber er ist nichts weniger als ein oberflächlicher Componist. Das Buch enthält ein paar offenkundig »szenische« Stücke: ein Gebet an Aphrodite, die »regina di Cipro« (»China le sant' orecchie al canto mio«), und die idyllische, antikische Klage eines Schäfers, die wie der Abschluss oder Höhepunkt einer Ecloge anmutet (Fragment von Terzinen!):

E se tu riva udisti alcuna volta
 Humani affetti, hor prego: O accompagni
 La dolente sampogna a pianger volta!
 O herbe, o fior ch' un tempo eccelsi e magni
 Re fosti al mondo, & hor per aspra sorte
 Giacete per li fiumi & per li stagni.

Man sehe, wie Caimo das Weinen versinnlicht:

⁶ Beispiel-Band Nr. 65.

⁷ Beispiel-Band Nr. 66.

a pian-ger vol - ta, a pian-ger vol - ta, etc.

a pian-ger vol - ta, a pian-ger vol - ta, vol - ta, a pian-ger vol - ta,

a pian-ger vol - ta, a pian-ger vol - ta,

a pian-ger vol - ta, a pian-ger vol - ta,

Das selbe Stück bringt auf einem völlig neuen, und doch logischen Weg der Chromatik den Sext-Accord:

Cairno

ed hor per a-spra sor - te, ed hor per a - spra sor-te

ed hor per a-spra sor - te, ed hor per a - spra sor-te etc.

ed hor per a-spra sor - te, ed hor per a - spra sor - te

ed hor per a-spra sor - te, ed hor per a - spra sor - te

»Arrangiert« man das Stück für Sopran und Basso continuo, so gleicht es einem Lamento Monteverdi's oder Sigismondo d' India's von 1615 wie ein Ei dem andern.

Der Inhalt dieses Erstlingswerkes ist so bunt wie ein Madrigal-Buch Taglia's; ein zweichöriger Dialog zwischen Donna und Signore; eine volkstümliche Ottava (»Li vostr' occhi che sembran due facelle«), Widmungs-Stücke an die Söhne des Kaisers (s. oben p. 620), an eine Grazia, Margherita, Ippolita, Chiara, Terilla. Aber seine Signatur erhält es doch durch die dunklen und leidenschaftlichen Stücke:

Piangi colle sacrate opaco e fosco
E voi cave spelonche e grotte e oscure
Ululando venite a pianger nosco ...

oder das »infernalischeste«:

Andate o miei sospiri ove abolisce
Con horribil chiome il capo de colubri,
O l' Hidra, col sofiar incredulisce,
El faro de Pluton to suoi delubri.

Cairno

Aime Caron, già sento che languisce
 D' haver m' in grembo ne stigij lugubri
 Ma credo c' haverò tant' acqua a i lumi,
 Malgrado d' Atropos che farò i fiumi.

Das ist denn auch mit den äussersten harmonischen Mitteln versinnlicht; doch keineswegs als »prä-existente Monodie«: Caimo beginnt meist mit ausdrucksvoller Imitation, um dann allerdings, wie ungeduldig geworden und von seinem dramatischen Instinkt getrieben, homophon und in rapider Deklamation fortzufahren. Man findet im Beispiel-Band ein typisches Stück dieser Art.⁸

Ariost und Tasso

Pathos
 Ariost u.
 Tasso

Eine andre Seite in der Geschichte des musikalischen Pathos hängt zusammen mit dem Problem: Ariosto und Tasso, genauer: der »Orlando furioso« und die »Gerusalemme liberata« in der Musik, das wir in einem früheren Capitel (p. 209) schon berührt haben. Wer dies Problem behandeln wollte, müsste es in zwei gesonderten Abschnitten tun: er müsste einen Abschnitt dem Thema widmen: Ariost's und Tasso's Epen in der Monodie, in der Improvisation; ein Abschnitt, der bereits 1517, mit Tromboncino's Composition von »Queste non son più lagrime« beginnt (p. 206). Hier haben wir es nur mit dem mehrstimmigen Madrigal zu tun, das sich keine Anregung namentlich aus Ariosto's Epos entgehen liess. Die Auslese wird jedoch im Verlauf des Jahrhunderts enger. Jachet Berchem, einer der ersten, die Ariost in grossem Maßstab componiert haben, greift scheinbar zufällig 93 Stanzas aus seinem Epos heraus: Spruchweisheit, Erzählung, Lyrisches, Politisches – ja, auch Politisches, wie die Anklage gegen Spanien, gegen die sich untereinander zerfleischenden Völker Europas (17, 74 und 75):

Berchem

Se Cristianissimi esser voi volete,
 E voi altri Cattolici nomati,
 Perchè di Cristo gli uomini uccidete? ...

In Wirklichkeit aber ist Berchem's Auswahl nichts weniger als zufällig, oder launisch, trotzdem er sein Werk »Capriccio« betitelt. Im ersten der drei Bücher, aus denen dies »Capriccio« besteht, ist zum Beispiel nur der erste, achte und 23. Gesang Ariost's berücksichtigt, mit Ausnahme einer eingeschobenen Stanze aus dem 28., (»Che debbo far, che mi consigli, frate« – der Wendepunkt in der Geschichte der kleinen, klugen Fiametta): im zweiten nur der 24., 30. und 32. Berchem componiert Zyklen, er wählt die Höhenpunkte der Handlung, er schliesst mit der Wieder-Gewinnung von Orlando's Verstand durch Astolfo (Canto 34 und 39.) Wie bedachtsam seine Wahl ist, geht daraus hervor, dass er in diesem »Capriccio« aus dem 23. Gesang wohl die Stanzas 125 und 126

⁸ Beispiel-Band Nr. 67.

und 128–133 veröffentlicht, nicht aber Stanze 127, da er diese schon 1546 fünfstimmig komponiert hatte. Der Schluss liegt nahe, dass auch diese 93 Stanzas lange vor 1561 entstanden waren. Das geht hervor auch aus ihrem Stil. Berchem erzählt in der Art der französischen, anekdotischen Chanson, rapid, lebendig, kunstvoll; aber das Pathos ist ihm noch fremd. Er ist nicht launisch in der Wahl seiner Texte, aber er ist launig in ihrer musikalischen Behandlung. Man sehe, in der Stanze 2 des Canto 1, wie er Orlando's Wahnsinns-Ausbruch schildert:

Berchem
u. Ariost

Di - rò d'Or - lan - do in un me - de - smo trat - to

Di - rò d'Or - lan - do in un me - de - smo trat - to,

Di - rò d'Or - lan - do in un me - de - smo trat - to, Di -

Di - rò

Co - sa non

Di - ro d'Or - lan - do in un me - de - smo trat - to Co - sa

- rò d'Or - lan - do in un me - det - smo trat - to Co - sa

d'Or - lan - do in un me - de - smo trat - to

det - ta in pro - sa mai, in pro - sa mai ne in ri - me Che

non det - ta in pro - sa mai ne in ri - - - me

non det - ta in pro - sa mai ne in ri - - - - me

Co - sa non det - ta in pro - sa mai ne in ri -

per a - mor ven - n'in fu - ror e mat - to,
 Che per a - mor ven - n'in fu - ror e mat - to, ven - n'in fu - ror e mat - to,
 Che per a - mor ven - n'in fu - ror e mat - to, ven - n'in fu - ror
 - me Che per a - mor ven - n'in fu - ror, ven - n'in furor

Diesen lebhaften oder vielmehr unruhigen Stil wendet Berchem an auch auf die pathetischen Szenen: – es genügte für Ariost in diesem etwas sonderbaren Fall die kunstvolle musikalische Einkleidung. Francesco Corteccia in Florenz ist bereits etwas weiter. In seinem zweiten Buch a 4 (1547) hat er die erste der Stanzen-Serie veröffentlicht, aus der Berchem und später (1580) Claudio Merulo nicht weniger als sechs komponiert haben, der Beginn des zornigen »lamento« der Bradamante, die vergeblich auf das Erscheinen ihres Ruggiero wartet:

Dunque fia ver, dicea, che mi convegna
 Cercare un che mi sfugge e mi s'asconde?
 Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?
 Debbo pregar chi mai non mi risponde?
 Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna?
 Un che si stima sue virtù profonde,
 Che bisogno sarà che dal ciel scenda
 Immortal Dea che' l cor d' amor gli accenda?

(XXXII, 18)

Wer glauben möchte, Corteccia habe diese Strophe zum mindesten einem Sopran mit Begleitung dreier tieferer Stimmen übergeben, würde sich schwer täuschen. Er gibt sie vier »voci pari«, drei Tenören und Bass, und es ist nicht unmöglich, dass bei dieser Wahl das Wort »profonde« seine Rolle gespielt hat, bei dem der Bass bis zum tiefen Es herabsteigt. Das Pathos spricht sich hier aus in einer andern Form: in der dunklen Tonart, die dem g moll sehr nahesteht; in einer starken Aufwühlung, Bewegtheit der Melodik, von der die Wiederholung der Schlusszeile einen Begriff geben möge:

Im - mor - tal Dea che'l cor d'a - mor gli ac - cen -

Im - mor - tal Dea che'l cor d'a -

Im - mor - tal Dea che'l cor d'a -

Im - mor - tal Dea che'l

- da, d'a - mor gli ac - cen - da.

- mor gli ac - cen - da, gli ac - cen - da.

- mor gli ac - cen - da.

cor d'a - mor - gli ac - cen - da.

Dies »neutrale« Pathos, das doch auch schon etwas verhaltene Leidenschaft ist, ist durchaus der ersten Zeit des Madrigals gemäss: der Zeit der motettischen Gebundenheit, der Kunstmässigkeit, der zarten Sentimentalität.

Nach zwei Richtungen entwickelt sich nunmehr die Composition von Stanzen aus den Epen Ariost's und später Tasso's. Die eine betont die Erzählung: wir haben die einflussreichsten Beispiele in den dreistimmigen Madrigalen Andrea Gabrieli's (1575, vermutlich vor 1575) kennen gelernt (s. p. 562). Gabrieli componiert wohl Szenen der Leidenschaft, aber er gibt dem volkstümlichen Vortrag solcher Szenen lediglich ein kunstvolleres Gewand, er verpflanzt ihn oder überführt ihn gleichsam von den Canälen und Campieli Venedigs in den Palast, in die Kammer. Es ist eine für uns Heutige fast unvorstellbare Verbindung von Volkstümlichkeit und Kunst. Es ist das prä-existente Recitativo. Die andere Richtung betont das Lyrische, das prä-existent Monodische: wir kennen sie aus Stücken wie die »Arien« »Dunque basciar« und »Se tu m' occidi« (Orlando furioso, XXXVI, 32 und 33) in Giaches Wert's vierstimmigen Madrigalen von 1561. Wenn wir die ersten dieser Ottaven, deren durchaus vokaler, vierstimmiger Vortrag nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher ist, in Form der »begleiteten Monodie«

Ariost u.
»prä-existen-
te« Monodie

hierhersetzen, so wird man zugestehen, dass diese von der Florentiner Camerata nicht erst erfunden zu werden brauchte.⁹

Man sieht: Rore's vier- und fünfstimmige Madrigale »senza battuta«, wie zum Beispiel »Cura che di timor«, haben rasche Früchte getragen. Wert ist zwar einfacher, zurückhaltender im Harmonischen als Rore; aber die Oberstimme ist bei ihm bereits freier, bewegter, losgelöster von den »begleitenden« Stimmen; und vor allem ist die Anwendung dieses »stile recitativo« aufs Lyrisch-Dramatische ein Fortschritt ästhetischer Erkenntnis, der nicht leicht zu überschätzen ist.

Auf Schritt und Tritt kann man in den Madrigal-Drucken die Steigerung des Pathos verfolgen, die Vorliebe für die erregte Szene. Nicht bloss in Oberitalien. Der Napolitaner Benedetto Serafico di Nardo komponiert um 1570 die Expektorationen der Olimpia (Orlando furioso, X, 24ss) und Fiordiligi (XL, 160s) und bezeichnet sie ausdrücklich als »lamenti«.

Wert u.
Tasso

Den wirklichen Schritt zum Pathos tun die Musiker der Zeit, besonders Wert, jedoch erst, wenn sie sich vom »Orlando furioso« Ariost's der »Gerusalemme liberata« Tasso's zuwenden. Die musikalische Wandlung oder Wendung entspricht genau dem Unterschied im Ausdruck der Leidenschaft bei beiden Dichtern; dem verhängnisvollen Wandel im Geschmack von der ersten zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Bei Ariost, dem Humanen, Phrasenlosen, Phantasievollen, Humorigen ist es noch echte Leidenschaft, Wahrheit des Gefühls; bei Tasso, dem Bigotten, Verdüsterten, Klassizisten, Humorlosen ist es Pathos, Übersteigerung. Der ersten Hälfte des Jahrhunderts, zum mindesten der Musik-Ästhetik, wie sie in Zarlino's »Istitutioni« (lib. 4, cap. 32, p. 438–440) codifiziert ist, galt als Ideal der »imitazione delle parole« die »Musica nova« Adriano Willaert's. Auch für Zarlino steht die Musik im Dienst der »oratione«, des Ausdrucks; auch für ihn hat die Harmonie, der Rhythmus der »materie« zu folgen; aber er führt als Muster-Beispiele seelischer Bewegtheit noch Stücke an wie Willaert's »I' vidi in terra angelici costumi«, »Aspro core e selvaggio«, »Ove ch' i posi gli occhi«, »Quando fra l' altre donne«, »Giunto m' ha Amor« – Stücke, die uns als Muster klassischen Maßes, zum mindesten gebundener Erregtheit erscheinen. Im Vergleich mit ihnen ist unserm Wert die Zunge in einem Grad gelöst, der den Zeitgenossen als revolutionär erscheinen musste. Wert bleibt Zarlino's Ästhetik nur insofern noch treu, als er extreme, aufgewühlte Musik an die extremste, pathetischste, und – nach dem Urteil der Zeitgenossen – schönste Stelle aus der »Gerusalemme liberata« wendet. Sie findet sich in jenem 12. Canto, der den »Combattimento di Tancredi e Clorinda« als Höhepunkt enthält und bis auf die Oper des 19. Jahrhunderts der Musik mannigfaltigen Stoff geliefert hat. Wert steht an der Spitze dieser Reihe von Tasso-Componisten: er hat die beiden Stanzen in Musik gesetzt und (10. April 1581) veröffentlicht, ehe noch die erste rechtmässige Ausgabe der »Gerusalemme liberata« (in Ferrara, Juni 1581) erschienen war. Man muss die Situation, zumal heutigen Lesern, in Erinnerung rufen. Tancredi hat die Geliebte, ohne sie in

Wert u.
Tasso

⁹ Beispiel-Band Nr. 68.

ihrer Rüstung zu erkennen, im Zweikampf erschlagen; es ist ihm noch gelungen, der Sterbenden die Wohltat der Taufe zu applizieren. Sein hemmungsloser Schmerz wird schliesslich durch das Traumbild Clorinda's, die ja nunmehr die Freuden des Himmels genießt, gemildert:

»Consolato ei si desta, e si rimette
de' medicanti a la discreta aita;
e in tanto seppellir fa le dilette
membra ch' informò già la nobil vita ...«

Die schöne Tote wird mit feierlichem und kriegerischem Geleit bestattet, und am folgenden Tag

»... il cavalier ...
di riverenza pieno e di pietate
visitò le sepolte ossa onorate«.

Die folgenden zwei Stanzen hat Wert – und nach ihm 20 andere – komponiert: »Giunto a la tomba, ove al suo spirto vivo«, »Non di morte sei tu, ma di vivaci«. (Gerusalemme liberata, XII, 96 und 97) Wie er sie komponiert hat, möge der Leser im Beispiel-Band vergleichen.¹⁰

Wert u.
Tasso

Es ist der »istile concitato« in allen wesentlichen Merkmalen, lange ehe Monteverdi, damals 14-jährig, den Ausdruck dafür erfand. Man möchte das Ganze ein Chor-Rezitativ nennen, auf düstern Klang gestellt, auf heftige, scharfe Deklamation, jeden Augenblick bereit zu pathetisch malendem Ausbruch. Alles an diesen zwei Stanzen ist maßlos: die abgehackte, mit Pausen durchsetzte Sprechweise, die Malereien auf »sgorgando« und »pianto«; auch die Harmonik mit ihren Sext-Accorden und Querständen; wenn sie extreme Töne und Modulationen auch vermeidet. Drei Jahre später, 1584, hat Luca Marenzio die gleichen Stanzen komponiert, und ihnen die zwei folgenden hinzugefügt: sichtlich in Konkurrenz mit Wert. Aber er ist nur virtuoser, spielerischer, sinnlicher als Wert, nicht grandioser, weniger erfüllt von der inneren Dramatik der Szene.

In seinem achten Madrigal-Buch, fünf Jahre später, 1586, geht Wert auf diesem Weg noch weiter. Es enthält ein paar der Stücke für die »tre gentildonne«, mit denen wir uns später (p. 847) noch öfter zu befassen haben werden; aber noch mehr ist es ein Tasso-Werk, zur Hälfte der »Gerusalemme liberata« gewidmet: ein Epochenwerk, in die Zukunftweisend, Vokal-Conzert und Cantate des 17. Jahrhunderts vorausahnend. Obwohl Alfonso von Ferrara gewidmet, verdankt es seine Entstehung vermutlich doch Vincenzo Gonzaga, damals noch Erbprinz und noch nicht Duca von Mantua. Am 6. November 1584 schreibt Vincenzo aus Poggio an Wert: »... Mio carissimo mi farete servitio gratissimo mandandomi quanto prima una copia della musica fatta da voi

Wert u.
Tasso

¹⁰ Beispiel-Band Nr. 69.

sopra le stanze del Tasso che cominciano ›Qual musico gentil ch' al canto snodi‹ et amo qualche altro madrigale novo de vostri se ne havete ...‹ »Mein Lieber, ihr werdet mir den grössten Gefallen tun, wenn Ihr mir sobald als möglich eine Abschrift der Musik schickt, die Ihr über die Stanzen des Tasso gemacht habt, beginnend: ›Qual musico gentil ...‹; und ich möchte (obendrein) gern einige andre neue Madrigale von Euch, wenn Ihr welche habt ...« Wert erfüllt den Wunsch des Erbprinzen am 15. November: »Mando a Vostra Altezza le stanze del Tasso con alcune altre composizioni mie« (cf. Solerti, Tasso, vol. 2, p. 206).

Das achte Buch enthält diese Composition (Gerusalemme liberata, XVI, 43–47) als eins der Haupt-Stücke. Der 16. Gesang der »Gerusalemme liberata« ist eins der andern Arsene, aus dem Madrigal, Cantate, Oper ihre Waffen bezogen: Rinaldo's Befreiung aus dem Zaubernetz Armida's, die Verwandlung der schönen Magierin in eine verlassen-Rasende. Wert steht auch hier am Anfang der Reihe, die mit Gluck's »Armide«, ja mit Wagner's »Tannhäuser« endet. Armida hat Rinaldo und seine beiden kriegesischen Retter, Ubaldo und Carlo, bis zum Gestade verfolgt; nun versucht sie den Geliebten durch Bitten zur Umkehr zu bewegen:

Wert u.
Tasso

»Qual musico gentil, prima che chiara
altamente la voce al canto snodi,
a l' armonia gli animi altrui prepara
Con dolci ricercate in bassi modi;
Così costei, che ne la doglia amara
Già tutte non oblia l' arti e le frodi,
Fa di sospir breve contento in prima,
Per dispor l' alma in cui le voci imprima«.

Und nun folgen drei Stanzen voll verletzten Stolzes, verhüllten Bekenntnisses, gesteigert bis zur geheuchelten Aufforderung:

»... Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,
Struggi la fede nostra: anch' io t' affretto.
Che dico nostra? ah non più mia! fedele
Sono a te solo, idolo mio crudele«.

Wert hat die erste Stanze ganz verschieden von den folgenden vier komponiert – so verschieden, als es das gebundene, neutrale Organ der Fünfstimmigkeit zulies. Die erste Stanze ist voll von »objektiver«, wenn man will, naiver Malerei: – der »canto« erhält sein langes Melisma, die »ricercate« den entschiedenen Rhythmus; die »sospir« die traditionelle Viertelpause; und so weiter. Aber die Rede Armida's ist nicht auf Malerei gestellt, sondern auf bewegte Deklamation, die sich am Schluss steigert bis zur Heftigkeit:

pas-sa il mar pu-gna tra-va-glia Strug-gi la fe-de no-str'an - ch'io t'af - fret-to etc.

Nach diesem Ausbruch, nach dieser beredten Generalpause folgt eine breite, »ariose«, von Motiv-Contrast und Motiv-Verschränkung erfüllte Composition der beiden letzten Zeilen. Der Gegensatz zwischen Recitativo und Aria ist Wert bereits bewusst, nur dass sein Rezitativ (die erzählende erste Stanze) voll von Malerei ist, seine »Aria« voll von pathetischer Deklamation. Auf den Gipfel getrieben hat Wert dann das Pathos in der Composition der Stanze, die (XVI, 40) Armida's Aufschrei schildert, wenn sie den flüchtigen Helden erreicht:

Wert u.
Tasso

Forsennata gridava: »O tu, che porte
Teco parte di me, parte ne lassi,
O prendi l' una, o rendi l' altra, o morte
Dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,
Sol che ti sian le voci ultime pôrte;
Non dico i baci: altra più degna avrassi
Quelli da te. Che temi, empio, se resti?
Potrai negar, poi che fuggir potesti«.

Der Beginn mit dem Dezimen-Sprung in allen Stimmen zeigt schon, wie weit Wert hinaus geht übers Übliche und Stilgemässe:

sic.

C. For - sen - na - ta gri - da - - - - - va,

A. For - sen - na - ta gri - da - - - - - va,

5. For - sen - na - ta gri - da - - - - - va,

T. For - sen - na - ta gri - da - - - - - va,

B. For - sen - na - ta gri - da - - - - - va,

C. For-sen-na - ta gri -

A. For-sen -

5. - va

T. - da - - - va

B. - va etc.

Leidenschaftlich, kurz hat Wert die ganze Stanze komponiert; wenn man die sonderbare Taktvorzeichnung, die rapides Tempo fordert, gelten lässt, in nur 23 Takten. Das Beispiel zeigt mit schlagender Deutlichkeit, wie sich der Begriff der »musica reservata« zu wandeln beginnt. Die »musica reservata« umfasste ohne Unterscheidung wirklichen Ausdruck, aber auch die blosse Allegorie, das intellektuelle Spiel mit musikalischen Symbolen, die »Augenmusik«. Ein Musiker solcher »imitazione di natura« hätte den Beifall der zeitgenössischen Kenner gefunden, wenn er Armida's Aussersichsein durch eine sonderbare Modulation, durch einen Querstand, oder durch eine andre musikalische Allegorie angedeutet hätte. Wert versinnlicht den unbeherrschten Aufschrei Armida's unmittelbar. Das Symbol weicht dem Naturalismus, der wirklichen Leidenschaft.

In seinem neunten Buch (1588) ist Wert in der Textwahl scheinbar wieder zur Tradition zurückgekehrt: es bringt ein Sonett Sannazaro's (»Ecco ch' un' altra volta«) und mehrere Dichtungen Petrarca's (die Sonette »Valle che di lamenti«, »Vago augellin«, »Padre del ciel«, »Quel rossignuol« und zwei Stanzas aus der Sestina »Mia benigna fortuna«). Nur scheinbar, wie wir am Anfang dieses Capitels an der Sestina bereits nachgewiesen haben. Die alten Texte sind erfüllt von neuer Pathetik. Echte Chromatik schleicht sich ein (»Ecco ch' un' altra volta«, Seconda parte):

tran-quil - la Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan

Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe - de, m'ac -

Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe -

Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe - de, Ne

Ne le la -

fe - - de, m'ac - qui - stan fe - de, Ne le la - gri-me mie, Ne le la -

- qui - stan fe - de, Ne le la - gri-me mie, Ne le la -

- de, m'ac - qui - stan fe - de, Ne le la - gri-me mie m'ac -

le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe - de, Ne le la - gri-me mie, Ne le la -

- gri-me mie m'ac - qui - stan fe - - de, Ne le la -

- gri-me mie m'ac - qui - stan fe - - de, m'ac - qui - stan fe - de.

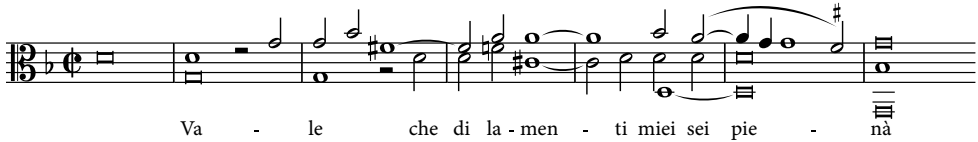
- gri-me mie, Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe - - de.

- qui - stan fe - de, Ne le la - gri-me mie m'ac - qui - stan fe - de.

- gri-me mie, m'ac - qui - stan fe - - de.

- gri-me mie m'ac - qui - stan fe - - de.

In Petrarca's »Valle che di lamenti« ist die verminderte Quart in 19 Takte langer »Durchführung« streng gewahrt:



Wert 8. u.
9. Buch

Mit dem übersteigerten Ausdruck contrastiert aufs schärfste der »festliche« und der »pastorale«. Das achte und neunte Buch Wert's liefern auch für diesen Contrast die programmatischen Beispiele. Das neunte ist dem jungen Herzog von Mantua, Vincenzo, gewidmet, und beginnt mit dem Fest-Stück, das Wert zur Krönung seines Herrn (1587) geschrieben hatte: »Hor si rallegrì il Cielo e insuperbisca Manto« – ein lebhaftes, aber völlig neutrales Stück im Canzonen-Charakter. Wie um auch das geliebte Ferrara nicht zu kurz kommen zu lassen, beschliesst Wert das Buch mit sechsstimmigen Compositionen auf Torquato Tasso's Madrigal über das Lustschloss der Este »Mesola, il Pò da lato« und auf Alfonso's dritte Gattin, Margherita Gonzaga »Ha Ninfe adorne e belle« – beides ebenfalls rein dekorative Stücke. Aber beide Bücher enthalten auch eine Anzahl von Madrigalen, die dem Gegensatz des Pathetischen gesteigerten Ausdruck geben: – dem Pastoralen. Das siebente Buch hatte begonnen mit einer Stanze aus dem »Orlando furioso« (VI, 21), dem Beginn der Schilderung von Alcina's Garten:

Vaghi boschetti di soavi allori,
Di palme e d' amenissime mortelle,
Cedri ed aranci ch' avean frutti e fiori
Contesti in varie forme e tutte belle,
Facean ripero ai fervidi calori
De' giorni estivi con lor spesse ombrelle:
E tra quei rami con sicuri voli
Cantando se ne giano i rosignuoli.

Wert –
Pastorale

Ist es nicht bezeichnend, dass innerhalb eines Jahres gerade diese Stanze dreimal in Musik gesetzt wird, von Ingegneri, Pallavicino, Wert? Die Musik sucht für eine längst-vertraute »Categorie« des Gefühls neuen Ausdruck; für das Idyll, das Pastorale. Und Ariosto, als viel zu schlicht, wird sogleich abgelöst durch den virtuosen Tasso:

»Vezzosi augelli infra le verdi fronde
Tempran a prova lascivette note.
Mormora l' aura, e fa le foglie e l' onde
Garrir, che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde;
Quando canton gli augei, più lieve scote;
Sia caso od arte, or accompagna, ed ora

Alterna i versi lor la music' ôra.

(Gerusalemme liberata, XVI, 12)

Wert verbindet das Pastorale, das F dur, den dreistimmigen Beginn, sogleich mit dem Motiv-Contrast, und in die erste Zeile brummt bereits der Beginn der dritten hinein:

C./5. Vez-zo-si au-gel-l'in-fra le ver-di fron-de, Tem-pran'a pro-

A. Mor-mo-ra l'au-ra Tem-pran'a-pro-va la-

T./B. Mor-mo-ra l'au- Vez-zo-si

C./5. - va la - sci-vet - te no - te Mor-mo-ra l'au - ra

A. - sci-ve-te, la-sci-vet - te no - te Mor-mo-ra l'au - ra, Vez-zo-si etc.

T./B. - ra, Mor-mo-ra l'au - ra, Vez-zo-si

Es ist nicht bloss der Beginn des Pastoralen in der Musik, sondern auch des Impressionistischen. Ein Jahr vorher hat Marenzio die gleiche Stanze componiert, vierstimmig, und sie ist durch mehrfachen Neudruck sehr bekannt geworden: mit einer fröhlichen Kindlichkeit, einer naiven Malsucht, aber bei weitem nicht so »modern« als Wert.

Im gleichen Sinn finden sich im achten Buch Wert's in Musik gesetzt die erste Stanze des Canto 14 der »Gerusalemme liberata«, das Heraufziehen der Nacht:

Das
Pastorale u.
Pathetische

Usciva omai dal molle e fresco grembo

De la gran madre sua la notte oscura ...

und Erminia's Liebesklage um Tancredi, in ländlicher Umgebung und Verkleidung (Gerusalemme liberata, VII, 19s):

Sovente, allor che sugli estivi ardori

Giacean le pecorelle a l'ombra assise,

Ne la scorza de' faggi e de gli allori

Segnò l' amato nome in mille guise ...

Und unmittelbar als äusserster Gegensatz folgt Erminia's Klage, wenn sie Tancredi verwundet und leblos findet (Gerusalemme liberata, XIX, 106s):

Misera! non credea ch' a gli occhi miei
Potessi in alcun tempo esser noioso ...

In den Categorien des Pathetischen und des Pastoralen zerfällt die Musik am Ende des 16. Jahrhunderts – man möchte sagen: sie flüchtet sich in solche feste Bahnen. Es war ein Fluch und ein Schutz zugleich. Das Pathetische, das Pastorale wird zur Convention, zur Convention für fast zwei Jahrhunderte. Sie ist schuld, wenn die italienische Musik für Gefühl, für Schlichtheit überhaupt keinen wahren Ausdruck mehr findet, mit wenig Ausnahmen, wie dem Lamento Arianna's, der sofort wieder das Modell für eine neue Convention wird. Was ist die Cantata, inhaltlich genommen, andres als eine Verbindung des Pastoralen und Pathetischen? Ist nicht noch die Oper Metastasio's voll von solcher Convention und Tradition? Aber nur innerhalb solcher Schranken konnte Form geschaffen werden. Weil solche Schranken bestanden, konnte Italien auch noch im 17. Jahrhundert die Führung der Musik Europas wahren.

Capitel VIII

Die neue Canzonetta

Die Nachzügler

Im Verlauf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ändert die »Canzon villanesca alla napolitana« langsam ihren Charakter. Sie vergisst ihre volkstümlichen oder volkstümelnden Ursprünge. Sie stellt sich nicht mehr so ganz in parodistischen Gegensatz zum Madrigal, und sie nähert sich, soweit ihr liedhafter Charakter das gestattet, durch Vermehrung der Stimmenzahl, durch motivische Belebung des Satzes, durch »malerische« Züge, selber dem Madrigal. Wobei ihr das Madrigal entgegenkommt. Das Madrigal wahrt bei den grössten Meistern immer seine künstlerische Exklusivität, seine musikalische Freiheit. Man kann im Rahmen dieser Kunstform vor einem entsprechend anspruchsvollen und vorgebildeten Publikum immer wieder alles wagen. Aber durch Andrea Gabrieli bildet sich neben der exklusiven eine leichtere Gattung: das »Madrigale arioso«. Die »Canzon villanesca« tut wohl den grösseren Schritt zur Nobilitierung; das Madrigal bleibt immer ein Madrigal. Aber wenn es dazu übergeht, nicht nur einen letzten Teil zu wiederholen, sondern auch einen ersten, also schematisch: die Form AA' BCC' anzunehmen, beginnen sich die Grenzen zwischen den beiden Gattungen, die bisher selbständig, ja antagonistisch nebeneinander hergegangen waren, bis zur Unkenntlichkeit zu verwischen.

Die dreistimmige »Canzon villanesca«

Die dreistimmige »Canzon villanesca alla napolitana« ist, auch nach Willaert's, Perisone's, Nasco's vierstimmigen Bearbeitungen noch lange lebendig geblieben, ja sie treibt um die Mitte des siebenten Jahrzehnts plötzlich wieder besonders reizvolle Blüten und findet in Marenzio einen neuen, allerdings rein artistischen Höhepunkt dieser Nachblüte. Es sind zwei echte Napolitaner, die sie wieder zu pflegen beginnen: Giovanni Leonardo Primavera und Massimo Troiano. Primavera, der nebenbei auch ein äusserst fruchtbarer und literarisch interessierter – er war selber oft der Dichter der von ihm komponierten Stücke – Madrigal-Componist war, stammte aus Barletta im Apulischen, und unterhielt gute Beziehungen zum Principe Carlo Gesualdo di Venosa, dem er 1585 sein siebentes Madrigal-Buch widmet. Tätig war er um 1573 in Mailand als Maestro di Cappella des spanischen Gouveneurs der Lombardei, »dell' Illustriss. & Eccellentiss.

Primavera u.
Troiano

S. Commendator maggiore di Castiglia«. Schmidl berichtet, er habe auch in Neapel gelebt, wo er zusammen mit dem Principe di Venosa, Luigi Dentice, Rocco Rodio und andern Musikern eine »Camerata di propaganda per l' affinamento del gusto musicale« ins Leben gerufen habe. Eine romantischere Persönlichkeit ist Massimo Troiano »di Corduba di Napoli«. Seine Ausbildung hat er vermutlich in Neapel genossen, vielleicht bei Giovanni Domenico da Nola; in den 60er Jahren ist er Altist in der Capelle Johann Jacob Fugger's in Augsburg, der ihm offenbar reichlichen Urlaub zur Drucklegung seiner Werke erteilt, denn die Widmung seines dritten Villanellen-Buches unterzeichnet er am 10. März 1567 in Treviso, und am 6. November 1568 ist er in Venedig. Schon in dieser Zeit unterhält er Beziehungen zu München als Schauspieler, Sänger, Componist und »Librettist«; er liefert, bei Gelegenheit der prunkvollen Hochzeit des Herzogs Wilhelm von Bayern mit Renata von Lothringen, dem Orlando di Lasso den Text zu einer Art Madrigal-Comödie »La cortigiana innamorata«, und beschreibt die Festlichkeiten in einem kulturgeschichtlich höchst bemerkenswerten Druck: »Discorsi de' Trionfi, Giostre, Apparati, e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze ... nell' anno 1568 il 22 di Febbraro«, der 1569 in Venedig in italienischer und spanischer Sprache nachgedruckt wurde. 1568 tritt er in die Münchner Capelle ein. Im April 1570 ermordet er im Verein mit einem andern Sänger, dem Bassisten Camillo aus Parma, aus Rachsucht den Geiger Battista Romano, flieht, wird steckbrieflich verfolgt, und seitdem verliert sich seine Spur im Dunkeln. Schon vor dieser Schicksals-Wendung unterzeichnet er seine Dedikationen mit »L'infelice Massimo Troiano«, und ich vermute, »Der Unglückliche« war sein Beiname als Mitglied einer Accademia. Jetzt ist dieser Beiname verdient. Sein Charakter wird in dem herzoglichen Steckbrief kurz und scharf bezeichnet: »In omnibus verbis et gestibus superbiam et animi fastum ostendit« (cf. Robert Eitner, Massimo Trojano als Flüchtling, in: Monatshefte für Musik-Geschichte 23 [1891], No. 1, p. 1–4, hier. 2).

Primavera hat vier Bücher dreistimmiger »Canzoni napoletane« (1565, 1566, 1570 und 1574) und ein Buch vierstimmiger (1569) herausgegeben, in denen er sowohl seinen Landsleuten Troiano wie besonders Giovanni Leonardo dell' Arpa weitgehende Gastfreundschaft einräumt. Aber der Zusammenhang mit Neapel ist bei ihm locker geworden. Venedig betrachtet die Napolitana als Importware und bildet sie um:

Weg-Wen-
dung vom
Napolitani-
schen

Turco Giudeo Moro
Non ha sì bel tesoro
Come che Padoa bella
Dove che luce chiara la mia stella ...

Oder Giovanni Leonardo dell' Arpa beklagt die Abreise seiner Schönen, aber nicht von Neapel, sondern von Venedig:

... Non sò che pensar de' Venetiani,
Come t' hanno fatto partir da loro ...
E vaglion più quest' occhi e questa mano

Che non Venetia con tutto Morano.

Auch die Erinnerung an den Strambotto schwindet, obwohl sie gelegentlich noch auftaucht, zum Beispiel in »O Dio se tu conosci quanto t' amo« (II, Nr. 3); »Tu m' hai lasset' alla bon' hora sia« (II, Nr. 15; von Paolo Gradenico); »Se senza cuore non si può campare« (III, Nr. 13, anonym; ein bemerkenswertes Stück durch die contrapunktische Belegung des Refrains). Die Mehrzahl der Canzonen besteht wohl noch aus Elf-Silblern, aber die Strophen, auch wenn es sich um Zweizeiler mit Refrain handelt, sind nicht mehr durch den Reim aneinander gebunden, und die Strophen aus Drei- oder Vierzeilern (a bb, oder a a bb) überwiegen. Nur eine napolitanische Eigentümlichkeit ist doppelt stark betont: die Quinten:

Da poi che tu cru-del mi de-sti mor - te Cor-se que-st'al - ma per pas-sar Ca-ron -

- te Con l'im -ma-gi-ne tua scol-pi-ta al fron - te

Quando Caronte vide e riguardoe
L' immagin tua ch' all' alma mia si serra,
Lasciò la barca e corse verso terra.

E così incominciò a dire forte:
»Forsi quest' è quell' alma c' ha bruciato
Tant' alme ch' all' inferno haggio passato?

Torna tu al mondo con questa figura,
Che s' all' inferno andasse un sì bel viso,
Diveneria l' inferno un paradiso!«

Weg-Wen-
dung vom
Volkstümli-
chen

Manchmal, neben den Strophen, die einen Vergleich durchführen, kommt ein uns wohlbekannter volkstümlicher Anklang:

Vil-la - nel-la ch'al -l'ac -qua va - i, mo-ro per - te, tu non lo sa - i;

Hai - me ch'io mo-ro pen-san-do a te

Manchmal verlängert sich die Melodie durch Wiederholung von Vers-Hälften, wie (II, Nr. 6) in einer venezianischen Genre-Szene:

Na vec - chia - rel - la, Na vec - chia - rel - la al Cam - po di San Po - lo
Me di - man - da - va se, Me
Ve - den - do che guar - da - vo na ci - tel - la Me di - man - da - va se, Me
di - man - da - va se mi pa - rea bel - la?

Io li risposi se la conosceva
Che a gli occhi mei bella mi pareva
Et lei mi disse che non ci vedea.

E poi mi piglia per la cappa e dice
»Se voi che piena te stia la scarsella
Non amar altro che la vecchiarella!«

E poi mi dette in mano un' anello
Di rame e d' oro sopra impetenato
Che manco non valea mezo ducato.

Manchmal wird schliesslich die Primitivität dieser Stückchen doch durchbrochen durch eine motivische Belebung meist des Refrains (III, Nr. 17), die die des obigen Beispiels noch steigert:

Vo - glio di me si di - ca, Vo - glio di me si di - ca in o - gni lo - co
Vo - glio di me si di - ca, Vo - glio di me si di - ca in o - gni lo - co
Vo - glio di me si di - ca, Vo - glio di me si di - ca in o - gni lo - co

Se ben mi fai mo - rir o mio te - so - ro Ch'io t'ho da se - gui -

Se ben mi fai mo - rir o mio te - so - ro Ch'io t'ho da se - gui - tar,

Se ben mi fai mo - rir o mio te - so - ro Ch'io

- tar, ch'io t'ho da se - gui - tar, ch'io t'ho da se - gui -

ch'io t'ho da se - gui - tar, ch'io t'ho da se - gui - tar, ch'io t'ho da se - gui -

t'ho da se - gui - tar, ch'io t'ho da se - gui - tar, ch'io t'ho da se - gui -

- tar, per fin ch'io mo - ro.

- tar per fin ch'io mo - ro.

- tar, per fin ch'io o - ro.

Die syllabische Deklamation ist Gesetz in diesen Stückchen Primavera's: man wird in ihnen nicht ein einziges Melisma finden. Scotto hat dem dritten Buch Primavera's eine Reihe (– acht –) Stücke angehängt, deren Einfachheit vollends sie der Frottola annähert, und sie fast zu Volksliedern macht, so wenig auch die Texte auf volksmässigen Ursprung deuten. (III, Nr. 23; die Aufzeichnung steht, wie bei der Frottola, unter dem Taktzeichen C):

Dam - mi pur af - fan - ni e pe - ne Ch'io gia - mai non las - sa - rò

Di vo - ler - ti sem - pre be - ne Più che te - ne vo - glio



Dammi pur assai dolore
 Ch' io giamai non mancarò
 D' adorart' a tutte l' hore
 Mentre la mia forza può.

Dammi pure dammi guai
 Ch' io giamai non cessarò
 Di servirte più che mai
 Quanto la mia forza può.

Et io sono più che certo
 Che la mia sincera fè
 Haverà da voi gran merto
 Ch' a chi serve come me
 Non mancò giamai mercè.

*

Troiano ist viel lebhafter und reicher als Primavera. Die Mehrzahl seiner Texte hat er wohl selbst gedichtet; ganz sicher ist das in den Stücken, die als persönliche Huldigungen zu gelten haben, und gleichzeitig seinem Heimweh nach Napoli Ausdruck geben (Primo & secondo libro, vor 1568):

Gridando vogli' andar piangendo forte
 E in crude rime voltar' il mio stile
 Poi che son fuor di Napole gentile.

Vo star in pianto e in lutto insino a morte,
 E per li boschi far stato virile,
 Poi che ...

E mai non voglio far felice sorte,
 Ma per le selve far mia vita humile,
 Poi che ...

Napole bella hoimè, di te son privo,
 A voi Prencipe d' Ascol, questo scrivo,
 Che senza Napol non voglio esser vivo. –

Die volkstümlichen Anregungen, und die literarischen Reminiszenzen gehen in diesen kleinen Dichtungen, die Troiano einen mindestens ebenso ehrenvollen Platz in der Literatur-Geschichte sichern müssten als so vielen frostigen Sonett- und Canzonendichtern der Zeit eingeräumt wird, ganz merkwürdig und reizvoll durcheinander. Mit dem Strambotto wechseln freiere Strophenbildungen ab, oder es erscheint als Endreim der »Sdrucchiolo« Sannazaro's (III, Nr. 29):

O saporita più che nê lo Ravano
E dolce e bianca più che nê lo Zuccaro
Tu mi fai gir la notte com' a buccaro ...

Die Mascherata, die bei Primavera vollständig fehlt, erscheint in einigen Exemplaren (Primo e secondo libro, Nr. 4):

Correti tutt'amanti
Cha siamo tre mercanti
Di fuoco fiamma dard' e di saette,
Che per un gramo vendiam trentasette ...

Kammermu-
sik

Dass das allerdings nicht mehr die echte, szenische Mascherata ist, sondern eine Spiegelung im Kammermusikalischen, zeigt ein anderes Beispiel, in dem Einheit der Person herrscht (III, Nr. 12):

Mandato sono per Ambasciatore
Dalle patrone mie Napoletane
A voi belle signor Venetiane.

Perche desiamo molto di sapere,
Se crudeltate o cortesia quì regna,
E chi mantiene l' amorosa insegna ...

Ein fünfstimmiges Stück (III, Nr. 33) »Cinque noi siamo nati a la Turchia« ist allerdings wieder eine richtige Mascherata »alla Turchesca«; die Mischung des Napolitanischen und Venetianischen betont Troiano am Schluss dieses dritten Buchs, wenn er eine Moresca im besten Stil mit einer »Battaglia della Gatta e la Cornacchia« in der Art der »Gallina« Baldissera Donato's vereinigt. Das vierte Buch schliesst mit einem vierstimmigen »ernsten« Stück: dem Madrigal Petrarca's »O passi sparsi« in der spanischen Übersetzung eines Salamon Usque; – nur vier Zeilen sind in Musik gesetzt, wie dereinst in der Frottola. Dies vierte Buch entnimmt die Anfangszeile überhaupt gern der hohen Literatur, wie zum Beispiel die Nummer 5 einem Sonett des Luigi Tansillo, ein Stück, das wiedergegeben sei als Beispiel, wie bei Troiano sich der Satz der »Canzon villanesca« belebt.¹

Troiano

¹ Beispiel-Band Nr. 70.

Wie Tansillo, so muss auch Petrarca erhalten (12, »Vivo sol di speranza«; 16, »Chi vol veder quanta bellezza«), und der Witz dieser Stücke ist wohl nicht gut zu begreifen, wenn man die Beziehung zur hohen Literatur nicht kennt. Die Zeitgenossen kannten sie. Mit dem Anklang aber mischt sich doch auch die Annäherung ans Madrigal. Je mehr die Villanella sich motivisch belebt, um so mehr verschwinden die Quinten, um so mehr verwandelt sich die Villanella in die Canzonetta.

Die Canzonetta

Nola 1567

Es ist schwer, der Fülle der Produktion, und dem Anteil jedes einzelnen Meisters an dieser Entwicklung gerecht zu werden. Giovan Domenico da Nola scheint durch Primavera und Giovanni Leonardo dell' Arpa zu neuer Produktion angeregt worden sein, denn er veröffentlicht 1567 nach 25-jähriger Pause wieder ein »Primo (!) libro delle Villanelle alla Napolitana«, diesmal drei- und vierstimmig, in das er einige Stücke dell' Arpa's aufnimmt. Aber diese Villanelle haben nicht mehr den alten Zauber und die alte Frische der napolitanischen Färbung. Die Textform ist meist der neue vierstrophige Dreizeiler, in den sich der Strambotto mit Refrain verwandelt hat, und er ist voll von literarischen Reminiszenzen; so etwa wenn (Nr. 15, »Fuggit' amore o voi che donne amate«) die Refrainzeile »Che non si vinc' amor se non fuggendo« einem Sonett Pietro Bembo's: »Alma se stata fossi a pieno accorta« entnommen ist. Ein Stück allerdings, und zwar ein durchaus literarisches Stück, hat schon die etwas leere anacreontische Grazie, die dann den Anfang des 17. Jahrhunderts beherrscht:

Signorella, Signorella
 Gioia mia quanto sei bella,
 Tanto dolce saporita
 Che li morti torn' in vita!

 Gli occhi tuoi son ragg' ardenti
 Che n' amorano le genti
 E le trezze oro filato
 Con che m' hai pres' e legato ...
 &c.

Ein andres ruft wenigstens in gewohnter Form wieder den napolitanischen Schauplatz zurück, und atmet die alte Aggressivität (25):

Quando vi veggì andar donn' in carretta
 E con tovaglie vi celat' il viso
 Ho gran piacer' e morome di riso.

 E sapete ben fare la Civetta
 E trasmutate in varie foggie il viso –

Nola 1567

Ho gran
 Andate in qua e in la come navetta
 E vi par sempre stare in paradiso
 Ho gran
 Andate per la terra piano piano
 S' alcun v' incontra, basciavi la mano
 O sia Spagnolo o sia Napolitano.

Im Ganzen aber nähert sich der gealterte Nola durchaus der neuen, abgeschliffenen, literarischen Haltung der Villanella, wie sie dem letzten Drittel des Jahrhunderts gemäss ist. Er ist, neben Giovanni Leonardo dell' Arpa, Rocco Rodio und Stefano Lando, noch mit sechs Stücken (ein siebentes, »Non è cosa ch' io miri«, von Vogel Nola zugeschrieben, stammt von Stefano Lando) an einem Sammeldruck »Corona delle Napolitane a tre e quattro voci« (1570⁵) beteiligt, das der Napolitaner Don Marco Antonio Mazzone di Miglionico herausgegeben und mit seinem Hauptinhalt, 19 Stücken, gefüllt hat. Ein letztes vierstimmiges Beispiel möge das beweisen; es ist gewählt, weil es erstens immer noch einen Teil der früheren Lebendigkeit Nola's wahrte, und zweitens, weil Claudio Monteverdi 14 Jahre später denselben Text, wieder dreistimmig, in Musik gesetzt hat.²

Das ist eine madrigaleske Canzon alla villanella, von Nola's Anfängen durch eine tiefe Kluft geschieden. Nebenbei: der »arme Narciso« als Objekt eines Vergleiches spielt seine Rolle schon in einem Madrigal Francesco Landini's um 1350:

Nola 1567

Non a Narcisso fu più amar lo specchio
 Della selvaggia fonte com' è cruda
 Questa donna, di me di piata innuda.
 Così sperando per seguirla invecchio.
 Quella spiatata fugge riguardando
 Che io sança merçe mi mor amando ...

(The Works of Francesco Landini, ed. Leonard Ellinwood, Cambridge, MA 1939, Nr. 4)

Und von dieser geglätteten Art sind mehr oder minder alle 38 Stücke dieser sehr einflussreichen Sammlung, die späteren Musikern als ein wahres Arsenal für ihre Textwahl gedient hat. Wir wundern uns nicht, dass sie mit einem wirklichen Madrigal, von Mazzone, »Se del mio gran tormento«, schliesst. Und wir wundern uns nicht, wenn auch bei einem Oltremontanen, Hubert Waelrant, obwohl er ein Schüler Willaert's war, die Spannungen vom Volkstümlichen bis zum Künstlichen reichen (Canzon Napolitane a quattro voci, 1565; nicht bei Vogel); oder wenn sich bei dem Drucker-Componisten

² Beispiel-Band Nr. 71.

Annäherung
von
Madrigal u.
Canzonetta

Girolamo Scotto, der drei Bücher dreistimmiger »Canzoni alla napolitana« ([o. D.] 1571, 1571) veröffentlicht hat, die Grenzen verwischen. Das dritte Buch schliesst mit zwei reinen Madrigalen des Giovanni Bassano. Es entspricht völlig dieser Wendung, wenn in des Trevisaners Giovanni Zappasorgo erstem Buch der Napolitanen (1571) ein Sonett Petrarca's einfach in Canzonettenform umgegossen wird, ohne jeden dialektischen Anklang und ohne jede parodistische Absicht:

Vag' augeletto che cantando vai
Di ram' in ramo così dolcemente –
Meschino me dolente
Che giorn' e notte stom' in pen' e in guai.

Tu almen la notte sopra un faggio o un pino
Queto riposi depost' ogni cura
Et io (ahi sorte dura)
Lagrimè piango fin al mattutino.

Poi ch' ornata di Rose esce l' Aurora
Tu cominci' l tuo canto, e le tue note,
E me sempre percuote
Duro strale, che m' ange, e che m' accora.

O s' io te fossi, e conoscessi lei,
Che m' arde, e che mi lega, andrei volando
Subito, e sospirando
Entro il suo vago seno, e vi morrei.

Oder wenn ein Text nichts weiter ist als eine Variante eines uns wohlbekannten Madrigals von Luigi Cassola (I, 3):

Madonna, io ben vorrei
Ch' in voi fusse pietà quant' è beltade,
O tanta crudeltade
Che desse' l fin' a tanti dolor mei ...

Zappasorgo

Der ganze Druck Zappasorgo's ist voll von solchen Anklängen, wie einst die Frottola, und man erstaunt doppelt, wenn unter all diesen Conventionalitäten plötzlich eine Anekdote von horrender Obszönität (I, Nr. 23) auftaucht: »L' altr' hier vidi una vecchia affaccendata«. Wie sich in diesen Jahren die Villanella zur Canzonetta umgestaltet, lässt sich an einem andern Texte Zappasorgo's (II, Nr. 17) gut beobachten. In der Sammlung 1570⁵ findet sich die Canzon eines Incerto (Nr. 26), der man in Ton und Reimform die ältere Herkunft vom Strambotto noch deutlich anmerkt:

Bon cacciator già mai non perse caccia
Lo cane che la seguita l' arriva –

Però voglio seguir per fin che vivo.

L' agresta con lo tempo fa guarnaccia
Pian piano s' ammaturo l' olive
Però ...

Press' al mal tempo viene la bonaccia
Da uno sdegno grand' amor derriva
Però ...

Non vale per combatter una maglia
E fuggir sempre incontr' a la battaglia
Ch' al fin la donna vole della quaglia.

Zappasorgo übernimmt aus diesem Text aber nur den ersten Dreizeiler, und hängt ihm zwei vollkommen neutrale Strophen an (II, Nr. 17):

... Ond' io vo sempre mai seguir la caccia
E cercar d' accapar la fera mia
Per poter poi cacciar per fin ch' io viva.

O che dolce gioconda, e lieta caccia
Sarebbe a conseguir la fera mia,
Che felice sarei più d' huom che viva.

Marenzio,
Villanellen

Abgeschlossen hat Zappasorgo seinen Druck mit der Composition von Tansillo's »A caso un giorno« – das deutlichste Zeugnis dafür, dass man »Ottave rime« volkstümlicher Haltung jetzt auf zweierlei Weise componieren konnte: »alla madrigalesca«, und »alla villanesca«; womit der Unterschied der Gattungen aufgehoben ist.

Marenzio's Villanelle

Unter die Schar all dieser etwas anspruchslosen und sogar etwas ahnungslosen Nachzügler unter den Villanellen-Componisten tritt im Jahre 1584 einer der grössten Meister des Madrigals, Luca Marenzio, mit einem »Primo libro delle Villanelle«, dem bis 1587 noch vier weitere Bücher nachfolgen, im Ganzen 115 Stücke. Er hat sie offenbar als blossen Abfall seiner Produktion betrachtet und gar nicht selber herausgegeben; »... è tale l' eccellentia di tutte le compositioni del Signor Luca Marentio, che quelle cose ancora che sono tenute in poca stima da lui, meritano esser' haute in pregio da gli altri, come sono le presenti Villanelle composte dall' Auttore quasi per ischerzo, & raccolte da me ...« »so gross ist der Wert aller Compositionen des Herrn Luca Marenzio, dass auch die Dinge, die er selber gering achtet, von den andern geschützt zu werden verdienen, wie die vorliegenden Villanellen, die von ihrem Schöpfer gleichsam zum Spass componiert und von mir gesammelt sind ...« sagt der Herausgeber Ferrante Franchi in der Dedikation

Marenzio

des ersten Buches. Auch die übrigen vier Bücher hat Marenzio römischen Freunden, Attilio Gualtieri und Christofano Ferrari zur Herausgabe überlassen; er wollte offenbar nicht vor der Welt die künstlerische Verantwortung für sie übernehmen. Dennoch gehören sie zu den reinsten Produkten seines Geistes, und Gualtieri hat ganz recht, wenn er in der Dedikation zum vierten Buch ihre »leggiadria« und ihr »artificio«, ihre Anmut und Kunst rühmt. In einen historischen Zusammenhang sind sie schwer einzuordnen. Sie sind Blüten einer Schöpferkraft, der es Vergnügen macht, ihre Meisterschaft auf engstem Raum zu üben. Marenzio schreibt sie nicht für »praktische« Zwecke – es findet sich keine einzige wirkliche Mascherata unter ihnen –, noch pflegt er mehr die parodistische Beziehung zum Madrigal. Auch die Quinten sind fast vollständig verschwunden und mit ihnen die Beziehung zu einer längst imaginär gewordenen Volkstümlichkeit. Wenn Marenzio in seine Villanella Ausdrucks-Mittel des Madrigals herübernimmt, Melismen, chromatische Wendungen, rapide deklamatorische Wirkungen, so ist es mehr ein ironisches Spiel des Witzes, das mit dem Charakter der Dichtungen übereinstimmt. Diese Dichtungen müssen Marenzio von Freunden unmittelbar geliefert worden sein. Sie stammen teils von einem Skeptiker, teils von einem Anacreontiker, oder von einem Dichter, der beides zugleich war. Man sehe, wie er im Gegensatz zu Ariost, davon abrät, sich in eine Dame allzuhohen Standes zu verlieben, die dem armen Liebhaber nur »ein- oder zweimal im Monat« einen Blick gönnt; man sehe, wie Marenzio seine raffinierte Chromatik auf eine einfache Formel reduziert (I, 2):

Non è do - lor nel mon - do Ne nel più o - scu - r'a -
 Ne nel più o - scu - r'a - bis - sè
 - bis - sè più pro - fon - do Par a quel d'un me - schin ser - vo d'a - mo - re
 piu pro - fon - do
 Ch'in al - ta don - na hab - bia lo - ca - to il co - re; - re.
 don - na hab - bia lo - ca - to il co - re; - re.

Pasce l' alma dolente
 Di speme di speranza eternamente,
 Ne d' altro sazia le sue voglie accese,
 Che d' un sol sguardo, una o due volte il mese.

E s' ella aprendo un riso
 Gli volge a sorte, e non ad arte il viso,
 Reputa cortesia quel dono che viene
 Da puro caso, e se felice tiene.

E poi ch' ha speso il giorno
 In girarsi a l' amato albergo intorno,
 Passa la notte ragionando in vano
 Col ritratto di lei che porta in mano.

Dunque lasciate, Amanti
 Questo Amor senza frutto, e da vacanti,
 Amate Donna tal, di cui possesso
 Prender possiate, e tenir sempre appresso.

Textlich wie musikalisch taucht wieder die Erinnerung auf an die Frottola. Textlich sogar in kleinen Äusserlichkeiten: so findet sich in Buch I Nummer 14 (»Fra questi sassi«) wie in der alten Oda wieder eine »Incatenatura« – das heisst der Endvers jeder Strophe wird als Beginn der folgenden wieder aufgenommen. Vor allem aber innerlich: in der höfisch-ironischen Haltung; musikalisch in der grossen rhythmischen Freiheit und der wieder beginnenden Ungleichwertigkeit der Stimmen. Die mittlere Stimme ist nicht so selbständig wie die Aussenstimmen; sie lehnt sich an an eine der beiden, meist an die obere, deren Zwillings-Schwester sie nicht nur in diesem Falle ist. Wirkliche, motivische Dreistimmigkeit ist nicht häufig; Marenzio schreibt keineswegs echte Terzette. Sopran und Bass treten auseinander zu Gegenpolen; alle Villanellen Marenzio's sind so angelegt, dass sie auch als Monodien zu einem Bass gesungen werden können; und sind darin vorbildlich geworden für alle derartigen Produktionen des Jahrhundert-Endes. In einem andern Punkte ist allerdings die Villanella jener späten Zeit der Frottola und auch einem grossen Teil der früheren »Canzon alla villanesca« so unähnlich als möglich. Der Refrain beginnt zu verschwinden; die Villanella wird zum reinen Strophenlied, wobei die Zeilenzahl und Zeilenlänge der Strophe vielfach variiert, von drei bis zu sechs, und von lauter Elf-Silblern oder lauter Sieben-Silblern zu allen möglichen Mischungen. So kommt es, dass auch die Villanella pastorale Szenen zu schildern beginnt (I, 12):

In un boschetto de bei mirti e allori
 All' hor che d' herbe e fior vago è l terreno
 Vidi un pastor a la sua ninfa in seno.

Dicea la ninfa con grate parole:
 »Dite, caro mio ben, dolce mio sole,
 Dov' è l' anima tua, dov' è l tuo core?«

Disse all'hor il pastor con un sospiro,
 Pien di dolcezza, con affanno mista:
 »Tu sei l' anima mia, mio core e vita« (!).

All' hor la vaga ninfa con un riso,
 Con vezzose parole, e dolci ciancie
 La bocca gli basciò, gli occhi e le guancie.

Marenzio

Nicht als ob sich nicht auch in der Villanella noch die »Incatenatura« findet, die mit der letzten Strophenzeile den Beginn der neuen verbindet (I, 14):

Fra questi sassi e luoghi aspri e selvaggi
 Ove del sol non ponno entrar i raggi
 A querci e faggi sfogarò il mio duolo,
 Poi ch' io son solo.

Poi che son solo, e tu crudel non senti
 Il pianger mesto, e i duri miei lamenti;
 Ma questi venti poi per lor mercede
 Ne faran fede.

Ne faran fede, e porteranno il pianto ...
 &c.

Und nicht als ob nicht auch schon, mit Trochäen und neuer Reimordnung die ideale Opern-Figur des Liebesgottes auftauchte, in vollem Übermut (II, Nr. 2):

Io son A - mo - re Pie - no d'ar - do - re, Con stra - li e l'ar - co Di

lac - ci car - co Chò - gnà - ni - ma vi - ven - te In fo - co ar - co Di

- co_ar - den - te Mar - tir li dō Ed in - vi - si - bil vo; vo.
- den - te

Son cieco e gnudo,
Alato e crudo,
Picciol garzone,
Senza ragione,
Che sotto la mia legge
Ciascun si regge
E schiavo stà
In gran calamità.

Mille tormenti
E tradimenti,
Astutie e inganni,
Martir e affanni
A i miseri mortali
Dò con li strali,
Privo di fè
E con poca mercè.

Miseri amanti
Ch' ogn' hora in pianti
Fiamme e sospiri,
Lacci e martiri
Sete arsi e incatenati
Da me piagati,
Soffrite hor sù,
Ne vi dolete più.

Marenzio

Amor erscheint dann (II, 10) wieder in einer andern Gestalt, die den Dichter der römischen Elegien vielleicht entzückt hätte:

An - dar vi - di un fan - ciul i - gnu - do e cie - co Con l'ar - co rot - to a
 An - dar vi - di un fan - ciul i - gnu - do e cie - co Con l'ar - co rot - to a
 An - dar vi - di un fan - ciul i - gnu - do e cie - co Con l'ar - co rot - to a
 pas - si len - ti e tar - di, Da la fa - re - tra sua, Da la fa -
 pas - si len - ti e tar - di, Da la fa - re - tra sua, Da
 pas - si len - ti e tar - di, Da la fa - re - tra sua, Da la fa - re - tra
 - re - tra sua ver - san - do i dar - di; di.
 la fa - re - tra sua ver - san - do i dar - di; di.
 sua ver - san - do i dar - di; di.

Io che lo riconobbi al primo incontro,
 Per che gran tempo lo portai nel core,
 Gli dissi: »ove ne vai, misero Amore?«

Egli aprendo le labbia in flebil suono,
 Disse: »Una donna altiera, e pellegrina
 A sì perversa sorte mi destina.

Ella con gli occhi suoi m' ha tolto il regno,
 E però mi convien mendico e tristo
 Andar con gli altri poveri a San Sisto«.

Marenzio hat sich, obschon nur in leisester Andeutung, keine der »malerischen« Anregungen des Textes entgehen lassen. Eine solche Villanella konnte nur geschaffen werden von einem Meister des Madrigals; aber sie steht nicht mehr in parodistischer Relation

zum Madrigal; sie ist ein kleines Meisterwerk musikalischer Anacreontik, eine freie Schöpfung, deren Villanellenform sich kaum mehr ihrer Herkunft erinnert.

Mit Händen zu greifen dagegen ist eine solche Relation in der Villanella, die das dritte Buch eröffnet, »Io son ferito e chi mi punse il core«. Jeder Kenner Palestrina's erinnert sich bei diesem Textanfang sogleich der Ottaven-Stanze mit dem gleichen Beginn, die, 1561 im »Terzo libro delle muse a 5« Gardano's zuerst veröffentlicht, zu Palestrina's berühmtesten weltlichen Compositionen gehört, und diesen Ruhm verdient. Palestrina verzichtet da ganz auf den Wechsel des Ausdrucks und scheint schon selber die Motive einer Volksweise zu verwenden, so zart und kostbar fasst er – meist dreistimmig – die einzelnen Zeilen-Anfänge an:



Dass hier eine alte Ottaven-Melodie zugrunde liegt, darin bestärkt mich die Composition des Textes durch Jacopo da Nola (1566³), die die gleichen Motive verwendet:

C.

5.

A.

T.

B.

Schon Giovanni Francesco Capuano, von dem biographisch so gut wie nichts bekannt ist, hatte 1574 im »Primo libro delle Villanelle Alla Napolitana a Tre Voci, de diversi Musici di Bari« das Motiv im Sinn der leichteren Gattung verwendet (p. 36):

Marenzio »Io son ferito«

»Io son ferito«

Io son fe-ri-to_ahi las-so e chi
 Io son fe-ri-to_ahi las-so, Io son fe-ri-to_ahi las-so etc.
 Io son fe-ri-to_ahi las-so, Io son fe-ri-to_ahi las-so e chi

– wobei er den ganzen Text der Ottava verwendet, und jedem Zeilenpaar nur eine weitere Zeile hinzufügt: ein weiterer Beweis des Zusammenhangs der »Canzon alla Villanella« mit dem Strambotto. Der Fall ist zu schlagend und deutlich, als dass ich mich enthalten könnte, Capuano's Text ganz zu zitieren; wobei ich die der Ottava Palestrina's hinzu gesetzten Zeilen hervorgehoben habe:

Io son ferito hai lasso e chi mi diede
 Poi che chieder soccorso non mi giova
Accusar pur vorrei ma non ho prova.

E senza indicio al mal non si da fede
 Ne getta sangue la mia piaga nova
Però l' accusa star non pote a prova.

Io pasmo e moro il colpo non si vede
 E benche 'l mal ogn' hor più si rinnova
La mia nemica armata non si trova.

Che fia tornar a lei crudel partito
 E pur d' andarci Amor mi face ardito
Che sol mi pò sanar chi m' ha ferito.

(Hans Leo Hassler, Canzonette a quatro voci, Nürnberg 1590, No. 9;
 Orazio Vecchi, Canzonette a tre voci, Venedig 1597, Nr. 15)

Marenzio

Bei Marenzio wird die Villanella zu einem Loblied auf eine schöne römische Lavinia, die Laute spielt, und das Zitat zu einer Parodie auf Palestrina.³

Noch die zwei folgenden Villanellen sind dieser Lavinia gewidmet, und ähnlich im vierten Buch die zwei ersten Stücke einer Laura; indes das fünfte und letzte Buch offenbar eine Nachlese ist und nicht mehr ganz die Qualitäten der vorhergehenden besitzt. Die Gesamtheit dieser zehn Dutzend kleiner Stücke sind Spätlinge, mit all dem schillernden Reiz und all der mürben Künstlichkeit, die Spätgeborene an sich haben. In engstem Rahmen sind alle möglichen Gegensätze vereinigt. Ganz kurzen Stücken in syllabischer Deklamation stehen längere mit geradezu parodistisch übertriebenen Wortmalereien

³ Beispiel-Band Nr. 72.

oder Wiederholungen von Satzteilen gegenüber; ganz frei im Rhythmus gehaltenen – beschwingte kleine Balletti; gelegentlichen Quinten, namentlich in den drei letzten Büchern, die höchste Verfeinerung der motivischen Verwebung; der Carricatur – das ernst gemeinte pastorale Idyll. Diese Buntheit des Stils, in Text und Musik, findet sich seitdem bei vielen Nachfolgern und Nachahmern Marenzio's, die freilich seine Virtuosität und epigrammatische Anmut nicht erreichen – zum Beispiel in den 23 »Villanelle et Arie alla Napolitana« des Ruggiero Giovanelli von 1588. Auch hier leise Parodie des »romantischen« oder pittoresken Madrigals von Rore, Parodie der madrigalesken Sentimentalität; »battaglie« en miniature, Wechsel zwischen dreistimmigem Motivspiel und dem Gegensatz, dem »contrapost« zweier imitatorisch bewegter oder parallel geführter Oberstimmen zu einem rein stützenden Bass. Man sieht, die Gattung hat ihren einheitlichen Sinn verloren. Und die Wahl der Dreistimmigkeit ist bei Marenzio und seinen Nachahmern bereits ein Archaismus; eine weitere »Relation«, aber eine rein äußerliche, zur alten »Canzon alla villanesca«.

Ferretti

Die neue Canzon

Giovanni Ferretti

Inzwischen hatte die Stunde der Entscheidung für die Villanella längst geschlagen, und die Annäherung ans Madrigal sich längst vollzogen, und zwar durch einen Meister internationaler Auswirkung, Giovanni Ferretti. Seine Bedeutung für die Umwandlung der Villanella zur »Canzon« steht im umgekehrten Verhältnis zu dem Raum, der ihm in den Lexica gewidmet ist. Wir wissen nur wenig über sein Leben. Die einen lassen ihn um 1540 (ein willkürliches Datum) in Venedig, die andern in Ancona geboren sein, und seine Ausbildung liegt völlig im Dunkeln. Wir wissen nur, dass 1567 Giulio Bonagionta, der Geburtshelfer so vieler Musikdrucke, Ferretti's erstes Werk bei Scotto herausgibt, das er einem Paduaner Edelmann, Benedetto de Lazzarini widmet; er nennt Ferretti einen »eccellentissimo musico«, ohne auf ein Amt hinzudeuten. Vermutlich war Ferretti damals noch in Venedig, als Genosse oder Schüler Andrea Gabrieli's, 1569 aber unterzeichnet er eine Dedikation in Ancona, und 1575 als Capellmeister am Dom der damals päpstlichen Hafenstadt an der Adria. Später, Carlo Schmidl sagt, ich weiss nicht nach welcher Quelle: 1580–1582 und wieder 1596–1603 soll er Capellmeister an der Santa Casa in Loreto gewesen sein. Seine Beziehungen tendieren denn auch seit 1569 durchaus nach Rom. In diesem Jahre widmet er das zweite Buch seiner fünfstimmigen »Canzoni« einem Edelmann im nahen Macerata, Giovanni Ferro; und 1575 das zweite Buch seiner sechsstimmigen Canzonen demselben Giacomo Boncompagni, dem Palestrina später (1581) seine »Vergini« gewidmet hat. 1586 steuert er ein Stück bei zum Lob der Braut des Giovanni Bardi. Er muss noch 1609 gelebt haben, denn er

Ferretti

componiert in diesem Jahr eins der Sonette des Römers Fabio Petrozzi zum Lob der Villen von Frascati – eine Sammlung, die wohl nur Stücke lebender Meister enthält.

Ferretti hat sicherlich in seinem Amt eine grosse Reihe von Kirchen-Stücken jeder Art componieren müssen, aber auf dem Gebiet des Profanen ist er ein Spezialist. Sein ganzes Œuvre besteht aus zwei Büchern sechsstimmiger (1573 und 1575) »Canzoni alla napolitana« und fünf Büchern fünfstimmiger (1567, 1569, 1571, vor 1573, 1585). Madrigale sind nur vier oder fünf von ihm erhalten; das Madrigal-Buch, das in allen Lexica spukt (auch im »Riemann«), scheint eine Legende. Aber von den sieben Canzonen-Drucken gibt es unzählige Auflagen, einzelne Stücke aus ihnen gelangten seit 1583 in Antwerpener, seit 1588 in Londoner, und seit 1589 in Nürnberger Nachdrucke, und blieben jenseits der Alpen länger lebendig als in Italien selbst – bis 1634. Sie haben dazu beigetragen, das Bild der Musik-Übung in Europa zu verändern, und ihre Wirkung wird nur übertroffen durch die Wendung der Canzon zu einem völlig instrumentalen Ideal: durch das Balletto des Giovanni Giacomo Gastoldi.

Ferretti

Will man Ferretti's fünf- und sechsstimmige »Canzon alla Napolitana« ganz allgemein charakterisieren, so kann man sagen, dass sie die Form der Villanella (a b c c) wahrt, aber die einzelnen Zeilen »alla madrigalesca« durchbildet. Das Napolitanische ist nur noch eine Etikette. Das gilt auch für die Texte. Es gibt kaum mehr Anklänge an den Dialekt oder Erinnerungen ans Lokale; nur im Formalen ist noch der »Strambotto mit Refrain« nicht selten übrig geblieben (II, Nr. 4):

Non mi date tormento ne piu doglia
 Rendetemi il cor mio ch' in voi è posto
 Che più non voglio
 Hor allegro
 Hor doglioso
 Nell' amor languire,

Non tenete ver me sì crude voglia
 Deh cangiate voler cangiate tosto
 Che più ...

Se vedete ben mio l' aspra mia doglia
 Donatemi quel ben ch' in voi è posto
 Che più ...

Deponete lo sdegno e' l fiero orgoglio
 Levate la cagion per cui mi doglio.

Von dieser neutralen Art sind die meisten Texte Ferretti's. Manchmal begegnen Strophen lebendigerer Haltung, und scheinbar lebendigeren Inhalts; aber das angeschlagene Motiv erfährt nur eine matte Durchführung (II, Nr. 18):

Amor sei forse cuoco
 Che butti tanto fuoco
 E non mi vuoi bruciare
 Ma a poc' a poco mi voi consumare.

Amor non trovo loco
 Ch' in tal martir' un poco
 Non mi fai riposare
 Ma a poco ...

E son già fatto fioco
 Mentre sovente invoco
 Che pietà vogli usare
 Ma a poco ...

S' hor per tua festa e gioco
 Ti piace un tanto foco
 Almen fammi sperare
 Ch' io possa lieto un giorno riposare.

Manchmal gerät Ferretti an einen Text volkstümlicher Färbung, wie (III, Nr. 11) in dem »Strambotto« »Male per me tantà beltà mirai«, den Oscar Chilesotti mit der Musik nach einer Abschrift von mir in der Rivista Musicale Italiana 31 [1915], p. 115–119 veröffentlicht hat. Manchmal hat die französische Anekdoten-Chanson Pate gestanden, wie in der Villanella, die das erste auch der sechsstimmigen »Canzoni« Ferretti's eröffnet: »Un pastor chies' ad una ninfa amore«. Sie ist nichts anderes als eine Übersetzung der Chanson Thomas Crequillon's (Susato, November 1543, »Premier livre des Chansons a quatre parties«):

Un gay bergier prioit une bergiere
 En luy faisant du leu d amours resqueste
 Allez dict elle tires vous arriere
 Vostre parler ie treuve deshonneste
 Ne pensez pas que feroie tel default
 Par quoy cessez faire telle priere
 Car tu n a pas la lance qui me fault ...

– und ich kann mich denn auch nicht des Gedankens erwehren, dass für Ferretti's Canzon auch die französische Chanson Pate gestanden hat, mit ihrer Betonung der architektonischen Form, die so häufig der Form der »Canzon alla Villanella« entspricht. Manchmal aber benutzt Ferretti doch eine anonyme Villanella, wie »Hor va canzona mia, non dubitare« aus den »Quattro Libri delle Villette« (1565), deren Melodie er (1568) in den Tenor seiner Composition versetzt. Die strophische Form dieser Villanellen ist

aber in vielen Fällen nur Schein. Ferretti benutzt alle Ausdrucks-Mittel des Madrigals, und denkt dabei offensichtlich nur an die erste Strophe, so dass in manchen Fällen die Unterlegung der folgenden Strophen nicht bloss zu Sinnlosigkeiten, sondern zu Unmöglichkeiten führt, so wenn er (II, Nr. 11)

Misero me dolente che lontano
Da voi, dolce mio mal, dolce mio bene

Ferretti

– eine Stelle, der in den folgenden Strophen die Worte: »e sempre in voi pensando«, »Senza le belle tue«, »Che scolpita nel cor« entsprechen. In vielen Fällen wiederholt Ferretti die Musik der Schlusszeile nicht mehr; ein solches Stück, wie das im Beispiel-Band abgedruckte (II, Nr. 10),⁴ ist einfach ein Madrigal leichter Haltung. Vom Wechsel der Chorteilung, von motivischer Verflechtung macht Ferretti in seinen sechsstimmigen Canzonen noch viel reicheren Gebrauch. Johannes C. Hol (Horatio Vecchi's weltliche Werke, Leipzig 1934 [Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 13], p. 45) hat bereits betont, dass Ferretti's zweites und letztes Buch a 6 »durch ernstere und grossartige Stellen hervorrangt und sich dem Madrigal-Stil am meisten nähert«. Und er weist besonders auf die Nummer 6 hin, die er im Anhang abdruckt: Dialog und Liebes-Szene, mit volkstümlichem Text, aber nicht frivol oder parodistisch, sondern mit leidenschaftlichem Ernst oder ernster Leidenschaft behandelt – eins der seltenen Stücke, in denen das Jahrhundert in die Region der musikalischen Grösse des Ausdrucks hineinragt. Die Grenzen zwischen Canzon und Madrigal verwischen sich. Wie um sie nochmals zu betonen, hat Ferretti dem zweiten Buch der fünfstimmigen Canzonen eine vierteilige Composition von Tansillo's »A caso un giorno« beigegeben, in der alten »misura di breve«, kurz, lebhaft, die erzählenden Teile rapid und homophon gehalten, aber doch ganz madrigalesk.

Ferretti

⁴ Beispiel-Band Nr. 73.

Ein reines Madrigal, wenn auch ein politisches Madrigal ist das Sonett des venezianischen Lokal-Dichters Zambo del Val Brembana auf den Seesieg von Lepanto, dessen Composition Ferretti an den Schluss seines ersten sechsstimmigen Buchs (1573) gestellt hat. Es ist ein skurriles Gegenstück zu Rore's hymnischer Anrufung des Kaisers »Un'altra volta la Germania strida« (s. p. 401) – der Dichter verhöhnt den geschlagenen Sultan Selim im größten dalmatinisch-venezianischen Schiffer-Dialekt:

Quae pars est o Seli Salamelèh
dell' Uniù del hic, et haec, et hoc?
Sessanta mili de quei to tarloc
con tresento galer son stag a stech.

E l' anime t' aspetta ilò a Lamech
d' Ali, Piali, Caracossa, e Siroc:
per che in Bisanz, nè in Alger, o Maroc
ti se segur da sti nuof Scanderbech.

Pensavet fos havì a fa co' merlot
o con zente com t' è ti usag al bif?
desprezaor del Santo Sabaot.

L' Aquila, col Leò, col bech, e i grif,
te squarzarà ol cur for del magot
sta mo a sentì el tof, el taf, el tif.

(Ich benutze den Abdruck in: Guido Antonio Quarti, *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca*, Mailand 1930, p. 189; dort auch ein Facsimile, Tav. 61, des Sesto von Ferretti's Composition, prima parte. Ferretti's Text weicht in Einzelheiten ab.)

Ferretti hat das Stück gänzlich im Madrigal-Stil komponiert – der Text war der Form und dem Stil der Canzonetta nicht zugänglich. Und er hätte es ebenso gut und ohne Furcht vor Tadel in eine Madrigal-Sammlung aufnehmen können – man sieht, wie flüssig die Grenzen zwischen den beiden Gattungen geworden sind.

Für diese Verwischung der Grenzen kann man den Beweis auch von der Gegenseite führen. Ein besonders schlagendes Beweis-Stück ist die Sammlung von Compositionen von Musikern der bayrischen Hof-Capelle, die Cosimo Bottegari 1575 unter dem Titel »Il secondo libro de Madrigali a cinque voci« bei Scotto herausgegeben hat. Es enthielt sehr ernste Stücke Lasso's, Ivo de Vento's (Petrarca), Gioseffo Guami's. Aber was wird man zu Versen sagen, die, von Antonio Gossuin komponiert, wie eine persönliche launige Invective klingen:

Non trovo cosa alcuna s' io non pago
Ne nium mi servirebbe d' un capello
E tal si mostra mio caro fratello

Ferretti

Ch' alla botega poi lo trovo un drago.

S' alcuna volta io compero da lui
Mi va trovando un parentado antico,
Dicendo: piglia – io non lo darei altrui.

Io mi trovo inganato, e poi gliel dico,
Et lui risponde et domanda: »Con cui
Vo guadagnar, se non fa col amico?«

Dicendo ch' il nemico
Non gli suderebbe mal alla botega,
Et cosi dolcemente me la frega.

In Giovanni Gabrieli's »Quando io ero giovinetto« erscheint Pantalone mit einem scherzhaften Klagelied, und wenn Antonio Morari die folgenden Verse in Musik setzt:

Sarà pur forz' un giorno ch' io mi sfoghi
Con queste vecchie brutte malitiose
Superbe fastidiose
Ribalde dispietate
Che poss' in tutte quante esser frustate.

Sempre m' han posto in qualche strano intrigo
Con le lor falsitadi et con suoi inganni
Et già son ben molt' anni
Che per lor pien d' affanni et pianti vivo
D' ogni speranza et di conforto privo.

– so ist diese Invective gegen die alten Weiber ein uns wohlbekanntes Motiv der »Villanella alla napolitana«, ein Lieblings-Motiv der Maio und Nola.

Und wie soll man endlich, Madrigal oder Canzonetta, folgenden, von Francesco Mosto komponierten Dialog nennen?

»O la, o la, chi mi sa dar novella
D' una crudel e bella,
Che mena seco altiera
Di mortali prigionieri una gran schiera?«

»Poch' è signor passò per questa strada
Una che senza spada
E senza arco ne dardo
Dava la mort' a ogn' un col un sol sguardo«.

Und so werden wir uns nicht mindern, wenn schliesslich ein apulischer Musiker, Cola Nardo di Monte aus Bari, vierstimmige Madrigale auf Villanellen-Texte («con le parole di Villanelle») komponiert (1580).

Girolamo Conversi

Ein reizvoller Nachfolger Ferretti's ist Girolamo Conversi, und ihm darin ähnlich, dass ebenso wenig oder noch weniger über sein Leben bekannt ist. 1572 veröffentlicht er als erstes Werk ein Buch fünfstimmiger »Canzoni alla Napolitana«, dem bis 1589 rasch sieben weitere Auflagen folgen; und vor 1584 ein Buch sechsstimmiger Madrigale. Ein Buch fünfstimmiger Madrigale, von Giunti erwähnt, ist verschollen. Das ist alles. Wir wissen nur, dass er in Correggio geboren war, dass er die Canzoni dem Signor Giuseppe Grassi (der *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, ed. Gaetano Gaspari und Luigi Torchi, vol. 3, Bologna 1893, p. 221 sagt: Corsi – ich kann es leider nicht entscheiden) widmet, wobei er hervorhebt, dass diese Canzonen meist Früchte aus Grassi's Garten in Vigorso (?) seien; 1584 oder vorher ist er im Dienst des Cardinals Granvella, des Vice-Königs von Neapel. Danach verliert sich seine Spur.

Als Madrigal-Componist ist Conversi sehr »literarisch« – sein Werk ist voll von Sonetten Petrarca's, Guidiccioni's oder Castiglione's, Bembo's und des Luca Contile – die lebenden Dichter spielen bei ihm nicht die geringste Rolle. Dennoch ist er ganz »modern« auch in seinem Madrigal, insofern, als er es der Canzonetta annähert. Ein Beispiel ist Conversi's Composition von Petrarca's »Zefiro torna e 'l bel tempo rimena«, die sein Madrigal-Buch von 1584 (erste Auflage 15..?) eröffnet.

Unter den Sonetten Petrarca's dasjenige mit dem schärfsten Contrast: in den Vierzeilern das Bild des wiederkehrenden Frühlings, in den Dreizeilern der um die auf ewig verschwundene Geliebte trauernde Dichter. Conversi benutzt für den ersten Teil alle Mittel, alle Rhythmen der pastoralen Canzonetta, und beginnt wenigstens und schliesst den zweiten in breitem Tempo und klangvollem, durchaus bewusst behandeltem g moll.

In seinen Canzonen, die bezeichnender Weise von der zweiten Auflage an den Beisatz »alla napolitana« völlig ablegen, verbindet Conversi fröhliche Volkstümlichkeit mit feiner Kunst. Er ist ein ebenso bewusster Rhythmiker wie Harmoniker. Hol (Vecchi's weltliche Werke, p. 48–50) hat bereits auf die Originalität des Beginns, die Schlagkraft des Contrasts von Solo und Tutti hingewiesen:

Conversi

So-la so-let-ta io me ne vo, io me ne vo can-tan - do

io me ne vo can - tan - do

io me ne vo can-tan - do

io me ne vo can-tan - do

Giuseppe
Caimo

den »Applomb« der homophonen Takte, und die Weiterführung in durchaus modern anmutender thematischer Arbeit, wobei er mit Recht auf den Einfluss der Instrumentalmusik hinweist. Dies ist ein Tanzlied; eine Erinnerung an die »Villotta«, wie »Un cavaglier di Spagna« und eine Neubelebung in modernem Geist; aber auch Erinnerung an die Technik der dreistimmigen Villanella Maio's und Nola's. Hol gibt noch weitere Beispiele der rhythmischen Grazie, des harmonischen Instinktes dieser Canzonen: so wie Monteverdi Conversi's Madrigal »Zefiro« genau gekannt hat, so Orazio Vecchi Conversi's »Canzoni«.

Giuseppe Caimo

Eine andre Quelle der Canzon Vecchi's, mit der wir uns in anderm Zusammenhang befassen wollen, ist die Canzon eines uns wohlbekannten Meisters, der uns nach Mailand führt (alle diese Musiker sind Oberitaliener): Giuseppe Caimo: »Milanese« nennt Caimo sich selber; er war 1564, als er sein erstes Madrigal-Buch a 4 herausgab, Organist an Sant Ambrogio Maggiore, und seit 1580 Organist am Dom. Als sein Verleger Pietro Tini am 31. Oktober 1584 Caimo's zweites Buch der Canzonetten a 4 herausgab, sagte er ihn tot – »gestorben eines bitteren und unvermuteten Todes« »acerba, & impensata morte«; ich weiss nicht, wie sich damit vereinen lässt, dass derselbe Tini fünfstimmige Madrigale des Giuseppe Caimo »nobile milanese« herausgibt, die der angeblich Tote, drei Wochen später, am 20. November 1584, persönlich mit einer Widmung versieht (»... ecco vi dedico questo mio Quarto libro di Madrigali« ...), und dass der Chronist Muoni Caimo bis 1588 als Organisten am Dom verzeichnet. 1582 will man ihn nach München ziehen, aber die Verhandlungen zerschlagen sich. Dass er einer der geachtetsten Musiker Mailands war, geht daraus hervor, dass man ihn beauftragte, die Festmusik zum Empfang der beiden Erz-Herzöge Rudolf und Ernst zu componieren, die auf ihrer Reise nach Spanien 1563/64 Trient, Mantua (wo man am 18. Dezember Ariosto's »Suppositi« mit »concerti per intemedii« aufführt), Cremona, Piacenza und am 5. Januar auch Mailand berührten. Sie ist erhalten, als ein Sonett »Alli figliuoli del Sereniss. Re Massimigliano d' Austria – Eccelsa e generosa prole degna ...« (Primo libro a 4, 1564, Nr. 5), als eine echte, klingende Musik fürs Freie. Die drei ersten Bücher

Caimo

seiner Madrigale a 5 sind verschollen; vom ersten Buch der dreistimmigen Canzonetten 1566 hat sich der Canto in Krakau wieder gefunden (Adolf Chybinski, Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500–1600, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 13 [1911–1912], p. 382–385, hier p. 384).

Caimo hat also, auf kürzerem Weg, den gleichen Übergang vollzogen wie Nola: von der dreistimmigen Villanella zur vierstimmigen Canzonetta. Diese Canzonetta ist ganz unvolkstümlich, und alles ist geglättet und verfeinert schon in den Texten. Nicht mehr wird losgezogen gegen die Hüterinnen der jungen Mädchen, die alten Vetteln, sondern:

Vorria che si facesse questa legge:
 Che chi geloso fusse della moglia,
 Li fusse tolta con tormento e doglia.
 E poi li fusse posto un capezzone,
 Un freno o morso come si suol fare
 Quando un poledro si piglia a domare.
 E quel che lo domasse fusse Amore,
 Che con li sproni in vece di saette
 Lo facesse saltar e far corvette.
 E poi che fosse ben e ben domato,
 E tolto il vizio della gelosia
 Se li desse la moglie in cortesia.

Caimo

Wenn vier junge Männer sich zu einer Carnevals-Festlichkeit verkleiden, sagen sie den Damen nicht mehr Zwei- und Eindeutigkeiten, sondern huldigen der hehren Diana:

Giovani vaghi s'iam che qui d' intorno
 Sciolti d' ogn' amor vano e notte e giorno
 Cantiam con voce piana
 La figlia di Latona, alma Diana ...

Und nur selten wird ein einfacherer und herzlicherer Ton angeschlagen:

Vengoti a visitar o faccia d' oro
 E portoti sto core per presente:
 Legalo, stringilo, ferilo struggilo, dagli tormento!
 Gemme non hò ne arabico odore
 Prendi questo mio core per presente,
 Legalo ...
 Ma qual darsi potria maggior tesoro
 Che dar il proprio cor cortesemente,

Legalo ...

Stendi la bella man per cortesia
 Vieni, lo piglia, o dolce vita mia!
 Legalo ...

– wobei der Refrain sehr drastisch komponiert ist.

Aber der Dichter hat wenigstens für die »malerischen« Zwecke des Musikers gearbeitet:
 »Tu ridi sempre mai« (auch von Ferretti 1569 komponiert):

Caimo

Mi vorrei trasformare
 Gri – gri – grillo sol per cantare ...

Wenn ein »pittoresker« Text gewählt ist, wie:

Per solitari boschi,
 Aspri, selvaggi e foschi
 Voglio gir sempre mai
 Per consumarm' ogn' hor in pene e guai ...

so ist die parodistische Absicht fast ganz verfliegen, und es entsteht ein kleines ausdrucksvolles Madrigal in Canzonettenform. Aber Caimo der Musiker ist naiver und frischer als seine Dichter. Das alles ist so leicht und anmutsvoll gewoben, mit so viel Freiheit in der Anwendung anspruchsloser Mittel im Übergang von Motivik zur »accordischen« Deklamation, dass man gleichwertige Beispiele weder im Venezianischen noch Napolitanischen leicht finden wird. Ein reizvolles Beispiel ist die erste Nummer des Drucks, der »Kuckuck«, der im Beispiel-Band zu finden ist.⁵

Das ist eine der reizvollsten Blüten des Musikalisch-Pastoralen, voll Naturlaut, voll Sinnlichkeit und Schalkhaftigkeit, ohne die Gemachtheit und Virtuosität und Schwüle, wie so oft im pastoralen Madrigal.

Zwei Stückchen für sich sind die beiden letzten Nummern des Drucks. Das eine, letzte ist eine »Mattinata«, in der der sentimentale Abschied eines Liebhabers durch den groben Refrain – »Schwager (– Kutscher) fahr zu« – ad absurdum geführt wird:

Gastoldi

Già l' hora e tarda e le minute stelle
 Spariscono dal cielo e l' alba appare;
 Temp' è da riposare,
 Da voi mi part' ò mio bel lum' altiero –
 Tocha cochiero! ...

Und das andre ist ein so liebenswürdiger Dialog zwischen einem Liebhaber und Weibchen à la »Decamerone«, dass wir ihn ebenfalls im Beispiel-Band bringen.⁶

⁵ Beispiel-Band Nr. 74.

⁶ Beispiel-Band Nr. 75.

Das Balletto

Eines noch viel weiteren Umfangs der Wirkung als Ferretti, Conversi, Caimo kann sich Giovanni Giacomo Gastoldi da Caravaggio rühmen. Auch eines viel umfangreicheren und vielseitigeren Lebenswerkes, obwohl er über den engsten Umkreis seines Wirkens nie herausgekommen ist. Aber er sass im Brennpunkt intensivsten musikalischen Lebens, im Mantua der Herzoge Guglielmo und Vincenzo Gonzaga. Geboren sein muss er um oder kurz nach 1550; er scheint früh nach Mantua gekommen zu sein, wo er vermutlich Schüler des Giaches Wert war. Ein paar Jahre dient er noch unter Guglielmo; Ende 1582 aber wird er als Nachfolger des erkrankten Wert Capellmeister an Santa Barbara, der 1562 erbauten Haus- und Lieblings-Kirche der Gonzaga. Er ist Priester und heisst 1598, in einer Sammlung von Compositionen auf Dichtungen des frommen Angelo Grillo, die fast nur Stücke geistlicher Herren enthält, »Monsignore«. Die Widmungen all seiner Werke bezeugen seine unerschütterliche Loyalität ans Haus Gonzaga von Anfang bis zu Ende. Auch wenn er ein Buch Canzonetten dem Guidobuono Guidobuoni, dem Rat des Herzogs widmet, ist die Rede von »Serenissimo Signor nostro«. Es wird behauptet, er habe die Stelle bis 1609 inne gehabt – Monteverdi strebt damals seine Nachfolgerschaft an – und sei dann als Capellmeister an den Dom zu Mailand gegangen; doch hätte, wenn das richtig wäre, der Mailänder Verleger Filippo Lomazzo, als er 1615 das zweite Canzonetten-Buch nachdruckt, ihn vielleicht doch nicht mehr »Maestro di Capella nella Chiesa Ducale di Santa Barbara di Mantova« genannt. 1604, mit den achttimmigen »Concenti musicali«, endigt Gastoldi's profane Produktion, und 1611 auch seine Produktion für die Kirche. Als ein berühmter Mann wird er natürlich aufgefordert zur Beteiligung an den ehrenvollsten Sammlungen der Zeit, dem »Trionfo di Dori«, für den er eins der erfolgreichsten Stücke »Al mormorar de' liquidi cristalli« beisteuert; und für die dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmete »Gloria musicale«, beide von 1592. Am Hofe zu Mantua scheint er neben Monteverdi, Pallavicino, Rovigo, Wert und Striggio seine eigenen Wege gegangen zu sein; aber ab und zu muss er sich an den höfischen Festlichkeiten doch beteiligen. Die Literatur-Geschichte verzeichnet, dass in den Jahren 1591 und 1592 am Mantuaner Hof eine Aufführung von Guarini's »Pastor fido« vorbereitet wurde, für die als Componisten Giaches Wert und Francesco Rovigo bestimmt waren – als Componisten der Chöre, denn an eine richtige Oper ist noch nicht zu denken. Immerhin: ein Sänger, Evangelista Compagnolo, sollte den Silvio sprechen. Doch kam für diesmal die Aufführung nicht zu Stande, das gelang erst 1598, nachdem ihr 1596 eine in Ronciglione vorangegangen war – vermutlich die erste, denn die Aufführungen in Ferrara 1584, Turin 1586, Florenz 1588 sind nicht sicher. Diesmal scheint der Auftrag, die Musik zu schreiben, Gastoldi getroffen zu haben; wenigstens enthält sein viertes Madrigal-Buch a 5 von 1602 den »Gioco della cieca« und einen zweiten Chor aus dem »Pastor fido«: »Ciechi mortali«.

Gastoldi

Gastoldi

Gastoldi hat (1592, 1595, 1594) drei Bücher dreistimmiger Canzonetten herausgegeben, die, trotz äusserlicher Ähnlichkeit mit Marenzio's Villanellen nur wenig mehr mit ihnen gemein haben. In Marenzio's Villanellen bestand immer noch die ironische und musikalische Relation zum Madrigal, sie waren Abfälle vom Schaffen eines grossen Madrigalisten. Gastoldi's Canzonette sind Abfälle von Gastoldi's eigenen Balletti, und es ist kein Wunder, wenn sie in dem dritten Buch von 1594 auch diesen Namen – »Balletti a tre voci« – annehmen, eine Lauten-Intavolatur beigegeben erhalten und zum »Singen, Spielen, und Tanzen« »per cantare, sonare, & ballare« bestimmt werden. Die Texte sind ganz conventionell geworden, der Zusammenhang mit der Villanella ist vollständig gelöst. Manche der Stückchen haben noch die Form AAbCC; viele aber einfach AABB. Die Combination der Stimmen ist durchgehend: zwei Soprane und Bass, und wirkliche Dreistimmigkeit ist noch seltener als bei Marenzio. Die obern Stimmen und der Bass treten zu neuer Polarität auseinander; manchmal ergibt sich (II, Nr. 15, »Se ben parto mia vita«) ein Duettieren über dem Bass:

Gastoldi

Ma con voi re-sta il cor, re-sta il cor, lo spir-to e l'al - ma.

Ma con voi re-sta il cor, re-sta il cor, lo spir-to e l'al - ma.

Ma con voi re - sta il cor, lo spir-to e l'al - ma.

Und in einem andern Falle (II, Nr. 20, »Vita della mia vita«), einem Dialog, nimmt zu Beginn der Bass bereits die reine Rolle der Stütz-Stimme auf sich. Das eigentliche Charakteristikum dieser Canzonette, und nicht bloss der Ballette, ist jedoch die gesteigerte Lebendigkeit des Rhythmus und die Abklärung der Harmonik. Episoden im Tripel-Takt werden häufig; Auftakte springen an (II, Nr. 17):

Poi - che rot - t'ha il lac - cio a - mo - re Che m'an - no - da - va il co - re

Li-be-ro e sciol-to pur sa-rò etc.

Wieder einmal, wie so oft in der Entwicklung der Musik, wird eine Vokalform vom Instrumentalen her, vom Tanz bestimmt. Und die Üppigkeit der Zeit, die Gewöhnung an reicheren Klang macht doch die fünfstimmigen, nicht die dreistimmigen Balletti Gastoldi's zu den eigentlichen Trägern seines Erfolgs. Es ist seltsam, dass ein Priester in Mantua die vokal-instrumentale Kunstform ins Leben ruft, der nicht nur Italien jubelnd zustimmt, sondern in noch viel höherem Grade das Ausland, besonders Deutschland und England. Hans Leo Hasler in Nürnberg, Thomas Morley in London sind undenkbar ohne den Priester Giovanni Giacomo Gastoldi an Santa Barbara. Das Echo der fünfstimmigen Balletti Gastoldi's von 1591 ist noch viel lauter als das der »Canzoni« Ferretti's; zu den Nachdrucken in Venedig treten zahlreiche in Antwerpen, Rotterdam und sogar (1614) in dem gegen italienische Musik so spröden Paris. Dass zwei dieser Balletti mit neuem Text sogar in die protestantische Kirchenmusik eingedrungen sind, ist in jedem Lexicon zu lesen. Ein andres ist, dank einer meisterlichen – ganz freien – neuen Text-Unterlegung von Peter Cornelius, auch in Deutschland zu einem der bekanntesten Stücke aus dem 16. Jahrhundert geworden: »Amor im Nachen«. (»Fahren wir froh im Nachen« = »Amor vittorioso«: »Tutti venite amati«).

Gastoldi

Das Wohlgefallen der Pariser an den Balletten Gastoldi's ist erklärlich. Gastoldi stammt nicht umsonst aus der Lombardei, in die immer französisch-nachbarliche Klänge eingedrungen sind. Wir haben bei Arcadelt (cf. p. 270) schon ein pastorales Tanzlied getroffen; wir fügen ihm ein ähnliches von Sandrin hinzu (Attaingnant, 1548, fo. XII), das die Erinnerung an die Frottola vielleicht noch lebendiger wachruft als jenes.⁷

Man muss sich erinnern, dass im Verlauf des 16. Jahrhunderts Frankreich begann, der Welt die Gesetze des Tanzes zu diktieren; dass die französischen Tanztypen die italienischen an rhythmischer Bestimmtheit und schärferer Ausprägung bei weitem übertrafen. In Gastoldi's fünfstimmigen Balletti tritt dieser Einfluss ans Licht. Sie sind ein Triumph des Taktes, des Tripel-Takts und des 4/4-Takts, der instrumentalen Periodisierung in einem neuen Sinn. Das deutlichste Symbol der Wendung zum Instrumentalen ist der geträllerte Refrain – »fa lala« –, der keinem der Stücke fehlt.

Gastoldi

Da immer nur – von Burney, Kiesewetter, Becker, Schneider, Torchi – einzelne Nummern aus Gastoldi's Druck veröffentlicht worden sind, ist nie beachtet worden, dass er ein Ganzes bildet. Er ist ein Vorläufer – der wichtigste Vorläufer – des »Amphiparnaso« des Orazio Vecchi und anderer sogenannter Madrigal-Comödien Vecchi's und Banchieri's, und könnte daher auch in den Zusammenhang eines anderen unserer Capitel gestellt werden. (Vecchi's eigene »Selva«, vier Monate vor Gastoldi's Balletti erschienen, sind trotz des Einleitungs-Stückes viel mehr ein Sammelsurium.) Aber die Entwicklungs-Linien sind nicht immer rein zu scheiden, und sie überschneiden sich gerade gegen Ende des Jahrhunderts. Man muss sich für Gastoldi's Werk eine lustige Gesellschaft denken, die zum Singen, Spielen, Tanzen sich zusammenfindet, und sich ein wenig ins Comödienhafte hineindenkt, indem es in einem Reich der Phantasie alle

⁷ Beispiel-Band Nr. 76.

möglichen Charaktere zur Darstellung bringt. Eine »Introduzione di Balletti« eröffnet den Druck:

Gastoldi

O compagni, allegrezza, allegrezza,
 Noi siamo giunti in Cuccagna
 Ove chi più lavora men guadagna!
 Quest' è quel loco ameno
 Fonte d' ogni piacer, mar d' ogni gioia,
 D' ogni delizia pieno;
 Qui senza alcuna noia,
 Di gelosia, ne di rival sospetto
 Le amate e gli amadori
 Godon de lor amori.
 Hor pront' e lieto ognun di voi si mostri!
 Sù, cacciam mano a gli stromenti nostri,
 E per dar lor diletto
 E soniam e cantiam qualche balletto.

Und nun ziehen die einzelnen Figuren auf: L' innamorato – Il bell' umore – Il contento – die »Speme amorosa« – Lo schernito – die »Gloria d' Amore« – Il Piacere – L' ardito – Amor vittorioso – Il premiato – La Sirena – La Bellezza – Caccia d' Amore – Il Martellato – L' acceso; und beschlossen wird mit einer dreiteiligen Mascherata für sechs, einer Canzon, und einem »Concerto di Pastori« für acht Stimmen. Auch die Mascherata ist zu einem kammersmusikalischen Spiel geworden – sie war ja in Wirklichkeit längst durch das prunkvollere höfische Intermedium ersetzt worden –, ohne dass sie deswegen die Zweideutigkeiten ihres Textes aufgegeben hätte. Der »bell' umore« herrscht überall, auch wenn der »Verschmähte« oder »Gehämmerte« sich über die spröde Geliebte beklagt; manchmal erscheint wieder Amor in leibhafter siegreicher Gestalt, manchmal vereinigt man sich zum Lob einer singenden Schönen oder anmutigen Mirtilla. Die Verse sind nichtig, aber mannigfaltig in Metrum und Bau.

Gastoldi

Die Musik dieser Ballette Gastoldi's ist bis heute lebendig geblieben – es ist vielleicht die einzige Musik aus dem 16. Jahrhundert, die jedem Chorsänger bekannt ist. Sie ist homophon, und konzertant in dem zweifachen Sinn, dass der kompakte fünfstimmige Chor sich manchmal zu Terzetten teilt, und dass die Stimmen ein motivisches Fangballspiel treiben. Dass Gastoldi zwischen Balletto und Canzon genau unterscheidet, zeigt die in den Druck eingefügte sechsstimmige Canzonetta

Viva sempre e scolpita
 Vi tengo nel mio cor dolce mia vita⁸

⁸ Beispiel-Band Nr. 77.

Die Eigentümlichkeiten des Balletto, die grössere rhythmische Bestimmtheit, die instrumentale Herkunft, möge eins der noch nicht in neueren Ausgaben vorhandenen Stücke zeigen, der fröhliche »schernito«: »Se ben vedi, o vita mia«. ⁹

Diese Fünfstimmigkeit ist lange lebendig geblieben, und hat ein fernes Echo noch in den Orchester-Tänzen des Giambattista Lully gefunden.

Abklärung der Harmonik

Die Annäherung an Dur und Moll ist in Gastoldi's Balletto so auffallend geworden, dass hier vielleicht der Ort ist, wieder auf den Weg zurück zu schauen, den die Harmonik des Madrigals von der Frottola zum Balletto zurück gelegt hat. Zieht man die gerade Linie von der frühen heiteren Form bis zur späteren, so ist der Weg gar nicht so gross. Die Frottola hatte eine Neigung zu reinem Dur und Moll, und wer ein Stück wie die Ode »De nò, de sì, de nò« (Beispiel-Band Nr. 4) oder die Ottava rima Tromboncino's »Acqua non è l' humor« (Beispiel-Band Nr. 94) daraufhin ansieht, wird kaum bezweifeln, dass das eine in reinem C dur, das andre in reinem d moll steht – das letzte ist ein Prototyp der Ciacona, und harmonisch nicht weniger klar als diese. Und auch sonst liebt die Frottola die Entschiedenheit der Cadenzierung, wenn sie schon nicht die Entschiedenheit der Tonalität erreicht, wie in den beiden angeführten Stellen.

Das Madrigal, die »profane Motette«, eine Form grösseren Umfangs als die Frottola, und ein nicht wie diese in der Oberstimme »zentriertes« Kunstwerk, sondern ein polyphones, hat nicht mehr so einfache und klare harmonische Verhältnisse. Es schwankt zwischen den »Kirchen-Tonarten« und der modernen Tonalität; es ist jederzeit bereit – wir haben das in einem der Anfangs-Capitel bereits angedeutet (p. 272), im Rahmen einer, wenn auch sehr unbestimmt angeschlagenen, Tonart zu Gunsten eines Einzel-Ausdrucks einen Vorstoss ins Unbekannte zu machen. Man müsste in jedem einzelnen Falle untersuchen, ob dabei auf dem Wege zur modernen Tonalität wirklich etwas gewonnen worden ist – gerade die »kühnsten« Chromatiker haben oft das geringste Gefühl für harmonische Logik, und der aller Wagemutigste, Carlo Gesualdo, ist in einer Zeit der beginnenden Abklärung dieses Gefühls, manchmal eher ein Anachronismus als ein Weg-Bereiter. Dagegen haben wir im Lauf unserer Untersuchung eine solche Abklärung auf Schritt und Tritt beobachten können – bei Willaert, Rore, Andrea Gabrieli. Es gibt Transpositionen von melodisch-harmonischen »Zeilen«; es gibt Wanderungen von Cadenz zu Cadenz, die allmählich, und immer mehr, ein Gefühl für Modulation verraten. Wir haben Beispiele für dies wachsende Gefühl schon bei Willaert und Rore gefunden. Aber nicht so sehr das hohe Madrigal mit seiner Sucht nach Malerei und Expression des einzelnen Wortes war das Feld, auf dem die Abklärung der Harmonik sich vollzog, als vielmehr die Canzonetta, die Canzon und

Harmoni-
sche
Abklärung

⁹ Beispiel-Band Nr. 78.

das Balletto, und jene anacreontische und pastorale Abart des Madrigals, als deren Vater wir Andrea Gabrieli betrachtet haben. Das Balletto insbesondere übernahm von dem instrumentalen Vorbild auch die Einfachheit und Sicherheit der Harmonik, die Bestimmtheit der Cadenzierung. Giovanni Giacomo Gastoldi und seine deutschen und englischen Nachahmer, namentlich Hans Leo Hasler und Thomas Morley, werden in jeder Geschichte der Harmonik eine entscheidende Rolle zu spielen haben.

Capitel IX

Die grossen Virtuosen: Marenzio, Gesualdo, Monteverdi. – Marco da Gagliano

Marenzio, Gesualdo, Monteverdi: – drei Namen, die Erfüllung und Ende der Blüte des Madrigals in sich schliessen. Man stosse sich nicht an der Bezeichnung: Virtuosen. So verschieden die drei Musiker nach Herkunft und Charakter sein mögen: Marenzio, ein Provinziale bescheidener Herkunft, aber ein Aristokrat des Geschmacks; Gesualdo, ein napolitanischer Principe, auf höchster sozialer Rangstufe, aber ein Psychopath; Monteverdi, der Sohn eines humanistisch gebildeten und gesinnten Arztes, aber ein Revolutionär; so sind sie, als Madrigalisten, doch alle drei Spätlinge, die eine reif gewordene Form mit Überlegenheit behandeln, und ihr nur noch durch ihre persönliche Meisterschaft ein künstlerisches Interesse verleihen. Das ist Virtuosität, Artistik, und wenn irgendwo in der Geschichte der Musik von »l'art pour l'art« gesprochen werden kann, so ist es bei diesen drei Meistern. Alle drei haben nur noch für Kenner geschrieben, und Gesualdo vermutlich nur für sich selber. Alle drei, jeder in seiner Art, sind Experimentatoren. Keiner, auch nicht Marenzio mit seinen Villanellen, und auch nicht Monteverdi mit seinen Scherzi, hat eine Beziehung zu freier Luft, zu Bürgerlichkeit, geschweige zu »Volk«. Und alle drei gehören zusammen, trotz verschiedener Lebens-Zentren: Marenzio, den sein Lebenslauf zum römischen Musiker gemacht hat; Gesualdo ein Napolitaner; Monteverdi ein Mantuaner, alle drei blicken nach einem Kunstort, der ausserhalb ihres Lebenskreises liegt: nach dem Hof von Ferrara; am wenigsten Monteverdi, aber nur weil er der jüngste war und den Untergang der ferraresischen Musik-Herrlichkeit lange überlebt hat.

Virtuosen

Mit Monteverdi hat es allerdings noch eine besondere Bewandtnis. Er gehört dem Triumvirat der Virtuosen nur in der ersten Hälfte seines Schaffens an. Er ist nicht nur einer der Vollender oder Spätlinge des Madrigals, sondern auch dessen Zerstörer. Er muss in diesem Capitel behandelt werden; aber auch in einem besonderen, nur ihm allein gewidmeten. Nicht weil er Marenzio um mehr als 40 Jahre, und Gesualdo um fast 30 Jahre überlebt hat; nicht weil er ebenso sehr ein Mann des 17. wie des 16. Jahrhunderts ist. Sondern weil ihn sein dämonischer Trieb über die Stilgrenzen der Gattung weit hinausgetrieben hat –, so wie den Michelagnolo Buonarroti über die Stilgrenzen der Malerei, Plastik und Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Luca Marenzio

Der älteste der drei, dessen Leben noch ganz durchs 16. Jahrhundert begrenzt ist, ist Luca Marenzio aus Coccaglio, einen dürrtigen Flecken nahe Brescia, wo er – wir wissen das jetzt mit Genauigkeit – im Jahre 1553 geboren ist. Man hat angenommen, dass er in Brescia eine Lehrzeit durchgemacht hat bei Giovanni Contino, von dem ausser einer Reihe von Kirchenwerken, alle auf die Erscheinungsjahre 1560 und 1561 zusammengedrängt, auch ein Buch fünfstimmiger Madrigale bekannt ist, ebenfalls vom Jahr 1560. (Zwei Bücher vierstimmiger Madrigale, eins bei Giunti vorhanden, sind verschollen.) Contino soll um 1540 Musiker in der päpstlichen Capelle gewesen sein; 1551 war er jedoch bereits Capellmeister am Dom seiner Vaterstadt, wird 1556 für fünf weitere Jahre im Amt bestätigt, geht aber 1561 in den Dienst des Duca Guglielmo Gonzaga nach Mantua, aus dem er 1565 wieder in sein altes Amt nach Brescia zurückkehrt. Am 30. Juli 1567 aber erhält er seinen endgültigen Abschied durch das Domkapitel, weil er sich weigerte, den Klerikern Gesangs-Unterricht zu erteilen, »contra conventiones, et spretis multis monitionibus«. Marenzio könnte also nur als Knabe zwischen 12 und 14 Jahren Schüler Contino's gewesen sein, und mit 14 Jahren war er schwerlich der Schule entwachsen, da er erst zehn Jahre später mit seinem ersten Stück hervortritt. Wie dem sei: künstlerisch hat Marenzio so wenig mit Giovanni Contino in Brescia zu tun, wie Richard Wagner mit dem Kantor Weinlig in Dresden oder Brahms mit Eduard Marxsen in Hamburg. Es ist viel wahrscheinlicher, dass er sich nach Verona oder Mantua oder Rom begeben hat, um sich weiterzubilden – als Chorknabe und Chorsänger. Brescia war damals vorwiegend eine Stadt des Orgelspiels, Orgelbaus, und der instrumentalen Canzon, und hat einen Musiker so starker vokaler Neigung wie Marenzio schwerlich lang gefesselt. Ein posthum herausgegebenes Jugendwerk, »Sacrae cantiones« für fünf, sechs und sieben Stimmen (1616), geschrieben in Coccaglio oder Brescia – »in Patria, quo animi gratia per aliquas dies concesserat« – um 1573, deutet auf Tätigkeit oder Lehrzeit, in einem Ort mit viel üppigerem kirchlichen Musikbetrieb als Brescia (Neu-Ausgabe durch Hans Engel [Luca Marenzio, Motetten zu 5, 6 und 7 Stimmen für gemischten Chor a capella (Beilage zu »Musica Divina«, 1926, Nr. 2), Wien und New York: Universal-Edition 1926]). Auf einen Ort besonderer Cäcilien-Verehrung weisen zwei Cäcilien-Motetten (unter neun Stücken) von breiter Ausführung. Ich würde auf Rom schliessen, wenn nicht der Kultus der heiligen Cäcilia erst von 1599 an datierte, dem Jahr der Auffindung ihres Leichnams in den Katakomben. Sicherlich aber deutet der Stil dieser Jugend-Motetten auf Rom.

Ebenso schlecht bezeugt wie die Schülerschaft bei Contino ist Marenzio's Anstellung als Musiker bei einem der Cardinäle Madruzzo: fraglich, ob bei dem älteren, dem gewaltigen Christoforo, der schon vor 1544 von Rore mit einer Fest-Motette bedacht worden war; oder bei seinem Neffen Lodovico, dem er 1567 die Kirche in Trient überlassen hatte, um nach Rom überzusiedeln, wo er am 5. Juli 1578 auf Villa d' Este starb. Aber auch

Lodovico lebte in jenen 70er Jahren in Rom. Dass Marenzio's erste Veröffentlichung, das Madrigal »Donne bella e crudele«, 1577 in einer durch Mosto und Merulo ausgewählten Sammlung in Venedig erschien (»Il primo fiore della ghirlanda musicale«), widerspricht dem nicht, da sie auch ein Stück eines andren römischen Musikers enthält: Palestrina's. Aber die meisten andern stammen doch von Venetianern und Oberitalienern.

Am 1. August 1579 tritt Marenzio in den Dienst des Cardinals Luigi d' Este, Bruder des Duca Alfonso, Neffe des luxuriösen Cardinals Ippolito II., und verbleibt darin bis zu des sonderbaren Kirchen-Fürsten Tod, erfolgt am 30. Dezember 1586. Luigi's Figur ist zu bekannt, um noch näherer Schilderung zu bedürfen. Er hatte nichts geerbt von seiner frommen, dem Protestantismus zugeneigten Mutter, Renée de France. Als zweiter Sohn für die Kirche bestimmt, wider seinen Willen, reisst er aus nach Paris, ergibt sich dem wütesten Genuss, und als man ihn, mit 23 Jahren, zum Cardinal macht, dokumentiert er die Abneigung gegen seinen roten Hut durch heftiges Frondieren jeder Art, so dass er einmal mit der Ausweisung aus dem Kirchenstaat bedroht werden muss. Als Alfonso d'Este der Hoffnung auf Nachkommenschaft endgültig entsagen musste, bot sich Luigi Gelegenheit, das verhasste Priestergewand abzulegen; aber vermutlich war auch seine Gesundheit bereits so zerstört, dass das keinen Zweck mehr gehabt hätte. Er stirbt als Cardinal. Obwohl er jährlich 120 000 scudi zu verzehren hat, hinterlässt er gewaltige Schulden. Aber wenn nicht ein Liebhaber echter Kunst, so war er wenigstens ein Liebhaber des Luxus und Genusses; der ruhmwürdige Gönner Torquato Tasso's, den er 1565 zu einem seiner Gentiluomini macht, und auch der ruhmwürdige Gönner Marenzio's insofern, als er ihn zwar erbärmlich bezahlt, mit nur fünf scudi monatlich, aber ihm offenbar die volle Musse zum Schaffen gewährt. In diesen Jahren muss Marenzio als Componist halb zu Rom, halb zu Ferrara gerechnet werden. Wir wissen nicht, ob und wie oft und auf wie lange Zeit er sich aus Rom nach Ferrara begeben hat; sicher ist nur, dass er 1582 im Auftrag der Cardinals einiges für die Ferrareser Virtuosinnen schreiben musste. Schon in seinem ersten Madrigal-Buch (1580), gewidmet dem Cardinal, ist die Verbindung hergestellt mit den beiden Hausdichtern Ferrara's, Torquato Tasso und Guarini. Das zweite (a 6, 1581) ist den Herzog Alfonso, das dritte (Secondo libro a 5, 1581) der Herzogin von Urbino, Lucrezia, der lebhaften Schwester der beiden fürstlichen Brüder, zugeeignet; und den Druck des zweiten scheint Marenzio in Venedig selbst überwacht zu haben – die Dedikation ist dort im April gezeichnet. Marenzio, das ist gewiss, fühlt sich durchaus dem Hause Este verpflichtet und zugehörig. Und es versteht sich von selbst, dass er mit dem Werk der Ferrareser (und Mantuaner) Musiker: Wert, Luzzaschi, Striggio sehr gut bekannt war. Sein viertes Werk (Libro terzo a 5, 1582) ist den Mitgliedern der Accademia Filarmonica in Verona gewidmet, die unter dem Patronat Mario Bevilacqua's damals eine neue Blüte ihres Vereins erlebten; andre Dedikationen richten sich nach Paris, an den Cardinal de Guise, oder an den römischen Umkreis. Eine weitere, an Bianca Capello, Grossherzogin von Toscana, zeigt, dass Marenzio den kärglichen Gehalt seines Mäzens bitter empfand (Libro terzo a 6,

1585); er tritt denn auch drei Jahre später, 1588, in den Dienst der Medici, nachdem seine Bemühung, nach dem Tod des Cardinals in Mantua eine ehrenvolle Stellung an Santa Barbara zu finden, durch ein bösartiges Gutachten Palestrina's vereitelt worden war.

Aber Florenz war nicht der richtige Ort für Marenzio – schwerlich hat er sich mit der »Camerata«, ihrem Philologentum, verbunden mit anspruchsvollem Dilettantismus, gut verstanden. Der neue Grossherzog, Ferdinando, hat in Rom – als er noch der Cardinal Medici war – Marenzio sicherlich gut gekannt, scheint ihn aber doch nur hauptsächlich für die Festlichkeiten zu seiner Hochzeit, mit Madama Cristina di Lorena – die berühmten »Intermedii et Concerti« vom Mai 1589 – an sich gezogen und verwandt zu haben. Ende November 1589 ist Marenzio entlassen und geht zurück nach Rom. Hier ist er offenbar zum Schützling der Cardinäle und der grossen Adelsfamilien geworden, insbesondere des Duca di Bracciano, Virginio Orsini, Sohn der von ihrem Gatten ermordeten Isabella de' Medici, dem er sein *Libro quinto a 6* (1591) widmet, und dessen Gattin Flavia Peretti; er verfügt über eine Wohnung im Palazzo Orsini. Einer seiner älteren Gönner muss Scipione Gonzaga gewesen sein, dem er 1585 seine vierstimmigen »*Motecta festorum totius anni*« gewidmet hatte: Freund Tasso's von Anfang bis Ende; Cardinal seit 1587. Seit 1591 aber geniesst er auch die Protektion des späteren Cardinals Cinzio Aldobrandini, eines der beiden einflussreichen Neffen des Papstes Clemens VIII.; des Gönners Tasso's und Erben seiner Schriften, der Marenzio zwei Gemächer im Vatican anweist. Dort erhält er, im September und Oktober 1595, den zweimonatlichen Besuch des irischen Musikers John Dowland, damals etwa 32 Jahre alt, der nur zu dem Zwecke nach Rom gekommen war, um Marenzio's Unterweisung zu geniessen – und es wäre reizvoll auszumalen, was der grösste Artist der Vokalmusik und der grösste britische Lieder-Componist, der wahre Bahnbrecher einer wahren, theoretisch nicht angekränkelten Monodie, einander gegeben haben mögen. Kurz nach der Abreise Dowland's, in den letzten Tagen von 1595, muss Marenzio selber eine lange und seiner zarten Constitution wenig zuträgliche Reise angetreten haben: nach Krakau, wo er, im Verein mit andern italienischen Musikern, am Hofe Sigismund III. Bathory's den Glanz italienischer Musik repräsentierte. Wir wissen nicht, wie lange er in Polen geblieben ist – keine Spur und kein Nachklang dieses nordischen Aufenthalts hat sich erhalten, und sein nächstes Werk, dessen Widmung aus Venedig datiert ist (20. Oktober 1598), ist nicht etwa dem polnischen König gewidmet, der doch, wie sein College Kaiser Rudolf II. Musik und Alchemie liebte, sondern D. Ferrante Gonzaga. Ein Jahr später knüpft er mit seinem letzten Werk, das er dem Herzog Vincenzo Gonzaga widmet, nochmals Beziehungen zu Mantua an; aber ein Vierteljahr darauf, am 22. August 1599, stirbt er »al giardino del Granduca«, das heisst in der Villa Medici auf dem Pincio. Er liegt in San Lorenzo in Lucina begraben. Niemals war er, wie die Legende geht, Organist oder Sänger in der päpstlichen Capelle. Mit Kirche oder strenger Amts-Stellung hat sein Wesen und seine Persönlichkeit wenig zu tun. Als man ihn nach dem Tod Palestrina's

in die Commission berief, um im Verein mit Nanino, Dragoni, und Valesio die bei der Reform der liturgischen Gesangs-Bücher geleistete Arbeit zu begutachten, hat er sich sicherlich als kein sehr aktiver Teilnehmer erwiesen, und wurde bald durch Giovanni Troiani ersetzt. Er verkörpert Künstlertum in reinster Ausprägung: nicht an einer Orgel oder als Leiter einer kirchlichen Sängerschar kann man ihn sich vorstellen, sondern eher als Träumer und Geniesser unter den Cypressen und den rauschenden Wasser-Künsten der Villa d'Este in Tivoli; am Schreibtisch vor einem der hohen Fenster im Vatican; im Palazzo Cesarini, der angefüllt war mit Antiken und den Porträts schöner römischer Frauen; oder in Gesellschaft der Teilnehmer an den »accademie« in den Gemächern des Cardinals Cinzio Aldobrandini: der Gelehrte Antonio Querengo; Patricio; Giovanni Battista Raimondi; Giambattista und Girolamo Vecchietti; Graf Serbelloni; Don Mauritio Cataneo; Scipione Pasquali; Simon Lunadoro; Pier Francesco Montorio; Ludovico de Torres (Solerti, Tasso, vol. 1, p. 731). Als Gäste kamen die Dichter Tasso, Guarini, Guidobaldo Bonarelli. Ein kleines Bild von dem Kreis, in dem Marenzio sich bewegte, entwirft uns auch der Spanier Sebastiano Raval in der Widmung seines ersten Madrigal-Buchs a 5 von 1593, der damals von Urbino nach Rom kam, und im Palast des Cardinals Montalto Madrigale vortragen liess »in Gegenwart des Herrn Cavaliere del Liuto, der einzig auf der Welt; des Signore Scipione Dentice, des seltenen Meisters auf dem Cembalo; des göttlichen Musikers Luca Marenzio, und meines Signore Stella« ... Er ist ein Artist und ein Gegenstand des Luxus wie sein Zeitgenosse Torquato Tasso, der ein paar Jahre vor ihm, in seiner Nähe auf dem Gianicolo, gestorben ist.

Sein wählerischer Geschmack zeigt sich von Anfang bis Ende in den Dichtungen, die er componiert; – oder wenn nicht sein Geschmack, so doch der der Kreise, für die er componiert hat. Aber sicherlich ist er nicht ganz ein »Auftrags-Componist«. Der Hang zum Sinnlichen und der Hang zum andern Extrem: dem Herben, ist ihm eingeboren; und ebenso das Gefühl für die Natur, für das Landschaftliche, für die römische Natur: ein Gefühl so stark, dass man von einigen seiner Madrigale sagen möchte, sie könnten nur auf einem der Hügel bei Tivoli entstanden sein. Kein anderer Musiker vereinigt solche Gegensätze wie er, und keiner ist so umfänglich im literarischen Geschmack. Marenzio ist viel mehr »literarisch« als irgend einer seiner Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als Lasso oder gar Palestrina, und hat ein persönlicheres Verhältnis zu seinen Dichtern als sogar Wert. Er componiert noch oder wieder Petrarca, aber seine Auswahl ist nicht die »klassische«, gleichmässige Willaert's oder Lasso's oder Monte's. Wohl hat auch er einige der Dichtungen componiert, in denen sich der Charakter des Dichters am reinsten zeigt: die süsse Schwermut, das Fluktuieren zwischen Freude und Schmerz, das Sinnlich-Übersinnliche. Aber was er bei Petrarca eigentlich sucht, ist das Pastorale, Tändelnde, den Contrast, das Pathos, und zwar das extreme Pathos. Und so berühren sich die Extreme in seinem literarischen Geschmack überhaupt, wenn er auf der einen Seite die modernste madrigaleske Epigrammatik in Musik setzt: Tasso's, Guarini's, Ongaro's, Casoni's, Angelo Grillo's, und auf der andern

Marenzio
Biographie

Marenzio
Texte

eine der »Canzon pietrosa« Dante's. Der dichterische Bereich in seinem Œuvre umfasst die Zeit von 1300 bis 1600. Ich habe in einer kleinen, vorläufigen Skizze (Eine Caccia im Cinquecento, in: Festschrift zum 90. Geburtstage Rochus Freiherrn von Liliencron, ed. Hermann Kretzschmar, Leipzig 1910, p. 72–80) darauf hingewiesen, wie Marenzio dazu gekommen ist, eine Caccia Franco Sacchetti's »Passando con pensier per un boschetto« in Musik zu setzen, die dereinst, um 1370, durch Nicolaus de Perugia zweistimmig komponiert worden war: – er hatte sie in einem Florilegium des Literaten Dionigi Atanagi von 1565 gefunden, das er überhaupt als poetische Hauspostille benutzt hat. Sein musikalisches Schaffen wirkt auf die Dichter zurück, besonders auf Guarini, Tasso und Grillo, und regt sie zu einer neuen und ausgeprägteren »poesia musicale« an. Es ist vermutlich Marenzio's Idylle nach Sacchetti gewesen, die Tasso zum Versuch einer neuen »caccia« veranlasst hat, an Frische und Naivetät mit der Sacchetti's freilich nicht zu vergleichen:

Sovra le verdi chiome
 Di questo novo lauro, udite come
 De' canori augelletti
 Altri scherzando van di ramo in ramo,
 Cantando – io t' amo, io t' amo –;
 Ed ei par gli risponda
 Col dolce mormorio
 De la tremante fronda –
 Sì, Sì, che v' amo anch' io –;

Marenzio
 Das
 Pastorale

Ed altri vezzosotti
 Cantano, – quivi quivi –,
 Quasi vogliano dire – In questi rivi
 O intorno a queste linfe
 Ti vagheggian le ninfe.

Marenzio ist, in einem eminenten Sinn, der Musiker des Pastoralen, des Pastoralen nach jeder Richtung. Jacopo Sannazaro feiert bei ihm eine Auferstehung; er hat den »Canzoniere« des napolitanischen Dichters und seine »Arcadia« nach allen Seiten ausgeschöpft. Man vergleiche sein Verhältnis zu Sannazaro etwa mit dem Lasso's, in Relation zu Petrarca: es ist bei Lasso, statistisch ausgedrückt, 1 zu 96, bei Marenzio 45 zu 48, wobei man noch obendrein den geringen Umfang von Sannazaro's »Canzoniere« in Betracht zu ziehen hat. Ob hier mehr innere Neigung, oder mehr äussere römische Umstände mitspielen, ist vorläufig nicht zu sagen. Aber es kann kaum ein Zufall sein, dass neben Marenzio gerade römische Musiker sich Sannazaro – der natürlich niemals ganz vergessen war – wieder zuwenden: Ruggiero Giovanelli, damals Capellmeister an San Luigi de' Francesi, der 1585 und 1589 zwei Bücher Musik auf die »Sdruccioli«, die

»Glitsch-Verse« aus der »Arcadia« herausgibt, und sicherlich einer der erfolgreichsten Rivalen Marenzio's ist; und Francesco Soriano, sein Vorgänger an San Luigi und später Capellmeister an Santa Maria Maggiore, der 1601 die »Prosa duodecima« (!) aus Sannazaro's Roman componiert: Sincero's, des Dichters, Heimkehr aus der Fremde, der von der Nymphe zum Ursprung der Flüsse geführt wird, und neben dem der grossen und berühmten auch den seines campanischen »picciolo Sebeto« zu sehen wünscht. Diese auffällige Bemühung um Sannazaro hängt vielleicht zusammen mit den Beziehungen der drei Musiker zu Pietro und Cinzio Aldobrandini, den beiden Neffen Papst Clemens VIII.; sie hängt vielleicht auch zusammen mit einem spezifisch römischen Verständnis für eine Dichtung, die ja in Wahrheit nichts ist als ein Echo antiker Reminiszenzen. Wer weiss, ob die auffällige musikalische Wiederbelebung der »Arcadia« in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts – das ja keinen Mangel litt an pastoralen Dichtungen – nicht mit Lodovico Domenichi's Übersetzung des Polybios (Polibio historico greco, Venedig 1546) in Zusammenhang steht? Damals erfuhr ein breiteres Publikum, und nicht bloss das humanistische Gelehrtentum, was für ein musikalisches Völklein die Bewohner Arcadiens waren: »... facevano ogni anno i giuochi con canti et con balli al padre Baccho ... tutta la vita loro si spendeva in queste canzoni, non tanto che si dilettaessero d' udire le consonanze, quanto per essercitarsi cantando insieme. Oltra di questo, se vi è alcuno che alcuna cosa non sappia nelle altre arti, non è presso loro di vergogna alcuna. Ma la Musica non è alcuno di loro che non la possa sapere, perchè necessariamente ella s' impara; nè confessare di non saperla, perchè questo appresso di loro è riputato cosa vergognosissima ...« (lib. 4, p. 182). »... jedes Jahr veranstalteten sie die Spiele mit Gesängen und Tänzen zu Ehren des Vaters Bacchus ... ihr ganzes Leben ward in diesen Canzonen hingebraht – nicht nur dass sie an diesen Zusammenklängen sich ergötzen, sondern dass sie sich selber in gemeinsamen Singen übten. Ausserdem, wenn einer unter ihnen ganz unwissend ist in den andern Künsten, so bringt ihm das unter ihnen keine Schande. Aber der Musik kundig ist jeder von ihnen ohne weiteres, da er sie notwendiger Weise lernen muss und nicht vorgeben kann, sie nicht zu verstehen; denn das wird bei ihnen als eine sehr grosse Schande angesehen ...«

Marenzio
Pastorale

Marenzio
1^{mo} a 5

Marenzio ist im Jahre 1580 mit seinem ersten Madrigal-Buch (a 5) hervorgetreten und hatte damit einen ungeheuren Erfolg. 1582, 1586, 1587, 1588, 1600, 1602 folgten weitere Auflagen, ganz abgesehen von den Einzel-Stücken, die in Sammlungen Aufnahme fanden, und von den drei flandrischen und deutschen späteren Gesamt-Ausgaben. Die Beliebtheit der ersten Nummer (»Liquide perle Amor«) wird noch 1640 von Pietro della Valle in seinem »Discorso« über die Vortrefflichkeit der modernen Musik bezeugt (Solerti's Neudruck in *Le origini del melodramma*, Turin 1903, p. 170): »Als ich jung war, gefielen mir sehr die Madrigale des Marenzio, und besonders wegen seiner gewissen Anmut, jenes so viel gesungene »Liquide perle ...« »Quando io era giovanetto mi piacevano assai quei del Marenzio, e particolarmente per certe sue grazie quel tanto cantato »Liquide perle« ...« Jan P. Sweelinck hat eine Bearbeitung dieses Stücks an die

Spitze seiner »Rimes françaises et italiennes« von 1612 gestellt; Benedetto Pallavicino (Quinto libro a 5, 1593, p. 13) hat es zitiert, textlich und musikalisch:

Marenzio u.
Ingegneri

Donna se quel »ohime« tanto vi piace
Mentre lieta cantate à tutte l' hore:
»Liquide perle Amore«
V' insegnarò cangiate il mio martire
In un dolce morire
Che mille volte »ohime« m' udrete dire.

Ein andres Madrigal, »Dolorosi martir«, 1597 durch Nicholas Jonge's Übersetzung auch in England eingebürgert, hat Michael Praetorius zu einem sechsstimmigen Magnificat verwendet (Winterfeld, Gabrieli, vol. 2, p. 94).

Jedes Werk eines neu auftretenden Componisten, das so unmittelbaren Erfolg hat wie Marenzio's Opus I, knüpft an an Bekanntes und bringt zugleich etwas Neues. Das Bekannte ist nicht etwa im Werk des Giovanni Contino zu finden, obwohl ein Hochzeits-Sonett Contino's (auf eine Fulvia und einen Nicello), 1566¹ nicht ohne den Reiz der Farbigkeit und lebhaften Rhythmik ist. Nein, Contino ist viel zu altväterisch, um dem jungen Marenzio noch viel zu bedeuten. Marenzio knüpft an an zwei Meister, einen mehr heiteren, einen mehr ernsten: an den Venezianer Andrea Gabrieli und an den Cremoneser Marc'Antonio Ingegneri. Nicht Monteverdi, der sich nominell so lange zur Schülerschaft Ingegneri's bekennt, ist dessen Schüler im Künstlerischen, Geistigen gewesen, sondern Marenzio. Der Beweis ist leicht zu führen an einem besonderen Stück, einem der beiden, die in Marenzio's erstem Buch noch in der »misura di breve« komponiert sind: »Dolorosi martir fieri tormenti« – eine Ottava, deren Dichtung, vermutlich mit Recht, dem Luigi Tansillo zugeschrieben wird. Sie war ein halbes Jahr vorher von Ingegneri komponiert und veröffentlicht worden, und Ingegneri's Stück ist das unmittelbare Vorbild für Marenzio. Die Vergleichung ist jetzt bequem dank dem Neudruck beider Stücke: das Marenzio's in den Publikationen älterer Musik 4.1 (Sämtliche Werke, Erster Band: Madrigale für fünf Stimmen, Buch I–III, ed. Alfred Einstein, Leipzig 1929, p. 16–18), das Ingegneri's in den Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana 6 (La musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI e i primordi dell'arte Monteverdiana, ed. Gaetano Cesari und Guido Pannain, Mailand 1939, p. 127–130). Das Pathos der Ottava regt beide Musiker an zum Harmonisch-Extremen, zu aufgewühltem Ausdruck; aber Marenzio geht weiter als der gemässigte Cremoneser Musiker, er ist genauer, realistischer, fast möchte man sagen; naturalistischer, kindischer. In den Zeilen:

Marenzio

Ov' io la notte i giorni hore e momenti
Misero piango ...

ist jedes Wort ad oculos demonstriert; durch Augenmusik, aber doch auch durch Expression versinnlicht: »ich Unglücklicher beweine mein verlornes Glück«:

O - v'io la not - te i gior - ni ho-re e mo-men - ti

O - v'io la not - te i gior - ni ho-re e mo-men - ti

O - v'io la not - te i gior - ni ho-re e mo-men - ti

O - v'io la not - te i gior - ni ho-re e mo-men - ti

O - v'io la not - te i gior - ni ho-re e mo-men - ti

-ti Mi - se - ro pian - go il mio per-du-to be-ne

Mi - se - ro pian - go il mio per-du-to be-ne

Mi - se - ro pian - go il mio per-du-to be-ne etc.

Mi - se - ro pian - go il mio per-du-to be-ne

Mi - se - ro pian - go

Ein »Pendant« zur Ottava Tansillo's, die ausser von Ingegneri und Marenzio noch viele Male komponiert worden ist, ist jenes Fragment aus Dante's »Inferno«: »Quivi sospiri pianti ed alti guai« – und ein Pendant auch in der musikalischen Behandlung durch die fünf oder sechs Meister, die es seit 1576 komponiert haben: die gleiche Versinnlichung jedes einzelnen »akustischen Bildes« durch harmonische Kühnheiten, zerrissene Deklamation, freieste Führung – man möchte sagen: »Dissoziation« der Stimmen. Zwischen diesen Extremen krassester Augenmusik und feinsten Ausdrucks bewegt sich Marenzio gerne, wenigstens in seinen Anfängen; und seine greif- oder sichtbare Malerei der Nacht und des Tages ist nicht etwa bloss eine Spielerei des Witzes in den heiteren Stücken, sondern – wie Figura zeigt – auch in den herbsten und leidenschaftlichsten.

Das andre, in der »misura di breve« geschriebene Stück ist eine Composition von Sannazaro's »Rima« »Venuta era madonna al mio languire«, eine Nachahmung oder Variante von Petrarca's Canzonen-Commiato »I piango ed ella il volto«, den Marenzio ebenfalls komponiert hat. Den zarten, altertümlichen Text wollte Marenzio auch in der altertümlichen Taktart wiedergeben. Im übrigen aber ist das Stück rhythmisch

und melodisch so »modern« als möglich, in der kaum merkbaren Unterscheidung von Erzählung und Lyrischem, ein Schweben zwischen Lyrik und Erzählung, in der gefühlsbetonten Schilderung des Traumes. Es ist ein »Liebestraum«, der den Liszt'schen an Geschmack soweit übertrifft wie das 16. Jahrhundert das 19. überhaupt ...

Marenzio's
»Erfolg«

Viel stärker jedoch als die Komponente, die sich von Ingegneri herleitet, ist die Andrea Gabrieli'sche. Von Gabrieli hat Marenzio die leichte Haltung, die Annäherung an die muntere, lebendige Motivik, das »Scherzando« der Canzonetta, ohne dass er je die Grenze überschritte, die das Madrigal von der mehr vulgären Gattung scheidet. Sein Madrigal bleibt immer Madrigal, immer weit entfernt, von dem architektonischen Formalismus der Canzonetta. Marenzio's Architektonik ist dabei ein kleines Wunder für sich. Manchmal wiederholt er eine Schlusszeile oder ein letztes Zeilenpaar; im übrigen scheint er nur den Text und seine freie Versinnlichung im Auge zu haben. Und doch sind seine Gebilde bei aller Leichtigkeit und Luftigkeit so stabil wie ein graziöser Säulenhof Brunnelleschi's oder eine Brücke Ammanati's.

Marenzio
1^{mo} a 6

Worin das Eigene, Persönliche beruht, das in seinem Erstlingswerk die Zeitgenossen Marenzio's bezauberte, ist vielleicht durch einen musikgeschichtlichen Vergleich deutlich zu machen. Es ist ungefähr der gleiche Vorgang, wie der um 1730 durch Pergolesi's Musik hervorgerufene, als die Wendungen der opera buffa die ganze Melodik Italiens durchdrangen, auch auf dem Gebiet der opera seria, der Kirchenmusik, der Sonate. Es war ein napolitanischer und ein persönlicher Dialekt. Nur dass Marenzio neben dem Charme seines heiteren, leichteren Madrigals auch noch den älteren Stil, das »Seriöse« beherrscht, ohne ins Archaisieren zu verfallen wie Pergolesi, wenn dieser einmal »gelehrt« kommen wollte. Und Marenzio's Buffo-Stil – wenn wir ihn so nennen dürfen, ohne missverstanden zu werden: aber wie soll man einen ganz neuen, ganz persönlichen Anmuts-Stil taufen? – hat hundert Möglichkeiten und nicht nur eine wie der Buffo-Stil Pergolesi's. Das berühmte »Liquide perle« ist ein sentimentales Epigramm, und Marenzio hat ihm auch keinen tieferen Gehalt gegeben als den der Artigkeit, der feinen Ziselierung, die sich besonders im Wetteifer der beiden Soprane ausspricht. In Guarini's »Tirsi morir volea« spricht bei Marenzio ein »Pärchen« – die Zweistimmigkeit vieler Stellen ist ein betont-unbetontes Symbol; die versteckte Sinnlichkeit des Vorgangs spiegelt sich nur in einem leichten musikalischen Schimmer. Es ist nicht Papageno und Papagena, aber es ist auch nicht Tamino und Pamina. Wenn in »Spuntavan già per far il mondo adorno«, einem zum reinen G dur sehr geneigten mixolydischen Stück, am Schluss ein Moll-Quartsext-Accord auftaucht, vor dem Schluss in Dur, so ist das wie ein transparenter goldener Schatten. Wenn Marenzio, wohl im Auftrag, einer Dame namens Livia B.(ella?) (I, 8, »Lasso ch' io ardo«) eine Huldigung darbringt, so ist die zarte Leidenschaftlichkeit ganz anderer Art, als wenn die Dame selber in schäferlicher Verhüllung dem Geliebten einen Kranz schickt:

Questa di verd' herbedde
E di novelli fior tessuta hor hora

Vaga e gentil ghirlanda,
 Giovin pastor ti manda
 L' amata e bella Flora ... (I, 12)

Sie verkleidet ihre Sehnsucht in ein ganz leichtes Gewand; das Versprechen »... ti vò far felice« nimmt naiven Tanzrhythmus an. Marenzio hat im höchsten Sinn das Gefühl für die Nuance. Auch wenn er ein Echo komponiert, wie das an den Schluss des Buches gestellte achtstimmige auf einen Text Torquato Tasso's, fügt er zum Naturalismus die Grazie und den Geist. Lasso's berühmtes »Echo« ist dagegen nur ein bäuerlich vergnügter Spass.

Das erste Buch sechsstimmiger Madrigale Marenzio's, acht Monate später veröffentlicht, ist das Buch der römischen Idyllen oder Elegien. Es ist nominell wohl dem Duca Alfonso von Ferrara gewidmet, und die Wendung im Dedikations-Schreiben: »es wäre keine geringere Kühnheit, ein Werk für unwürdig Eurer zu halten, das von Eurem Urteil bereits wohlwollend ausgenommen und genehmigt worden ist« »non sarebbe minor temerità il riputare indegna di lei cosa che già sia stata dal suo giuditio benignamente ricevuta e gradita ...« – scheint darauf hinzudeuten, dass diese Madrigale vor ihrer Veröffentlichung in Ferrara gesungen worden sind. Aber in Wirklichkeit sind sie versteckt einer römischen Dame zugeeignet, wie man aus dem ersten Stück herauslesen kann:

Come inanti dell' alba ruggiadosa
 La bella luce sua n' apporta Clori
 E de più bei colori
 Raccende il ciel con ogni parte ascosa
 Indi scoprend' il suo leggiadro viso
 Apre quanto di bel ha' l paradiso –
 Così questa di cui canto gli honori
 Esce & uscend' il cielo
 Scintillar fa de puri almi splendori
 A Vener' e a gli Amori
 Rinforza forza & amoroso zelo
 Indi Ogni oscuro velo
 Ne sgombr' intorn' a l' alma, e al suo apparire
 Iacinti gigli e rose fa riorire.

Die Initialien des Gedichts ergeben den Namen Cleria Cesarini: – Cleria Farnese Cesarini war die Gattin des Giuliano Cesarini, eines der römischen Barone, der 1585 vom Papst Sixtus V. zum Duca von Civita Castellana erhoben wurde. Ein sienesischer Dilettant, Pompilio Venturi, hatte 1571 ein Buch dreistimmiger Villanella »fatte in lode di molte Signore, & Gentildonne Romane« ebenfalls Madonna Cleria gewidmet und ihr den Vorzug vor den Colonna, Orsini, ja selbst der Königin von Spanien gegeben; sie muss sich durch besondere Liebe zur Musik ausgezeichnet haben.

Marenzio
 1^{mo} a 6

Marenzio
 1^{mo} a 6

»Das Buch der römischen Idyllen und Elegien« – damit soll gesagt sein, dass Marenzio in seinem zweiten Opus nirgends die Region tieferer Erregtheit und Leidenschaftlichkeit betritt – die Grenze ist das elegisch, antikisch Sinnliche. Wenn er Petrarca's Sonett »L'aura serena che fra verdi fronde« komponiert – es ist sonst sehr selten komponiert worden –, so ist es das Haar der Donna amata:

... le chiome, or avvolte in perle e' n gemme,
Allora sciolte, e sopra ôr terso bionde ...

– das Haar als das Netz, in dem das Herz des Dichters sich verfängt, dessen musikalische Schilderung ihn gereizt hat; der ahnungsvolle Schlussvers, der auf den Tod Laura's deutet: »Che morte sola fia ch' indi lo snodi« bleibt ohne Tiefe. In den wenigen Stücken pathetischerer Haltung, wie »O dolorosa sorte!« oder den beiden Ottaven aus einer Eclogue des Vincenzo Quirino »Ben mi credetti già esser felice«, »Ahime tal fu d' Amore & l' esc' & l' hamo« dokumentiert sich die tiefere Erregtheit nur in härteren Fortschreitungen, und gewagteren Durchgangs-Tönen. Immerhin: was Marenzio, bei aller Vorsicht, bei aller Zurückhaltung, bei allem Willen, Auftraggeber und Kollegen nicht zu verletzen, bereits wagt, möge der Schluss von »Deh rinforzate il vostro largo pianto« lehren, mit den scharfen Durchgangs-Tönen und Septimen:

Marenzio
Auflösung
der Form

The image shows a musical score for a vocal piece by Marenzio. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef. The lyrics 'Che ti con - su - ma ed ar - - de_a dram - ma_a' are written below the staves. The second system shows the continuation of the melody, with the lyrics 'dram - ma.' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is marked with 'x' and 'e' symbols.

Die eine der Ottaven Quirino's, »Ben mi credetti già«, schliesst mit der Zeile »con nove fogge e disusate tempre« – was Marenzio veranlasst, an einer ganz andern Stelle des Tonarten-Kreises zu endigen als er begonnen – das ganze Stück ist, modern ausgedrückt, eine Entgleisung von d moll nach a moll, von einer $\flat$ -Tonart nach einer $\natural$ -Tonart. Winterfeld (Gabrieli, vol. 2, p. 92) hat einmal Giovanni Gabrieli als vorwiegend kirchlichen

Meister (was nicht ganz zutrifft) unserm Marenzio als weltlichem Meister sehr treffend gegenübergestellt:

»Stellen wir nun Marenzio ... mit Gabrieli zusammen, so finden wir eben darin das Auszeichnende beider Meister ..., dass jeder von ihnen an ein besonderes Gebiet gewiesen war, und auf demselben der Richtung seiner Zeit gemäss seine Eigentümlichkeit entwickelte. In der Entfaltung eines Grundgedankens, der durch ein jedes seiner Werke vorherrscht, finden wir Gabrieli's eigenstes Wesen ausgesprochen; dieser Grundgedanke sei nun eine Tonart und ihre zartesten Anklänge, ein rhythmisches Verhältnis, selbst ein einzelner Missklang, der unter wechselnden Beziehungen immer als die Seele des Ganzen erscheint. Von diesem Mittelpunkt ausgestaltet sich jedes Einzelne, tritt nicht selten in scharfen Umrissen hervor, durch die herrschende Beziehung jedoch allezeit in seiner Gestaltung bedingt. So ziemte es sich dem Gebiete der heiligen Kunst, das unser Meister vor allen als das seinige erkannt und gewählt hatte; denn auf diesem Gebiete geht alles Einzelne unter in der allgemeinen frommen Erhebung, um von ihr ein erneutes Leben zu empfangen.

Ganz anders war es mit Luca Marenzio. Seine Heimat war auf dem Gebiete der weltlichen Tonkunst, und auf diesem trat ihm vor dem Ganzen das Einzelne überwiegend hervor; mit möglichster Schärfe sehen wir es in allen seinen Bildungen hervorgehoben. Selten ist die von ihm gewählte Tonart in ihren inneren Beziehungen aufgefasst, meistens bildet sie in Übereinstimmung des Anfanges und Schlusses nur einen allgemeinen Rahmen als Einfassung bunter, mannigfaltiger Bilder, zumal da, wo er in fremden, ungewöhnlichen Ausweichungen sein Trachten nach dem Neuen und Unerhörten an den Tag legt, den Sinn und Geist der Worte seiner Gesänge auf diese Weise zu erschliessen strebt. Denn auf Wortausdruck, lebendigen, möglichst anschaulichen, ist sein eigenstes Streben gerichtet ...«

Nun, in unserm Falle ist nicht einmal die »Übereinstimmung« des Anfanges und Schlusses gewahrt. Es ist eine Auflösung aller Formeln und Regeln zu Gunsten einer neuen Einheit. Der ganze Begriff »Madrigal« als polyphone Einkleidung, als musikalische Versinnlichung verändert sich und erhält einen neuen Sinn. Bei Arcadelt, bei Willaert, bei Rore, bis auf Lasso und Monte und Ingeneri hat im Madrigal jede Stimme ihr Ganzes im Ganzen, den vollen Text, den ungekürzten Anteil an allen musikalischen Motiven. Bei Marenzio tragen die einzelnen Stimmen nur Teile zum Ganzen bei; das Madrigal wird mehr ein symphonisches Gebilde im Dienst des Textes; aber kaum eine Stimme allein hat mehr den vollen Text und das volle Espressivo aller Motive. Und so beginnen die Stimmen sich zu Doppel-Motiven oder Gegen-Motiven zu verbinden, im Dienst der Kürze, des Schlagenden der Versinnlichung; denn Marenzio ist ein Meister der Kürze und Prägnanz. In »Nel più fiorito Aprile« beginnt er mit den vier hohen Stimmen – Tenor und Bass schweigen zwölf Takte lang; bis sie bei einem »Tutti« laut einfallen dürfen:

Marenzio u.
das »Sinfonische«

C. Nel piu fio-ri - to A-pri - - le All - hor che_i

A. Nel piu fio-ri - to A-pri - - le All - hor che_i

5. All-hor che_i va-gh'au -gel -

6. Nel piu fio - ri - to A-pri - le

C. va - gh'au - gel - li Di so - pra gli_ar - bo - scel - li

A. va-gh'au -gel - li Di so-pra gli_ar-bo-scel - li, Di so-pra gli_ar-bo-scel - li

5. -li, All - hor che_i va-gh'au -gel - li Di so-pra gli_ar-bo-scel - li

C. Can-ta-no, can-ta-no_in va - rio suon

A. etc.

5. etc.

6. etc.

T. etc.

B. etc.

Ich brauche den Leser dieses Buches kaum mehr darauf hinzuweisen, dass Marenzio die »Erzählung« mit dem Motiv der »Canzon francese« beginnt: – aber was ist aus ihr mit ihren ehrenfesten Einsätzen geworden: Die »symphonische«, orchestrale, orchestrierende Haltung des Madrigals wird noch einmal besonders deutlich im Beginn der letzten Zeile -: »cantava Clori«

Di lei e del suo El-pin, e del suo
 Di lei, di lei e del suo El-pin i dol-ci a-mo-ri; Di lei
 Di lei e del suo El-pin, di lei e del suo El-pin i dol-ci a-mo-ri, etc.
 i dol-ci a-mo-ri

Das Kindischste und der feinste Geschmack stossen in diesem Werk zusammen. Wenn Marenzio von dem Augenpaar der Geliebten spricht, was oft geschieht, so ist es immer mit zwei Semibreven (◊ ◊) »gemalt«; das »oscuro velo« ist in Nummer 1 mit krasser Schwärzung wiedergegeben, aber die »oscure nubi« in Nummer 2 mit einer schönen Wendung nach As, in tiefer $\flat$ -Region. Äusserste Gegensätze werden versinnlicht, auch mit äussersten Mitteln: (in »Per duo coralli ardenti«, Nr. 3):

Marenzio
Steigerung
des
Virtuosen

... Bramo sentir l' assalto in mezz' al petto,
 Per morir e rinascere in diletto!

to Per mo-rir, per mo-rir e ri-na-scer
 Per mo-rir, Per mo-rir, per mo-rir e ri-na-scer in-di-let-to,
 Per mo-rir e ri-na-scer
 Per mo-rir e ri-na-scer
 Per mo-rir e ri-na-scer in-di-let-to,
 Per mo-rir, per mo-rir e ri-na-scer in-di-let-to,

in-di - let-to, e ri - na-scer in-di - let-to

e ri - na-scer in-di - let-to

-na-scer in-di - let-to, e ri - na-scer in-di

in-di - let-to, e ri - na-scer in-di - let-to

e ri - na-scer in-di - let-to

e ri - na-scer in-di - let-to etc.

Es ist nur ein Schritt zur gleichzeitigen Durchführung von Doppel-Motiven – ein Schritt, den Marenzio in diesem Buch in einer schönen, adäquaten Composition von Tasso's »Non è questa la mano« getan hat. Das Artige, Spielerische, Graziöse dieses Madrigals – der Dichter erfasst beim Tanz die Hand der Geliebten und bedeckt sie, die ihm Strahlen ins Herz schleuderte, mit Küssen ... findet in der Musik ein vollkommenes Gegenbild. Alles Virtuose ist in diesem zweiten Werk gesteigert: ein Dokument dafür auch das Echo, das es beschliesst, zehnstimmig oder vielmehr zwei fünfstimmige Chöre, und noch raffinierter durchgebildet im Klang.

Marenzio
2^{do} a 5

In Marenzio's drittem Werk, dem zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale, fehlt Tasso. Marenzio greift zurück auf ältere Dichter, und nicht nur das: er archaisiert auch in der Musik. Seine Musik zu Ariosto's Ballata »Amor io non potrei«, zu einem Text à la Cassola »Mi fa lasso languire« sind in einem Stil geschrieben – das zweite der Stücke auch in der Taktart, der »misura di breve« –, der an die erste Periode des Madrigals bewusst anzuknüpfen scheint: Marenzio war ein zu sensibler Musiker, um nicht den Zauber der sentimental Sinnlichkeit der Madrigale Arcadelt's oder des frühen Palestrina zu spüren. Zum »neutralen« Stil mischen sich bei ihm immer persönliche Züge. Einen Text alla Cassola von seinem venezianischen Kollegen Girolamo Parabosco, »Amor poi che non vole« – ein zweiteiliges Madrigal mit identischer Schlusszeile für jeden Teil, hat er ebenfalls in solcher Neutralität gehalten, aber in transparenterer und leichter Haltung und Arbeit. Dreimal huldigt er Petrarca, und das sind nun allerdings drei Stücke einer Gegensätzlichkeit, die nur einem späten, eine Epoche abschliessenden Meister zu Gebote steht.

Das auffälligste ist die Composition der ersten Stanza von Petrarca's »Canzon X in vita di Madonna Laura« »Se' l pensier che mi strugge« derselben Stanza, dereinst, 1517

von Carpentras und 1519 von Maio in Musik gesetzt. Die auffälligste, weil Marenzio sie achttimmig, für zwei Chöre komponiert hat. Doppelchörigkeit: – das ist immer eine Verleitung zum Dekorativen, zum Äusserlichen, und dieser Gefahr ist Marenzio auch keineswegs entgangen. Der tief erregte Text – »wenn ich mein Gefühl in die rechten Worte kleiden könnte« sagt der Dichter, »so würde die Glut, die mich verzehrt, sich vielleicht ein wenig der beliebten mitteilen« – verlangt eine erregte musikalische Einkleidung; aber Marenzio gibt ihm an einigen Stellen nur Lebhaftigkeit, durch rasches Alternieren, Spiel der Chöre; und betont ein paar andre Bilder – »la dove hor dorme«, »come un ghiaccio stassi« durch Achttimmigkeit und breites Tempo. Es war vielleicht der Wunsch eines Auftraggebers, oder »Concurrenz« mit einem andern römischen Musiker, was ihn zur Anwendung so reicher Mittel veranlasst hat – mit Palestrina. Denn auch Palestrina hat die Stanze komponiert und 1586 in seinem zweiten Buch vierstimmiger Madrigale veröffentlicht. Und hier ist der Ort, von Palestrina als Madrigal-Componist nochmals zu sprechen.

Vierstimmige Madrigale! Das ist für einen grossen Meister, um 1586, an sich ein Anachronismus. Aber diese Madrigale Palestrina's sind ein Anachronismus überhaupt, noch mehr als das erste Buch von 1555 einer gewesen war, und um so mehr, als sie nicht Sammlung älterer, verstreuter Stücke zu sein scheinen, sondern Früchte einheitlicher Absicht. Sie sind auch im Ausdruck von grösster Zurückhaltung, man möchte sagen: Timidität. Alle stehen jetzt in der moderneren »misura cromatica«, das heisst im 4/4-Takt; aber dieser Takt erscheint wie eine lediglich auf die Hälfte reduzierte »misura di breve« – das heisst es fehlt das Fluktuieren des Rhythmus, das das Madrigal nach Rore auszeichnet. Diese Madrigale sind ein wenig reaktionär und didaktisch. Viele, fast alle sind voll Reiz, Grazie, Feinheit; voll unsagbarer Schönheit in der halb-liedhaften Form, voll Kunst und voll zarten Lebens im einzelnen; das schönste Stück wohl »Io ben dovea pensarmi« (Nr. 8). Und die Schönheiten eines andern Stückes (»Alla riva del Tebro«, Nr. 15) hat Padre Martini in einer feinen Analyse (Esemplare, vol. 2, p. 72–77) hervorgehoben. Eins der schwächsten aber ist gerade »Se' l pensier che mi strugge« – eine steife Einkleidung des aufgewühlten Textes. Man braucht nur die virtuose Deklamation des Textes bei Marenzio mit der starren, fast fühllosen Palestrina's zu vergleichen, um die Wandlung des Veralteten zum Modernsten zu ermessen. Es schlägt nichts an diesem Gesamturteil, dass in einem Falle, der unmittelbaren Vergleich erlaubt, Marenzio sich noch archaischer gebärdet als Palestrina (s. unten p. 682). Was mögen die römischen Musiker zu diesem Werk gesagt haben? Ungefähr was heutige Musiker zu einem Werk im Stile Carl Reinecke's oder Sterndale Bennett's: – »so könne man heute nicht mehr komponieren«. Die Zeitgenossen urteilten ähnlich: Palestrina's zweites Madrigal-Buch hat keine weitere Auflage erlebt. Marenzio's zweites Madrigal-Buch a 5 erlebte dagegen acht weitere Auflagen ... Und wir können uns erklären, dass der alte Meister aus Palestrina den Jungen aus Brescia nicht gerade mit Sympathie betrachtete.

Marenzio –
Palestrina

Palestrina
1586

Die zweite der Compositionen nach Petrarca, »O voi che sospirate«, eine Stanze aus der Sestina »Mia benigna fortuna«, ergibt eine weitere Parallele. Wenn Palestrina ein Extrem des Ausdrucks versinnlicht, geht er bis zu zarten Septimen- und Nonen-Vorhalten (Nr. 18):



Marenzio –
Palestrina

Marenzio, eingedenk der Verpflichtung, die ihm die Nachfolgerschaft Arcadelt's, Rore's, Lasso's bei der Composition einer Stanze aus dieser Sestina auferlegte, geht wirklich bis zum äussersten Extrem. Das Stück ist berühmt geworden (soweit ein Madrigal im 19. und 20. Jahrhundert berühmt werden kann), seitdem Carl von Winterfeld vor mehr als 100 Jahren es neugedruckt hat (Gabrieli, vol. 3, p. 156s). Es ist extrem, aber steht hoch über dem Experiment. Für die Zeile »Muti una volta quel suo antico stile« wagt Marenzio einen enharmonischen Zusammenklang: gis mit as, fis mit ges: eine Stelle vollen Verständnisses für das, was wir gleichschwebende Temperatur nennen; eine Stelle, die 14 und mehr Jahre der Principe Gesualdo di Venosa vielfach nachgeahmt hat, ohne sie ganz zu begreifen.

Die dritte Petrarca-Composition, der Commiato aus der »Canzon VI in m. di M. L.« (»Quando il soave mio fido conforto«), »I' piango; ed ella il volto« zeigt den Persönlichkeits-Stil Marenzio's in idealer Reinheit. Es ist eins der kürzesten Madrigale Marenzio's, aber nicht allein wegen der Kürze des Textes. Marenzio ist kurz, weil ihm die Mittel aus einer langen Entwicklung des Madrigals bereit stehen: Chromatik, Freiheit der Deklamation; und weil er diese Mittel als Meister der Andeutung beherrscht. Kürze und Reichtum zugleich sind nur möglich am Ende einer Epoche. Welche Kürze und Fülle kann Schubert sich im Lied erlauben! Auch Zelter und Reichardt sind kurz, aber sie sind simpel und arm; wie dereinst die Frottolisten. Man sehe den Beginn der oft componierten Dichtung bei ein paar andern Meistern:

Marenzio –
das
Pastorale



C. I' pian - go, —

A. I' pian - go, —

T. I' pian - go, —

5. I' pian - go, — I' pian - go, —

B. I' pian - go, —

C. I' pian - go, ed el - la

A. I' pian - go, ed el -

T. pian - go, I' pian - go, ed el - la

5. I' pian - go, I' pian - go, etc.

B. I' pian - go, —

C. I' pian - go, I' pian - go, I' pian - go, ed el - la

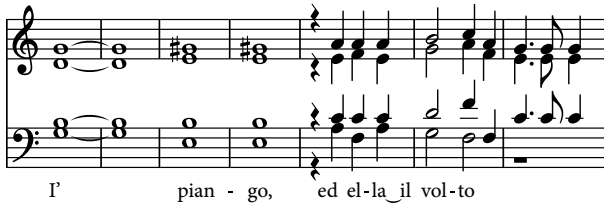
A. I' pian - go, I' pian - go, I' pian - go, ed el - la etc.

T. I' pian - go, — I' pian - go, ed

B. I' pian - go, — I' pian - go, ed el - la

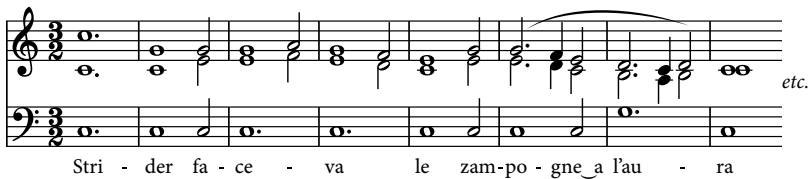
Giandomenico La Martoretta, aus Calabrien, ein merkwürdiger Mann, der in Venedig lebte und vor 1554 eine Reise ins heilige Land machte, ist ein Musiker aus dem Kreis Arcadelt's, und deklamiert einfach und homophon; Ippolito Sabino aus Lanciano (Chieti), ein fruchtbarer und etwas abseitiger Meister, gefällt sich dafür in grosser Breite

der Malerei. Am nächsten, und nicht bloss zeitlich, kommt unserm Marenzio der Brescianer Ingegneri, mit seiner gefühlten und gedrängten Versinnlichung des Weinens. Aber Marenzio ist nicht nur der kürzeste und schlagendste, sondern gibt sofort auch die Situation: den Traum, das zarte und durchsichtige Gespinnst des Traumes vor dem Erwachen:



*

Wir haben es schon angedeutet: zum erstenmal taucht in diesem dritten Werk Marenzio's der Name Sannazaro's auf, des Dichters des Pastoralen. Marenzio komponiert aus der »Arcadia« die Terzinen »Itene all' ombra degli ameni faggi« (Ecloga II, 1–9) als »neutrale« Musik, ein wenig formell, wie ein Programm, eine Devise des Pastoralen, und, ebenfalls aus der zweiten Ecloga (101–108) den Liebes-Anruf auf Phyllis »Fillida mia più che i ligustri bianca«. Das Buch ist auch im übrigen voll des Pastoralen: eine Stanze aus Molza's »Ninfa Tiberina«, eine andre aus eine Eclogue eines Unbekannten, beginnend »O biondo Iddio che con più lungo corso«, die in einer Gedichts-Sammlung des Ercole Bottrigari (1551) zu finden ist, Marenzio begründet die Categorie des Pastoralen in der Musik, die am Ende des 17. Jahrhunderts in Vokal- und Instrumentalmusik feststeht, als alla Siciliana, als wiegende Musik mit liegenden Stimmen. Bei Marenzio ist sie charakteristisch durch den leichteren Rhythmus der Canzonetta, und besonders durch den hellen, transparenten Klang hoher Stimmen, höherer Lagen, durch das »Scherzando« im Vokalen. Aber auch der Dudelsack findet sich schon, wie in einer Trio-Sonate des Legrenzi oder Corelli (Quinto und Tenore pausieren):



Man möchte sagen, dass ein solcher Beginn nur in Rom entstehen konnte, der Stadt der »pifferari«, und weder in Venedig noch in Florenz, Mantua oder Ferrara. Auf Rom deutet auch die Bitte an Helios um einen freundlichen und trockenen Frühling (Nr. 2):

Perchè di pioggia' l ciel non si distille
E la riva del Tebro tanto inondi ...

und auf eine Dame in Aquapendente die Erwähnung der Paglia, eines Nebenflusses des Tiber, in Nummer 13. Auf Mantua allerdings Nummer 7:

Al vago del mio sole
Lucido raggio che' l bel Mincio honora ...

Es liegt nahe, an ein Fest-Stück zum Empfang der dritten Gemahlin des Duca Alfonso zu denken, Margherita Gonzaga, die 1579 in Ferrara eingezogen war.

Das dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale von 1582 hat Marenzio mit stolz-bescheidenen Wendungen den Accademici Filarmonici di Verona gewidmet und ist so in die Fuss-Stapfen Nasco's und Ruffo's getreten. Er rühmt die Kennerschaft der Herren, die seit den Tagen Nasco's und Ruffo's ziemlich »high brow« geworden waren, und so sind wir erstaunt, in dem Druck jedes »Experiment« vermieden zu sehen: nicht ein einziges Stück, das auch nur an die Kühnheit von »O voi che sospirate« erinnerte. Das Buch ist virtuoser, aber flacher als seine drei Vorgänger. Das auffälligste Zeugnis dafür ist gerade die einzige Composition nach Petrarca: die des ersten Sonetts »in morte di Madonna Laura« »Oimè il bel viso«. Es malt Einzelheiten, statt den schwermütigen oder elegischen Gesamtklang zu geben, und der Haupttrumpf ist natürlich die Malerei des »Vento (che) ne portava le parole«. Es ist freilich noch klassisch im Vergleich zu der Composition des Textes, die Monteverdi 30 Jahre später geliefert hat, im sechsten Buch seiner Madrigale. Viel grösseren Ernst und Geschmack hat Marenzio an den Madrigal-Text »Caro dolce ben mio« gewendet, in der »misura di breve«, die bei ihm immer auf »Affekt« deutet. Der Affekt geht mehr nach der scharfen Seite der Erregtheit, der Tonarten-Kreis strebt nach H dur, wenn auch g moll berührt wird; die Bewegtheit des Schlusses (»Thränen, die Felsen zu Mitleid bewegen würden«) ist hier wahr, innerlich und daher berechtigt. Das andre Stück in der »misura di breve«, »Se la mia fiamma ardente«, ist ein elegisches Epigramm. Ein drittes erregtes Stück ist eine zweiteilige »Lontananza« (Nr. 6, »Lunge da voi mia vita«); voll von Gegenständlichkeit der Bilder, frei und virtuos gehalten.

Im übrigen steigert Marenzio seine Ausdrucksmittel im Pastoralen und Epigrammatischen ins Virtuose. Sannazaro huldigt er in einer »Sdrucchiolo«-Composition »La pastorella mia spietata e rigida« – ein Muster heiterer Bewegtheit, drastischer Malerei. Battista Guarini erscheint zweimal: »O dolce anima mia« und »Ohime se tanto amate«, und Marenzio hat Sinn sowohl für das Spitzige, wie das Schmachthafte des Dichters des »Pastor fido«. In den pastoralen, canzonettenhaften Stücken tritt neben den Scherzando-Rhythmus zum ersten Mal ein neues virtuosos Element: die vokale Fioritur, um ihrer Selbst willen, nicht als Malerei, sondern als Schmuck. Ob hier ein Besuch Marenzio's in Ferrara von Einfluss gewesen ist? Das Buch erhalte durch dies äusserliche, oberflächlichere Element jedenfalls ein leichteres spezifisches Gewicht, wenn sich nicht zwei Stücke in ihm fänden, die Marenzio's Geist und Künstlertum ganz rein zeigen.

Das eine ist die Composition einer Ottava aus Luigi Alamanni's »Favola di Narciso«:

Marenzio
3²⁰ a 5

Marenzio

Marenzio

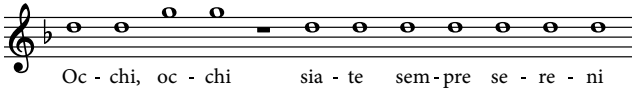
Scaldava il sol di mezzo giorno l' arco
 Nel dorso di Leon suo albergo caro,
 Sotto 'l boschetto più di frondi carico
 Dormia' l pastor con le sue greggi a paro;
 Giaceva il villanel de l' opra scarco,
 Vie più di posa che di spighe avaro;
 Gl' augei, le fere, ogn' huom s' asconde e tace,
 Sol la cicala non si sente in pace.

Es ist das Bild der brütenden Mittagshitze über römischer Campagna; Pan schläft; nichts Pastorales, keine Kulisse, keine Spielerei – sondern reines Idyll. Dass Marenzio diesen Text komponiert hat, hebt ihn aus hundert Zeitgenossen heraus; ebenso wie er ihn komponiert hat. Er versäumt kein Detail; aber hier ist alles Detail antikisch naiv, nirgends kindisch; und über dem Ganzen liegt, richtig vorgetragen, der Duft der Vision.

Das andre ist Musik zu Veronica Gambara's Madrigal auf die Augen des Geliebten und Gatten:

Occhi lucenti e belli,
 Com' esser può ch' in un medesimo istante
 Nascan da voi si nove forme e tante? ...

Marenzio malt die »Augen« immer durch ein Paar Semibreven, und er tut es auch hier; aber hier verwandelt sich die Malerei in Geist. Die Oberstimme des Stückes besteht nur aus Semibreven:

Marenzio
2^{do} a 6

– aber um so bewegter sind die Unterstimmen, die in lebendiger Malerei den Commentar zum Text des Canto liefern. Beständigkeit und Wechsel in der Gleichzeitigkeit sind symbolisiert und versinnlicht; es ist ein Triumph der Mehrstimmigkeit, der Gattung, des feinsinnigen Musikers.

Mit seinem nächsten Werk, dem zweiten Buch der sechsstimmigen Madrigale, anderthalb Jahre später (1584) erschienen, kehrt Marenzio wieder zum Kreis der Familie Este zurück, indem er es dem »Cardinal di Guisa« widmet. Louis Cardinal de Guise war ein Neffe des Cardinals Luigi d'Este: seine Mutter Anne dessen (und des Duca Alfonso) älteste Schwester, verheiratet mit François de Guise-Lothringen. Vier Jahre später, Weihnachten 1588, ist der Cardinal im Auftrag seines königlichen Herrn, Henri III., zu Blois ermordet worden, einen Tag nach seinem Bruder Henri Duc de Guise. Wenn Marenzio mit seiner Widmung Absichten auf Paris hatte, würde er sich also des Patronats des Cardinals nicht allzu lange erfreut haben; und sicherlich wäre er in dem Paris der Bartholomäus-Nacht, der Parteikämpfe zwischen Päpstlichen und Hugenotten

nicht so sehr an seinem Ort gewesen als in Rom. Obwohl er auch in dem Rom des Papstes Sixtus V. blutige Exekutionen genug sehen konnte.

Im Dedikations-Brief ist eine Stelle auffallend; doppelt auffallend nach der hedonistischen Tendenz des vorangehenden Madrigalwerks. »Die allgemeine Ansicht, die wahre Musik diene nur dem Gefallen, sei himmelweit entfernt vom Urteil der Weisen; Musik, als Versöhnerin aller Dissonanzen sei im Gegenteil das einzige würdige Gegenstück des seelischen Gleichmaßes« – »... tanto è lontano dal parere de savi che la perfetta musica sia, come il volgo s' imagine, indirizzata al solo diletto de sentimenti, che' l maggiore de piu giuditiosi seguaci di Pitagora proponendocela per vera strada di ridurre à stabile concordia ogni intrinseca dissonanza de gli animi nostri la riputò degna di esser detta unico parallelo della Temperanza ...« Marenzio's Seele ist geteilt, gespalten wie die Petrarca's zwischen dem Sinnlichen und Über-Sinnlichen; und so ist auch dies Buch geteilt zwischen dem Pastoralen und dem Pathetischen. Das Pastorale ist durch eins der schönsten, leichtesten, duftigsten Stücke Marenzio's repräsentiert, »Vaghi e lieti fanciulli«, eine Geburtstags-Huldigung, in hohen Stimmen, deren lichter Klang wesentlich ist. Ein Abschieds-Stück, eine pastorale Duett-Szene (»Filli mia bella a Dio«) die sich »am Ufer des Arno« abspielt, also wohl ein Florentiner Auftrags-Stück ist, ist ganz spielerisch und heiter; der Schmerz geht nicht tief. Aber das Canzonettenhafte spielt in diesem Buch auch in den unpathetischen Stücken kaum eine Rolle. Ein Hochzeits-Sonett, für eine römische Vittoria geschrieben (»Cedan l' antiche tue«), bewegt sich zwischen kleinlicher Malerei und grossartiger Anschauung. Ein Höhepunkt der Virtuosität, der Umsetzung visueller Eindrücke ins Vokale ist erreicht. Das den Druck eröffnende Stück wirkt wie ein Programm. Es ist eine Ottava aus derselben Eclogie eines Anonimo in Bottrigari's oben erwähnter Gedicht-Sammlung von 1551:

Satiati Amor ch' a più doglioso amante
 Di me non impiagasti il core ancora;
 Ridi Fortuna che fra tante e tante
 Alme infelici la mia più t' honora;
 Godete Donna sola hoggi fra tante
 Che' l mondo di beltà vanta ed adora,
 Che' n più di mille carte scritto sia
 Vostra durezza con la voglia mia!

Kein Gegensatz ist Marenzio scharf genug, kein Bild oder Begriff zu nebensächlich:

Marenzio
 2^{do} a 6

Marenzio
 2^{do} a 6

C. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si - a

5. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si - a

A. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si -

6. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si -

T. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si -

B. Che'n più di mil - le car - te scrit - to si -

C. Vo - stra

5. -

A. - a etc.

6. - a

T. - a Vo - stra

B. - a

Marenzio ist geistreich, frei in der Wahl seiner Mittel, »virtuos«. Nirgends zeigt sich das deutlicher als in den drei Stücken von Torquato Tasso, die das Buch enthält, zwei Madrigale und ein Sonett. Die beiden Madrigale sind wohl Auftrags-Compositionen, denn sie gehören dem Motiv nach zusammen: »Io vidi già sotto l' ardente sole« hat in den alten Ausgaben die Didascalie »Pallore di madonna desiato«; »Vita de la mia vita« den Titel »Pallore di madonna grato«. Marenzio hat sie als Gegensätze komponiert, das erste mehr spielerisch, das zweite mehr ernst, aber beide höchst »geistreich«. Das Sonett bietet uns die Möglichkeit, am Vergleich zu beobachten, wie persönlich, virtuos, überreif Marenzio's Stil geworden ist. Denn zwei Jahre später hat Filippo di Monte das

gleiche Stück komponiert, fünfstimmig, in seinem elften Buch (1586), das er dem Conte Mario Bevilacqua in Verona gewidmet und in dem er sich bestrebt hat, »so lebhaft und munter zu schreiben, als ihm möglich war« »in quello più vivace & allegro stile, che a me sia stato lecito di poter ritrovare ...«

Marenzio
2^{do} a 6

Armer Monte! Wenn Marenzio die Norm der Zeit repräsentiert, so bist Du weit hinter ihr zurückgeblieben. Es ist nötig, den Text zu zitieren, um den Zusammenhang der Einzelheiten zu verstehen:

In un bel bosco di leggiadre fronde
Ch' ombra si fa con le ramosse braccia
Amor che va de l' alme nostr' a caccia
Tese le reti di due treccie bionde.

Così il mio cor c' havea di due gioconde
Luci seguita la fallace traccia
Preso restò com' animal s' allaccia
Ne bei legami che ne l' ombr' asconde.

O dolce laccio, o vaghe reti, o bosco
Vezzoso, o cacciator che mi togliesti
Il core dove l' hai crudele ascosto

Io pur ritorno spesso a pianger vosco
Et a cercar tra quest' herbe e questi
Vaghi fioretti ov' egli sia nascosto.

Monte's Stück beansprucht 108, Marenzio's 152 Takte. Beide Meister haben ihren Ausgangspunkt in Venedig, im Umkreis Andrea Gabrieli's genommen; aber Monte geht nicht weit hinaus über diesen Umkreis, er gibt dem Text ein leichtes musikalisches Gewand, indem er nur einzelne malerische Anregungen – das »süsse Band«, die »zwei Haarflechten«, das eifrige »Suchen« andeutend ausführt. Das Madrigal ist ihm noch ein kompaktes Ganzes, die Stimmen halten bei ihm noch zusammen. Bei Marenzio haben sie mehr Leben für sich allein, lösen sich aus dem Ensemble. Bei Monte dient die Musik der Dichtung; bei Marenzio ist das Gedicht eine Anregung für die Musik, wenig mehr. Es bedarf fast nur der Vergleichung der Anfänge:

Marenzio
2^{do} a 6

C. In un bel bo-sco di leg-gia-dre fron-de Chòm - bra si fa con le ra-mo-se brac-

5. In un bel bo-sco di leg-gia-dre fron-de Chòm - bra si fa con le ra-mo-se brac-

A. In un bel bo-sco di leg-gia-dre fron-de Chòm - bra si fa con le ra-mo-se brac-

T. Chòm - bra si fa con le ra-mo-se brac-

C. - cia A - mor che va de l'al - me no-str'a cac-cia Tes-se le re-ti

5. - cia A-mor che va de l'a - me no - str'a cac - cia Tes-se le re-ti

A. - cia A-mor che va de l'al - me no - str'a cac - cia etc.

T. - cia A - mor che va de l'al - me no-str'a cac - cia Tes-se le re-ti

B. A - mor che va de l'a - me no - str'a cac - cia

Marenzio's Beginn, typisch für das ganze Stück, scheint dagegen nicht zwei Jahre früher entstanden, sondern 20 später:

C. In un bel bo - - sco di leg - gia - dre

A. In un bel bo - sco di leg - gia - dre fron - de Chòm - bra si

5. In un bel bo - sco di leg - gia - dre fron - - - de

C. fron - de Chòm - bra si fà con le ra - mo-se brac - - cia

A. fà, Chòm - bra si fà con le ra - mo - se brac - - - cia

5. Chòm - bra si fà con le ra - mo - se brac - - - - - cia

C. A - mor che va de l'al - me

A. A - mor, A - - mor

5. A - mor che va de l'al - me

T. A - mor etc.

6. A - mor che va de l'al - me no-str'a cac - cia

B. A - mor che va de l'al - me no-str'a cac - cia

Monte erzählt schlicht, einfach, munter; Marenzio weiss zwar noch so genau wie alle seine musik-verständigen Zuhörer, wie man eine »Canzon« beginnt, legt aber den charakteristischen Rhythmus nur in die Oberstimme, und darunter ein canon-artiges Duett zweier Schwester-Stimmen. Jeder Begriff wird gemalt; das Ensemble ist so locker, dass man sich der Grenze des Concertierens bedenklich nähert. Wenn Geradheit, Einfachheit, das Kennzeichen des reinen und höheren Kunstwerks sind, so ist Monte's Stück dem Marenzio's bei weitem vorzuziehen. Marenzio ist ein Spätling, ein »Virtuos«.

Die ernstere Tendenz des Buches spricht sich aus in einigen Stücken, die alle wieder in der »älteren« Taktart, in der »misura di breve« nicht bloss aufgezeichnet, sondern auch componiert sind. Ein Madrigal

Tutte sue squadre di miserie e stenti
Ben mi cred' io c' hor seco
Giù dal più basso addolorato speco
Il duol condurre a mio gran danno tenti ...

ist ganz breit und grossartig ausgeführt, natürlich mit tiefen Stimmen, aber ohne »Maleri«. Eine weitere Stanze aus der Sestina Petrarca's »Mia benigna fortuna«: »Nessun visse giammai più di me lieto«, die unter andern auch von Palestrina, Lasso, Monte komponiert worden ist, schwebt zwischen blosser Symbolistik – auch eine Wendung reiner »Augenmusik« findet sich – und echter grosser Expression. Ein Sonett Petrarca's »Del cibo onde' l Signor mio sempre abbonda« – die tote Laura erscheint dem Dichter im Traum, trocknet ihm die Thränen, tröstet ihn – ist einfach ein Madrigale spirituale: Marenzio ersetzt Laura durch Maria. Marenzio scheint in all diesen Stücken beweisen zu wollen, dass er auch sehr wohl im alten, gleichsam unpersönlichen Stil zu schreiben im Stande sei.

Wie um alle Gegner mundtot zu machen, hat Marenzio dies Buch mit einem Stück der Ausnahme beschlossen, gegen das es keine Einwendung geben kann: einer dreiteiligen Composition der Caccia Franco Sacchetti's »Passando con pensier per un boschetto«. Ich habe einmal nachzuweisen gesucht, auf welchem Wege die Dichtung des alten Florentiner Kaufmanns und Poeten in seine Hände geraten ist (Einstein, Eine Caccia im Cinquecento); er hatte sie im zweiten Buch der Gedicht-Sammlung des Literaten Dionigi Atanagi kennen gelernt, die ihm, wie oben erwähnt, überhaupt als eine Art von Hauspostille gedient haben muss, denn er hat noch manche andre Dichtung aus ihr komponiert. Mit der alt-florentinischen Caccia des Nicolaus de Perugia, über den gleichen Text, erhalten in Manuscript Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenzia, Palatino 87, fo. 35, und neugedruckt durch Wolf, Sing- und Spielmusik, p. 16–27, hat Marenzio nichts zu tun, und auf dem Holzweg befände sich, wer dies Stück als Brücke zwischen Trecento und Cinquecento benützen wollte. Es hebt Marenzio wiederum heraus unter hundert Madrigal-Componisten, dass es ihm als ersten und einzigen unter allen seinen Landsleuten eingefallen ist – erst später, 1598, ist ihm der Engländer Peter Phillips gefolgt mit einer achttimmigen Composition –, diesen Text, einen Gruss aus einer reineren und jugendlicheren Zeit italienischer Dichtkunst, in Musik zu setzen.

Passando con pensier per un boschetto,
 Donne per quello givan fior cogliendo,
 To' quel, to' quel, dicendo,
 Eccolo, eccolo,
 Che è? che è?
 È fior di liso.
 Va là per le viole,
 O mè che' l prun mi punge.
 Quell' altra me v' aggiunge,
 U vò, che è quel che salta?
 È un grillo!
 Venite qua, correte,
 Raponzoli cogliete,

E non son essi.
 Si sono.
 Colei, o colei?
 Vien qua, vien qua per funghi;
 Costà costà pel sermolino.

 Noi starem troppo, che' l tempo si turba,
 Ecco balena, & tuona:
 Et vespero già suona:
 Non è egli ancor nona:
 Odi odi
 il lusignuol, che canta,
 Piu bel ve, piu bel ve;
 lo sento, & non so che,
 O dove è, o dove è?
 In quel cespuglio:
 Tocca, picchia, ritocca:
 Mentre che'l busso cresce,
 Et una serpe n'esce,
 O me trista, o me lassa.

 Fuggendo tutte di paura piene
 Una gran pioggia viene
 Qual sdrucchiola, qual cade
 Qual si punge la piede:
 A terra van ghirlande:
 Tal, ciò c' ha tolto, lascia, & tal percote:
 Tiensi beata chi più correr pote.
 Si fisso stetti il dì, ch' io lor mirai,
 Ch' io non m' avidi, & tutto mi bagnai.

(Nach der Fassung bei Atanagi; English Translation see Dante Gabri-
 el Rossetti, *The Early Italian Poets From Ciullo d'Alcamo to Dante*
 Alighieri [1100–1200–1300], London 1861, p. 179s.)

Marenzio
 2^{do} a 6.
 Madrigali
 spirituali

Alle naive Schilderung, alle Drastik, die Marenzio zu Gebote steht, ist hier an ihrem Platz; alles hat hier musikalisches Leben und musikalische Feinheit. Ich enthalte mich, Einzelheiten anzuführen, da das ganze Stück gegeben werden müsste, und da eine Gesamt-Ausgabe Marenzio's ja einmal verwirklicht werden wird. Dies Stück könnte, grob genommen, auch in einem andern Zusammenhang eingereiht werden: in den der geselligen Musik, zwischen Striggio's »Cicalamento« und »Kartenspiel« und Vecchi's »Convito musicale« (s. p. 790). Aber es steht hoch darüber. Es fehlt die Selbst-

Bespiegelung, das Moment der blossen »Unterhaltung«, des Spasses. Es ist ein Werk der reinsten und höchsten Anmut, der reinsten und höchsten Poesie.

Das Madrigale spirituale nach Petrarca in diesem Secondo libro a 6 kündigt ein andres Werk Marenzio's an, das er nur neun Tage später Lodovico Bianchetti, Maestro di Camera des Papstes Gregor XIII., Bruder des Cardinals Lorenzo Bianchetti, unter Sixtus V. Auditor der Rota gewidmet hat: seine fünfstimmigen »Madrigali spirituali«. Marenzio hatte keine Mühe, die Texte zu diesem Buch der Devotion zu finden. Er entnahm sie hauptsächlich Sannazaro, mit dessen Sestina »Non fu mai cervo sì veloce al corso« der Druck gewichtig schliesst, und dem auch die Karfreitags-Sonette »Le dubbie speme« und »È questo il legno« entnommen sind; eröffnet wird das auch durch eine Sestinen-Stanze »Grazie renda al Signor« des Benedetto Guidi, und auch Torquato Tasso ist mit einem Sonett der Zerknirschung vertreten: »Padre del cielo, hor ch' atra nube il calle ...« Wir wollen auf das Werk als ein »spirituales« nicht so ausführlich eingehen, als es verdiente; nur soviel: Marenzio komponiert im allgemeinen die Sonette in der »misura di breve«, zum mindesten immer zurückhaltend, getragen, ein wenig archaisch; die Texte in der Form des Madrigals aber im 4/4-Takt, so lebhaft und eindringlich wie seine profanen Werke. Da ist ein Madrigal auf die Verkündigung Mariae, »sopra la Sacratissima Annunciata« des römischen Literaten Aurelio Orsi:

Quasi vermiglia rosa
 Humile e in se nascosa
 Sedia la bella donna in atti schivi
 E in pensier casti e divi
 Quand' il ciel rise, e fu mirabil cosa
 Ch' io vidi nel bel seno
 Lampeggiar un sereno
 Che Dio dicesse in esso, e ben fu Dio
 Che scendendo nel grembo a lei s' unio.

Marenzio hat den Text vom Dichter persönlich erhalten, denn gedruckt ist er erst ein Jahr später in Cesare Caporali's »Le piacevoli rime«, Mailand 1585, p. 206 zu finden, und er hat ihn ganz entsprechend komponiert, das heisst so weltlich-anschaulich, man möchte sagen: so zudringlich als möglich. Es ist bereits der gleiche Mangel an Distanz vor dem Göttlichen, vor dem Mysterium, den das 17. Jahrhundert später bis zum Unerträglichen gesteigert hat. Dem gleichen Festtag der Verkündigung und der gleichen Gattung, und vermutlich dem gleichen Dichter gehört an das Madrigal »Qual mormorio soave«; dem Karfreitag das Madrigal »Il dì che di pallor la faccia tinse« und die alle Vorgänge bei Christi Verscheiden malende Ottava »Sento squarcia del vecchio tempio il velo«; dem Auferstehungstag das Madrigal »Vergine gloriosa e lieta, oh quanto« in der Mitte der beiden Stile, des getragenen und lebhaften, steht die siebenteilige Sestina Sannazaro's,

Marenzio
 Madrigali
 spirituali

Marenzio
 4^{to} a 5, 1588

offenbar geschrieben für fünf Sänger, die Meister der rapiden Deklamation und der eleganten Fioritur waren.

Das vierte Buch der fünfstimmigen Madrigale, am 5. Mai 1584 einem mir sonst nicht bekannten Signor Girolamo Ruis gewidmet, ist eine der vier Veröffentlichungen Marenzio's, deren Dedikation er in Venedig unterzeichnet. Er müsste also innerhalb zehn Tagen von Rom nach Venedig gekommen sein, was ja auch bei den damaligen Reise-Verhältnissen nicht ganz unmöglich war; es ist aber auch möglich, dass der Ort der Datierung fiktiv ist, wie in so viel andern Fällen. Wie dem sei, innerhalb 20 Tagen hat Marenzio drei Werke veröffentlicht: ein Höhepunkt seines Appells an die Öffentlichkeit und ein Beweis seines Vertrauens auf sicheren Erfolg.

Marenzio
4^{to} a 5

Das Buch ist im Ganzen sehr wenig programmatisch und in hohem Maß eine Lese von Gelegenheits-Stücken. Aber ein programmatisches Werk steht an der Spitze: die Folge von vier Stanzen aus Torquato Tasso's »Gerusalemme liberata« (III, 96–99), von der wir bereits in anderm Zusammenhang gesprochen haben (s. oben p. 587). Zwei dieser Stanzen hatte, drei Jahre vorher, schon Giaches Wert komponiert, und es ist wahrscheinlich, dass Marenzio in Wettbewerb mit Wert getreten ist, vielleicht im Auftrag des Duca Guglielmo di Mantua oder seines eigenen Gönners, des Cardinals d'Este. Wir haben schon betont: Marenzio hat Wert wohl überboten, aber nicht übertroffen. Er ist kein Dramatiker; es kommt ihm an auf virtuos malende Schilderung, die ihn viel mehr interessiert als das von ihm mehr homophon gehaltene Lamento des unglückseligen Tancredi. Nicht um Emotion ist ihm zu tun, sondern um Kunst, fast möchte man sagen: um blosse Kunstfertigkeit.

Als einziger komponiert hat Marenzio dagegen ein äusserst persönliches und künstliches Madrigal Tasso's »Disdegno e gelosia« – der Dichter wird aus dem Jäger zur Beute, aus dem Schützen zur Zielscheibe. Die Musik Marenzio's ist ein Spiegelbild dieser Künstlichkeit, dieser äusserlichen Bewegtheit, und dieses persönlichen Stils; aber sie macht nicht einmal den Versuch, den innern Vorgang zu versinnlichen. Marenzio ist an einer Grenze angelangt: an der Grenze seines eigenen Stiles; und man nennt dies: Manier. Er ist ein Manierist geworden. Veranschaulicht wird diese Tatsache durch ein anderes Stück dieses Buches, das Madrigal »Vaghi augelletti che per valli e monti«, das bereits von Andrea Gabrieli komponiert worden war, ebenfalls fünfstimmig (Secondo libro, 1570). Gabrieli wählt noch die »misura di breve« – er wünscht hier den Canzonetten-Anklang zu vermeiden; er ist viel »altertümlicher« als Marenzio, aber er hat einen Anflug von Humor und Liebenswürdigkeit, der Marenzio fehlt. Er verfügt hier auch über feinere und echtere Vokalität. Marenzio ist viel virtuoser und bewusster: aber auch bereits ein wenig erstarrt, mechanisiert: – maniert. Ich gebe, zur Vergleichung, Gabrieli's Stück im Beispiel-Band.¹

Marenzio
4^{to} a 5

Eine andre Möglichkeit der Vergleichung bietet das Sonett des Giovanni Battista Zuccarini, eines miserablen Gelegenheits-Poeten: »Real natura, angelico intelletto«,

¹ Beispiel-Band Nr. 79.

Marenzio
»Manier«

das Marenzio auf die Hochzeit der Bianca Capello komponiert hat. Zuccarini hat das Stück zwei Jahre später (Vogel 1586⁴) unter dem Titel »Corona di dodici sonetti« noch einmal veröffentlicht, zusammen mit solchen Palestrina's, Monte's, Andrea und Giovanni Gabrieli's, Claudio Merulo's, Orazio Vecchi's und fünf anderer, geringerer Meister. Die zweier venezianischer Musiker, Giovanni Gabrieli's und Vincenzo Bell'haver's, hat Torchi im Neudruck (*L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 149–154 und vol. 1, p. 405–410) veröffentlicht: sie sind nichts weiter als dekorativ, wie es sich für den Anlass schickte. (Nebenbei: die 12 Stücke sind nicht etwa für die Hochzeit komponiert, die ja schon 1579 stattgefunden hatte, sondern zu Ehren der Vermählung.) Aber Marenzio's Stück, für hohe Stimmen, fügt dem Dekorativen das Virtuose hinzu, das den zwei Venezianern fehlt. Palestrina's Beitrag kommt zum Vergleich kaum in Betracht. Er verdient durchaus nicht das harte Urteil, das Baini hier ausnahmsweise über ihn gefällt hat. Aber er ist in dem »timiden« Stil des zweiten Madrigal-Buchs komponiert, und die zaghafte Coloratur, der Tripel-Takt zu Beginn des zweiten Teils sind nur Anläufe zur Festlichkeit, aber nicht Festlichkeit selbst. Palestrina versteht die Zeit, und sonderbarer Weise auch die Welt nicht mehr.

Marenzio's Manieriertheit zeigt sich auch darin, dass er noch oder bereits einige erstarrte Formeln für bestimmte Bilder benützt. Die Madrigale

Scendi dal paradiso
Venere ...

und

Corran di puro latte
Del Po superbo l' onde ...,

das eine auf eine römische Hochzeit komponiert, das andre auf eine ferraresische, enthalten ein paar fast identische Wendungen:

... l' anime belle
D' Amarill' e di Tirsi son' unite
Al nodo sacro e santo ...

Marenzio
»Manier«

und

... le lor alme e i cuori
Leghi Imeneo con casti nodi e santi ...

Auch die Musik enthält fast identische Wendungen:

Al no - do sa - cro_e san - - to

Al no - do sa - cro_e san - - to

Al no - do sa - cro_e san - - to etc.

Al no - do sa - cro_e san - - to

Al no - do sa - cro_e san - - to

Le - - ghi, le - ghi I - me - neo

Le - - ghi, le - - ghi I - me -

Le - - ghi, le - - ghi I - me -

Le - ghi, le - - ghi I - me - neo con

Le - - ghi, le - ghi I - me - neo

- neo con ca - sti no - di_e san - - ti

- neo con ca - sti no - - di_e san - - ti etc.

ca - sti no - - - di_e san - ti

con ca - sti no - di_e san - - ti

Ist hier Tadel am Platz? Man könnte auch sagen, dass eben Marenzio's Phantasie in gleichen Fällen mit der gleichen Exaktheit arbeitet – auch der Cantaten-Componist Johann

Sebastian Bach handtiert mit solchen Formeln; mit der stereotypen Versinnlichung des »Bindens«.

Bemerkenswert ist, dass Marenzio in diesem Buch nirgends über das Herkömmliche im Harmonischen hinausgeht. Auch die Nanie auf den gewaltsamen Tod einer jungen Dame: »Filli, l' acerbo caso« (und wieviele vornehme Weiblichkeit bekam im damaligen Rom den »crudel ferro«, das »grausame Eisen« eifersüchtiger Gatten zu fühlen!) verfällt nicht ins Extreme, und bleibt ein virtuosos Kammer-Stück mit einem ersterbenden Schluss im Pianissimo. Das Gegenstück ist das Lob-Madrigal auf eine Tarquinia (eine Tarquinia del Cavalliero findet sich unter den römischen Damen bei Stefano Venturi): »Cadde già di Tarquinio al cieco errore«, komponiert im feierlichen Φ , aber doch ganz frei und ebenfalls kammermusikalisch. Viel mehr »Freilichtmusik« ist ein Madrigal auf das löbliche geistige Bestreben anscheinend eines Angehörigen der Familie Polo:

Marenzio –
Canzon
francese

Spirto a cui giova gli anni a buona fine
Spender nel bel tesoro ...,

in dem Marenzio das letzte Zeilenpaar wörtlich wiederholt. Ein Unicum der Form bietet die einer pastoralen Eclogie Vincenzo Quirino's entnommene Ottava »Ecco l' aurora con l' aurata fronte«, in der Marenzio den letzten vier Zeilen genau die gleiche Musik unterlegt wie den ersten vier. Es ist eine echte »Canzon francese«, ganz instrumental empfunden, und Marenzio wählt die Form einer Canzon wegen des erzählenden Inhalts, mit dem typischen Motiv der Ton-Wiederholung:



Das Stück könnte so, ohne Text, in den »Canzoni francesi« des Florenzio Maschera stehen, deren erste Auflage im selben Jahr 1584 in Brescia erschien. Ein instrumentaler Zug durchdringt sogar das Madrigal nach Ariosto »Quando vostra beltà, vostro valore«, dessen »clou« am Schluss erfolgt, wo der »abschüssige und lange Weg«, den des Liebenden Hoffnung zu gehen hat, durch eine zweimal absteigende Tonleiter-Verkettung in zwei Stimmen gemalt ist, indes die drei übrigen Stimmen dazu contrapunktieren. Um so vokaler freilich, schwebend zwischen Beschleunigung und Hemmung, voll von poetischer Bezogenheit von Motiven und Gegen-Motiven, sind andre Nummern des Buches wie das affektive und sentimentale »Senza cor, senza luce« oder das (Atanagi's Gedicht-Sammlung *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, vol. 1, Venedig 1565, p. 191^v entnommene) Madrigal Valerio Marcellini's »Sapete amanti perche ignudo sia«,

Marenzio,
5^{to} a 5,
1584/85

in dem Marenzio den Namen der angesungenen Dame, Virginia, geändert hat in »la mia bella donna«.

Nicht mehr als ein halbes Jahr liegt zwischen der Veröffentlichung des vierten und des fünften Madrigal-Buchs a 5, das Marenzio am 15. Dezember Nicolo Pallavicino gewidmet hat – eine Beziehung zu Genua, der wir nicht im Stande sind weiter nachzugehen. (Die Pallavicini waren Genueser Adel, und dem gleichen Nicolo hat im gleichen Jahr 1584 Antonio Dueto, Canoniker am Dom zu Genua, ein Madrigal-Buch gewidmet.) Aber es ist auf lange Zeit – fast zehn Jahre – das letzte Buch fünfstimmiger Madrigale Marenzio's, und dieser auffällige Umstand verlangt Erklärung.

Er kann nicht mit äusseren Gründen erklärt werden. Es ist, als ob Marenzio gefühlt hätte, dass er an eine Grenze gelangt war: das Buch ist in der Buntheit seines Inhalts und seines Stiles das Zeugnis einer der Krisen, wie sie in der Musik der alten Meister so wenig fehlen wie in der der neueren und neuen. Da ist noch der alte Gegensatz der Taktvorzeichnung: noch ist die »misura di breve« (♢) für Marenzio die Bewegung, das Maß der Pathetik, und er schreibt sie vor für zwei Sonette des Giovanni della Casa, ein feierlich-amouröses: »Quella che lieta del mortal mio duolo«, und ein fast spirituales: »S' io vissi cieco et grave fall' indegno«. Im zweiten tritt zum getragenen Tempo noch die Transposition in eine dunklere Tonregion hinzu, mit der Vorzeichnung von zwei b (der erste Fall dieser Art bei Marenzio); aber obwohl sich in beiden Sonetten sowohl zeichnerische Malerei (»lungo calle«) wie harmonische Expression (»piangone tristo«) findet, ist der Ausdruck doch gemässigt, der Luxus naiver Schilderung zurückgedrängt. Marenzio muss Kritik erfahren haben, die ihn nachdenklich gemacht hat. In der Composition eines Sonettes von Sannazaro, »Liete, verdi, fiorite e fresche valli«, wendet er (»Di color persi, variati e gialli«) noch krasse Augenmusik an, ebenso in einem so ernsten Falle wie in Petrarca's Sestinen-Stanze »Consumando mi vò di piagg' in piaggia« (»Ratto, com' imbrunir veggio la sera«), die ihm überhaupt wieder Anlass gibt zu reiner, virtuoser Schilderung; aber das Extrem ist in beiden Fällen vermieden. Das gleiche gilt von Sannazaro's Sonett »L' alto e nobil pensier che sì sovente«, von dem Marenzio nur die beiden Vierzeiler componiert hat: die Entrücktheit des Dichters versinnlicht sich in der Musik wohl durch eine grosse Labilität des Tempos, eine zwischen Homophonie und Motivik pendelnde Unruhe; aber das »Erstarren jeder Ader« führt nur bis zum Klimax des H dur-Accords:

Tal ch'ag - ghiac - ciar sen - ti cia - scu - na ve - na

Tal ch'ag - ghiac - ciar sen - ti cia - scu - na ve - na

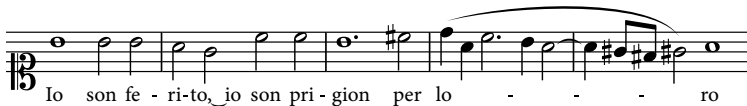
etc.

Marenzio
5^{to} a 5

Die Sestina Sannazaro's, die das Buch eröffnet: »Sola angioletta starsi in treccia a l' ombra« ist ein Werk fast neutralen Ausdrucks, vielleicht ein Werk des Auftrags durch den Patron, der Träger der Dedikation ist, und auffallend nur durch den hohen Stimmenklang und die Vorliebe für ebenfalls neutrale Fioritur. Der uns vertraute Marenzio zeigt sich uns in einer Sestinen-Stanze, die man »Frühling in Toscana« betiteln könnte: »Il suo vago gioioso e lieto manto« oder in Guarini's Madrigal: »Oimè l' antica fiamma« – das erste ein Idyll von feinsten pastoralen Schilderung, das zweite geistreich, ein Epigramm; eine Rechtfertigung der Dichtung durch die Musik. Die Epigrammatik ist dann wieder gesteigert zur alten Virtuosität an einem ganz nichtigen Text: »Chi vuol veder Amore« – ein Stück, in dem Marenzio prinzipiell mit Stimmpaaren zu arbeiten scheint – die volle Fünfstimmigkeit wirkt immer wie eine Überraschung. Wie sein Prinzip überhaupt die Leichtigkeit, die Durchsichtigkeit des Klangs ist; es ist eine Technik motivischen Spielens, der man mit der Bezeichnung: »Vorahnung des Konzertierens« Unrecht täte. Ein solches Muster der Leichtigkeit ist das Madrigal »Dolor tant' è la gioia che mi dai« – ein Text, der schon bei Cassola stehen und bereits von Arcadelt oder Verdelot komponiert sein könnte. Aber wie hatten die beiden Meister gestaunt, wenn sie hätten erfahren können, bis zu welcher spielhaften Souveränität sich innerhalb 50 Jahren ihre Anfänge entwickeln würden!

Marenzio
5^{to} a 5

Dies fünfte Buch der fünfstimmigen Madrigale offenbart einige sonderbare Beziehungen zu drei älteren Meistern: Palestrina, Andrea Gabrieli, und Giaches Wert. Die zu Palestrina ist ganz äusserlich. Marenzio komponiert Ariosto's Sonett »La rete fu di queste fila d' oro« – voll Anmut, mit zarter Malerei und zarter Sentimentalität, und wenn er an die Stelle kommt: »Io son ferito, io son prigion per loro«, so macht er seine Verbeugung vor den berühmten Kollegen:



(Wir wissen, dass diese Verbeugung dem armen Marenzio die Gunst Palestrina's nicht gewonnen hat.) Die zweite Beziehung geht tiefer. Marenzio komponiert Petrarca's Sonett: »Due rose fresche e colte in paradiso«, das so oft vor ihm – und vermutlich auch von ihm selber so gemeint ist – als Hochzeits-Stück komponiert worden war. Er hätte 20 Compositionen zum Vorbild nehmen können, aber er ehrt Andrea Gabrieli, der das Sonett 1572 (Primo libro a 5) in Musik gesetzt hatte:

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The first system includes parts for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor 1 (5.), Tenor 2 (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "Due ro-se fre-sche, Due ro-se fre-sche e col-te in". The second system continues the lyrics: "Due ro-se fre-sche, Due ro-se fre-sche e col-te in pa-ra-di-so etc." and includes a part for C./5. The third system continues the lyrics: "e col-te in pa-ra-di-so" and includes parts for A. and T./B. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Marenzio verwendet Gabrieli's Beginn quasi als Devise, und die motivischen Beziehungen liessen sich weiter verfolgen – es ist, als habe Marenzio beweisen wollen, dass das Sonett musikalisch sich auf eine kürzere und prägnantere Formel bringen lasse, als Andrea getan habe. Aber nicht Konkurrenz spricht sich hier aus, sondern Verehrung für den älteren Meister, der ihm den Weg gewiesen.

Marenzio
5^{to} a 5

Die Beziehung zu Wert wird besonders deutlich in der Nanie auf eine verstorbene Geliebte, in Sonettform: »Occhi miei che miraste sì bel sole«. Sie ist grundsätzlich in der rapiden, homophonen Rezitationsart Wert's komponiert, und nur wo ein Bild es zwingend verlangt, breitet sich diese Deklamation aus zu »malerischer« Imitation. Der grösste Teil der zweiten Hälfte des Druckes huldigt diesem Stil. »Basciami mille volte« ist, ganz entsprechend dem Text, völlig homophon-anacreontisch gehalten; in »Se voi sete cor mio« stellt sich der Sopran gern der kompakteren Führung der Unterstimmen gegenüber, ohne auf Rivalität oder Paarigkeit mit dem zweiten Sopran zu verzichten. Am deutlichsten wird der neue Versuch in der Composition von Cesare Pavesi's »Filli tu sei più bella«, dessen Text Marenzio wiederum Atanagi's Gedicht-Sammlung entnommen hat (De le rime di diversi nobili poeti toscani, vol. 2, p. 168s; dort mit dem Beginn »Cinthia tu sei più bella«). Dass Marenzio das in Musik gesetzt hat, ist – man denke an Sacchetti's »Caccia« – ein neuer Beweis, dass er bei Atanagi nach neuen Versformen

Marenzio
5^{to} a 5

suchte. Was ist das für eine Form? Eine Canzonetta ist es nicht, denn auf vier gleichgebaute Strophen (a a' b B' c C') folgt ein vierteiliger »commiato«. Es ist eine Canzon en miniature, eine anacreontische Canzon.

Marenzio hat ihre Neuheit gefühlt und sie »Aria« überschrieben. Und hat ein Miteinander zwischen Madrigal und Canzonetta aus ihr gemacht, indem er den Strophen 1 und 2, und dann wieder 3 und 4 die gleiche Musik gegeben hat – eine völlig homophone, vierstimmige Musik; nur an den Akzenten tritt volle Fünfstimmigkeit ein. Das Mensurzeichen Φ , das wir zu unserer Überraschung vorgezeichnet finden, hat hier eine neue Bedeutung: es soll die Freiheit der homophonen Deklamation garantieren; es ist im Grunde überhaupt überflüssig, wie dereinst in den »rezitativen« vier- und fünfstimmigen Madrigalen Cipriano's (s. oben p. 428) oder den entsprechenden scandierenden Versuchen der französischen Musiker, die sich in den Dienst Ronsard's und der Pleiade stellten. Eine alte Ahnenreihe kommt in diesen »anacreontischen« Compositionen Marenzio's wieder in Erinnerung, die mit der französischen Chanson beginnt und über Domenico Ferabosco weiterführt, wir haben oben (p. 316) das Stück Ferabosco's (1554: »De diversi autori il quarto libro de Madrigali a 4 voci a note bianche ...«) bereits zitiert, und es ist kaum möglich, dass Marenzio es nicht gekannt hat:



Marenzio
»Aria«

Natürlich, Marenzio nimmt fünf Stimmen und ist künstlicher als der ältere Meister.

Auch in seiner »Aria« hat Marenzio Vorgänger. Im Jahre 1555 veröffentlichte Antonio Barré, römischer Sänger und Verleger, eine Sammlung vierstimmiger Madrigale, »Primo libro delle Muse«, oft und mit oftverändertem Inhalt wieder aufgelegt, dem er den Untertitel »Madrigali ariosi di Antonio Barre et altri« gab. Das ist kein blosses Epitheton ornans der Reklame. Sehen wir näher zu, so bemerken wir, dass Barré in den Druck eine Composition der »Aria« der Bradamante aus dem »Orlando furioso« (XXXII, 18–21), von ihm selber in Musik gesetzt, und das Treu-Gelöbnis der Heldin (XLIV, 61s), von Ghiselin Danckerts, aufgenommen hat – beide Werke geschrieben unter motivischer Benutzung der »Arien«-Melodien, auf die im Volk die Verse Ariosto's gesungen wurden. Das wird ganz besonders deutlich in der Musik Danckert's. Aber mit der Benützung solcher Melodien verbindet sich auch das Prinzip rapider, homophoner Deklamation, wie sie der leidenschaftlichen Szene angemessen ist. Glücklicher Weise hat Peter Wagner, ohne zu merken, dass das Stücke besondrer Art sind, die ganze Folge der vier Stansen neugedruckt (Madrigal und Palestrina, p. 468–475); und man möge selber feststellen, dass es sich hier um »prä-existente Monodien« handelt: Madrigale,

die trotz gelegentlicher imitatorischer Episoden und kleiner Malereien ihren Ausdruck in der Deklamation der Oberstimme konzentrieren. Und so verbindet sich mit dem Begriff »Madrigale arioso«, das heisst einem Madrigal, das volkstümliche Melodie verwendet, auch der Begriff »singbares« Madrigal. Stefano Rossetto aus Nizza, eine merkwürdige Persönlichkeit und ein fruchtbarer Madrigal-Componist, in Venedig, für Isabella de' Medici, die Gattin des Duca Orsini in Rom, und für das Haus Savoyen tätig, charakterisiert in seinem ersten Madrigal-Buch a 4 (1560), das in Schio (Veneto) entstanden ist, einige Stücke besonders als »Madrigali ariosi«, darunter zwei Sonette und die vielcomponierte Sestinen-Stanze Petrarca's »Con lei foss' io«. Sie sind freie Deklamation im selben Sinn wie die Ariosto-Szenen Barré's und auch Danckerts's. Und es wird uns nicht wundern, dass Rossetto sein Schaffen mit einem Madrigal-Buch beschliesst, das er »Il lamento di Olimpia« betitelt – das heisst, er lässt auf Stanze 1 des 10. Canto aus dem »Orlando furioso« die ganze grosse Szene der verlassenen Olimpia (19–34) folgen – eine Arianna-Szene lang vor Monteverdi's »Arianna«. Es ist eine grosse Madrigal-Cantate, leidenschaftliche Erzählung gemischt mit leidenschaftlichen »Arien« in Ottavenform. Marenzio adoptiert den Stil mit seiner – allerdings nicht pathetischen, sondern eher pastoralen, anacreontischen »Aria«. Er selber wird damit wieder zum Vorgänger anderer Musiker, zum Beispiel des Giovampier Manenti aus Bologna, Musico im Dienst des Granduca Francesco, der 1586 »Madrigali ariosi« veröffentlicht. Bei Manenti steht Sannazaro im Mittelpunkt, mit der Schäfer-Klage (Arcadia) »Per pianto la mia came si distilla« – der Druck endigt allerdings mit Capricci »sopra i cinque tempi della Gagliarda«, sehr reizvollen und lebhaften Stücken, die lange vor Gastoldi den Einfluss der Instrumentalmusik aufs Vokale dokumentieren.

Marenzio
»Aria«

Marenzio
3²⁰ a 6

*

Die Beziehung zum mediceischen Hof, die Marenzio mit dem Hochzeits-Madrigal für Bianca Capello auf Zuccarini's Sonett geknüpft hatte, sucht er durch die Widmung seines dritten Buchs a 6 an die Grossherzogin, datiert 12. Februar 1585, zu befestigen. (Drei Tage vorher hatte er sein Motetten-Buch dem Scipione Gonzaga gewidmet, dem Freund und Gönner Torquato Tasso's, damals noch nicht Cardinal, sondern erst Patriarch von Jerusalem.) Im Widmungsbrief betont er zwar, wie viele Gründe er habe, die Gunst und den Schutz Bianca Capello's zu wünschen (»quanti ... cagioni ho io di bramar la grazia, e protezione, e favor suo«); aber er betont auch, wie gut es ihm im Dienst seines Cardinals gehe, der ihm volle Musse zum Schaffen ermögliche (»potrò con l' ocio tranquillo concessomi dalla benignità dell' Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale d'Este mio Signore applicar l' animo ad opre più degne e capace del favor suo ...«). Das war eine Art von Rückendeckung; denn bei dem gespannten Verhältnis der Este und Medici war es nicht ratsam, diesen ein Werk zu widmen, ohne jenen eine Verbeugung zu machen.

Marenzio hat kaum noch ein Werk von solcher Einheitlichkeit veröffentlicht wie dieses dritte Buch seiner sechsstimmigen Madrigale. Das zeigt sich schon in einer Äusserlichkeit, die keine Äusserlichkeit ist: es enthält ausschliesslich Stücke in der »misura cromatica«, im 4/4-Takt; und ganz folgerichtig denn auch keine pathetischen Stücke, keine harmonischen Wagnisse. Es ist durchaus sensualistisch, hedonistisch. Aber innerhalb dieses Rahmens gibt es Verschiedenheiten, die Grundfarbe hat Schattierungen. Bis an eine Grenze, die auch Marino nicht überschritten hat, geht ein Madrigal wie

Stringeami Galatea
 Fra le sue nude braccia
 Com' hedra suol che' l caro tronco allaccia,
 E co' l nettar de baci
 E rapidi e tenaci
 Tal gioia mi porgea
 Ch' ebro da la dolcezza
 Hebb' in quel punto di morir vaghezza.

 Ella che se n' accorse, i dolci rai
 Chiuse pietosa in languidetti giri;
 Poi disse a me: »Cor mio, lascia c' homai
 L' anima tua nella mia bocca spiri«.

Man sieht, ein Keim wie Guarini's »Tirsi morir volea« hat volle Früchte getragen, und Marenzio hat nichts getan, um ihn zu ersticken. Malerei und Symbol finden sich nebeneinander; die Versinnlichung von »Stringeami« müsste in einer »Geschichte des Obszönen in der Musik« einen Ehrenplatz einnehmen, neben Mozart's letzten Takten der Register-Arie; während ein Begriff wie »ebbro«, »trunken«, symbolisiert ist durch mehrere Oktaven zwischen zwei Stimmen; wie der Trunkene nicht mehr weiss, was er tut, so ist die Musik ihres Tuns nicht mehr mächtig. Im Harmonischen wird jedoch nicht hinausgegangen über den H dur-Accord (»baci«!). Ein Text von ähnlicher Sinnlichkeit ist ein Madrigal, das von Girolamo Casone stammt und 1590 auch von Monteverdi komponiert worden ist:

Quell' ombra esser vorrei
 Che' l di vi segue, leggiadretta e bella
 Che s' hor son servo, i sarei vostr' ancella:
 E quando parte il sole,
 M' asconderei sotto que' bianchi panni.
 Lasso! ben ne gli affanni
 Ombr' ignuda d' huom viv' Amor mi fai.
 Ma non mi giungi a la mia Donna mai.

Wir stellen schmerzlich fest, dass die vorletzte Zeile, das »nackte Schattenbild«, zu dem Amor den Liebenden macht, durch die krasseste Augenmusik ausgedrückt ist, die durch ihren Tanzschritt im Tripel-Takt dem Sinn der Worte geradezu widerspricht; dagegen ist der Beginn des Stückes von reizendster Symbolik:

C. Quel - l'om - bra es - ser vor -

S. Quel - l'om - bra es - ser vor -

A. Quel -

C. - re - i Che'l dì vi se-gue

S. - re - i Che'l dì vi se-gue

A. - l'om - bra es-ser vor-re - i etc.

T. es - ser vor-re - i

B. Che'l dì

Man sieht: nur die drei höheren Stimmen bringen die so wesentliche erste Zeile; der Bass ist am ersten Drittel des Stückes, 17 von 53 Takten, überhaupt nicht beteiligt. Auch andre Stücke scheinen, trotz der Widmung an die Granduchessa, statt nach Florenz mehr nach Ferrara und den drei Damen zu schielen. Das gilt besonders von dem Madrigal auf den (einzigen) Text Torquato Tasso's, den das Buch enthält – vermutlich ein Sonett auf eine der Sängerinnen selbst:

Su l' ampia fronte il cresp' oro lucente
 Spars' ondeggiava ...
 Che mi fu per l' orecchio il cor ferito,
 Ei detti andaro, ove non giunse il volto.

Es ist ein Stück, in dem die Malerei, auch die Augenmusik (»Rinchiusi i lumi ...«) geradezu auf eine Spitze getrieben wird; man sehe die Fülle der Locken; man sehe aber auch im folgenden Vers die Beteiligung nur der zwei höchsten Stimmen an der »Expression«:

C. Spar - - - s'ò - deg - gia
 5. Spar - - - s'ò - deg - gia
 A. Spar - - - s'ò - deg -
 T. Spar - - - s'ò - deg - gia
 6. Spar - - - so, spar - - - s'ò - deg - gia
 B. Spar - - - s'ò - deg - gia

C. va
 5. va e de be -
 A. - gia - - - va, on - de - gia - va e de be -
 T. va
 6. va e de be -
 B. va e de be -

C.
 il rag - - - - gio

5.
 - gli oc - chi il rag - - - - gio

A.
 - gli oc - chi il rag - - - - gio etc.

T.
 e de be - gli oc - chi il rag - - - - gio

6.
 - gli oc - chi il rag - - - - gio

B.
 - gli oc - chi il rag - - - - gio

Aber dies Madrigal ist das einzige Beispiel in diesem Buch für eine so ausschweifende Malerei im Detail. Im Allgemeinen zeigt sich sogar eine auffallende Sorgfalt im Architektonischen, ein neuer Sinn für Form. Marenzio wählt Texte, in denen Anfangs- und Schlussvers oder erstes und letztes Zeilenpaar identisch sind, und gibt ihnen, natürlich, auch identische Musik:

Io morirò d' amore
 S' al mio scampo non vien sdegno e furore,
 Pol che Madonna alla mia vera fede
 Solo di finto amor vuol dar mercede;
 E perche del mio foco
 Prende solazzo e gioco,
 Se qualche gel non temprà tant' ardore
Io morirò d' amore.

Marenzio
 3²⁰ a 6

Oder:

Posso cor mio partire
Senza farvi morire.
 Ch' Amor, giusto signore
 Vuol, che se meco porto il vostro core,
 Con voi ne rest' il mio,
 Onde non morirem ne voi ned' io.
Posso dunque partire
Senza farvi morire.

Man möchte sagen, dass um solcher »architektonischer« Texte willen Marenzio seinen feinen literarischen Geschmack unterdrückt. Aber die Tendenz nach neuer Festigkeit der Form geht noch weiter. Marenzio komponiert ein Sonett »Qual per ombrosi e verdegianti valli« von Bartolomeo Gottifredi, das er in einer Gedicht-Sammlung des Lodovico Domenichi (*Rime diverse di molti autori*, vol. 1, Venedig 1546, p. 253) gefunden hatte; man könnte ihm den sentimental Titel: »Frühlingswunsch« geben. Marenzio gibt den beiden Vierzeilern genau die gleiche Musik, nur der zweite hat eine kleine Coda. Ist das Rückkehr zu Verdelot? Nein, es ist ein neuer Sinn für Form, ein Verzicht auf Detail-Malerei, der Gewinn eines gemässigten Ideals neben dem luxuriierenden [!]. Dazu stimmt, dass Marenzio in den erzählenden Madrigalen, in den »prä-existenden Cantaten«, eine viel schärfere Scheidung zwischen den schildernden und lyrischen Teilen vorzunehmen beginnt. Die Sechsstimmigkeit wird in raffiniertester Mannigfaltigkeit benutzt zu Chor-Teilungen, in drei-, vier-, fünfstimmige Halbchöre; ein Madrigal ist, wir haben das schon betont, nicht mehr die Zusammenfügung von gleichberechtigten Stimmen, deren jede ihren vollen Text hat, sondern eine Vokal-Sinfonie, zu der jede Stimme das Ihrige beizutragen hat, ohne aber nach ihrem vollen Anteil fragen zu dürfen. Erzählung und Schilderung verschmelzen in der Composition der folgenden zwei Ottave, die wohl einem persönlichen Auftrag und einer besonderen Situation ihre Entstehung verdanken:

Danzava con maniere sopr' umane
 D' amorse donzelle allegro coro,
 E si stavano l' aure immote e piane,
 Intente forse al bel grato lavoro;
 Ed ascondeo nell' alt' onde oceaniche
 Il gran celest' Auriga i bei crin d' oro,
 Quando di sdegno e di pietad' accesa
 Ver me l' alma mia Dea disse: »Son presa«.

»Son presa«, disse, e a me rivolse in giro
 Vergognosetta le ridenti stelle,
 Da quai per qanto d' ogn' intorno miro
 Non veggio le più honeste e le più belle.
 L' alma mia all' hor accolta in un sospiro,
 Sentendo raddoppiar strali e facelle:
 »S' io son«, mi disse, »in simil laccio involta,
 Tu ne sospirarai piu d' una volta«.

Die ganze erste Hälfte der zweiten Ottava begnügt sich mit Vierstimmigkeit; das »Tutti« wird eine neue Wirkung. In ähnlicher Art gehalten sind zwei Ottaven Molza's aus der »Ninfa Tiberina« »Con dolce sguardo alquant' acerb' in vista«. Ganz rein wird die Scheidung von »Rezitativ« und »Aria« in dem Madrigaletto:

Marenzio
 3^{to} a 6

Marenzio
 3^{to} a 6

In un lucido rio
 Mirando il suo bel viso
 Così doleasi un pastor d' Amore:
 »Misero perche anch' io,
 Quasi un nuovo Narciso
 Non mi converto lagrimand' in fiore?
 Ch' in quella form' almeno
 Mi raccorrebbe la mia Donna in seno«.

Das »Recitativo« ist lediglich dreistimmig gehalten, nicht ohne malerische Züge – wir sind noch einigermaßen entfernt vom nackten, kahlen Erzählton der Cantate. Aber dass wir nicht mehr weit entfernt sind, möge folgende kleine »Cantate« zeigen, deren Text wir vorausschicken:

Piangea Filli, e rivolte ambe le luci
 Al ciel ch' anch' ei piangea –
 »O Tirsi, o Tirsi« pur mesta dicea,
 »O Tirsi, o Tirsi« mormoravan l' onde,
 »O Tirsi, o Tirsi« i venti,
 »O Tirsi, o Tirsi« i fior l' herb' e le fronde.
 Ei sol que duri accenti,
 Ei sol non udia lasso,
 E pur sen giva e pur doppiava il passo.

Marenzio
 3²⁰ a 6

Es ist die »lettera amorosa« einer Dame an ihren Cavalier:

C. Pian - gea Fil - li e ri - vol - te am - be le

A. Pian - gea Fil - li e ri - vol - te am - be le

5. Pian - gea Fil - li e ri - vol - te am - be le

T. Pian - gea Fil - li e ri - vol - te am - be le

lu - ci Al ciel ch'an - ch'èi pian - ge - a »O Tir - si, o Tir -

lu - ci Al ciel ch'an - ch'èi pian - ge - a »O Tir - si, o Tir -

lu - ci Al ciel ch'an - ch'èi pian - ge - a

lu - ci Al ciel ch'an - ch'èi pian - ge - a »O Tir - si, o Tir -

»O Tir - si, o Tir -

»O Tir - si, o Tir -

- si« »O Tir -

- si« »O Tir -

pur me - sta di - ce - - a »O Tir -

- si« pur me - sta di - ce - - a

- si« pur me - sta di - ce - - a »O Tir -

- si« pur me - sta di - ce - - a »O Tir -

C. - si, o Tir - si«

A. - si, o Tir - si« mor - mo-ra-van l'on - - - de

5. - si, o Tir - si« mor - mo-ra-van l'on - - - de

T. mor-mo-ra-van l'on - - - de

6. - si, o Tir - si« l'on - - - de

B. - si, o Tir - si« mor-mo-ra-van l'on - - - de

Der Klageruf der Schäferin, der sich immer wörtlich wiederholt, ist in seiner Verbindung von Naturalismus und vokaler Schönheit nicht unwürdig, als Vorläufer des Monteverdischen »Lasciatemi morire« zu gelten. (Nebenbei: der absteigende Ganzton-Schritt im Bass als Basis der Folge zweier Dur-Accorde ist typisch bei Marenzio.) Ein ähnliches kleines Meisterwerk, spielerisch, künstlerisch, ist die Vertonung von Guarini's pastoraler Szene: »Donò Licori a Batto«, in der Marenzio die pastoralen Namen in Cintia und Damone verändert hat.

*

Genau ein halbes Jahr nach dem dritten Buch der sechsstimmigen erscheint das einzige Buch vierstimmiger Madrigale, das Marenzio veröffentlicht und am 15. Juli 1585 einem Gönner am päpstlichen Hof widmet, Monsignore Marc'Antonio Serlupi. Es kommt in Rom bei Alessandro Gardano heraus; zwei Jahre später veranstalten Ricciardo Amadino und Giacomo Vincenti in Venedig Raub-Drucke, und Vincenti versieht seinen Druck mit einer neuen Widmung an Michele Booth, offenbar einen Engländer, der in Venedig residierte. Es ist ein Zeichen, wie man in Venedig hinter Marenzio her war – nur fünf Jahre nach seinem ersten Hervortreten. Ruhm war im 16. Jahrhundert viel rascher und sicherer etabliert als im 20. Jahrhundert, in dem angeblich die Publizität auf der Höhe steht.

Dies Buch vierstimmiger Madrigale hat am meisten beigetragen zur Anknüpfung der Bekanntschaft mit Marenzio zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das die Vierstimmigkeit als Norm der Composition ansah. Hawkins (General history of the science and practice of music, vol. 3, London 1776, p. 198–201) hat ein Madrigal (»Dissi

a l' amata») aus ihm zum Neudruck gebracht; Padre Martini (Esemplare, vol. 2) eine ganze Reihe, und nach ihm Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper, Leipzig 1841, Musikalische Beilage, p. 43–51) und andre; und Winterfeld (Gabrieli, vol. 2, p. 93) hat gerade an einem Stück dieses Buches eine herbe Kritik geübt. Aber für Marenzio war gerade die Fünfstimmigkeit die Norm, und die Vierstimmigkeit die Ausnahme. So hat dies Buch einen besonderen Charakter, sowohl in der Wahl der Texte wie in der musikalischen Arbeit. Die beiden bevorzugten Dichter sind Sannazaro und Petrarca; daneben finden sich Giovanni della Casa mit einem Sonett; Torquato Tasso mit der berühmten Ottava, die den Zauber der Gärten der Armida schildert (Gerusalemme liberata, XVI, 2), und der römische College Marenzio's, Giovanni Battista Moscaglia, der im gleichen Jahre 1585 ein Madrigal-Buch auf eigene Dichtungen herausgab, aber »aus Zeitbedrängnis« nicht alle seine Verse selber in Musik setzen konnte, und einige davon deshalb andern römischen Musikern überliess. So enthält sein Druck Werke von Macque, Nanino, Giovanelli, Stabile und anderen, und also auch Marenzio's »Dissi a l' amata mia«.

Moscaglia datiert seine Widmung 1582; und es bedürfte nicht dieser Tatsache, um uns einen Wink zu geben, dass sich die Composition dieser 21 vierstimmigen Madrigale Marenzio's auf einen längeren Zeitraum verteilt. Sie sind ungleich im Stil und im Wert. Aber in einigen Merkmalen sind sie einheitlich: Marenzio vermeidet im Harmonischen durchweg das Extrem, das Experiment; und es ist sehr deutlich, dass er im Rahmen der Vierstimmigkeit einen besonderen Ausdruck des Pastoralen zu finden strebt. Von den vier Madrigalen im »Canzoniere« Petrarca's componiert er nicht weniger als drei, offenbar lediglich wegen ihres pastoralen Anhauchs; und Sannazaro's »Arcadia« ist geradezu abgesucht nach pastoralen, idyllischen Motiven. Er findet dies Pastorale im Rhythmus, in der musikalischen Versinnlichung der »Sdrucchioli«. Philologische Absichten müssen dabei mitgespielt haben, Versuche, dem »Antikischen« nahe zu kommen. Nicht bloss die Florentiner Camerata bemühte sich ums Altertum. Der hüpfende Rhythmus ist von Anfang bis Ende durchgeführt in der Composition aus der Ecloga VIII (v. 142–147) der »Arcadia«, – Verse, die die horazianische Nachahmung stolz auf der Stirn tragen:

Ve - di, Ve - di le val - li_e_i cam - pi che si smal - ta -

Ve - di

Ve - di Di co-lor mil-le
- no; Ve - di, Ve-di
Ve - di Ve-di le val-li e i cam-pi che si smal-ta - no

Marenzio a 4

Hier hat man alle Merkmale des »pastoralen« Stils beisammen: die hohe Lage und die paarweise Führung der Stimmen, und die Durchsichtigkeit des Satzes, den hüpfenden Rhythmus, die leise andeutende »Malerei«. Das Buch ist voll von solchen Stücken aus der »Arcadia«: »Madonna, sua mercè« (Ecloga VII, 5. stanza), ein Gegenstück zu Petrarca's »I piango« und Marenzio's eigener fünfstimmiger Composition der Traum-Erscheinung Madonna's: – aber hier ist der Traum ganz ignoriert, alles ist spielerisch und äusserlich, ferner: »I lieti amanti« (Ecloga VI) mit wirklichen Tripel-Takt-Episoden für die »Sdruc-cioli«; »Menando un giorno« – Ergasto's Liebesklage (Ecloga I), ganz dünn gesetzt, in prinzipieller Zweistimmigkeit, in einem gesucht naiven Ton. Das Programmatische dieses Stils wird ganz offenkundig in dem dreiteiligen Stück aus Ecloga IX, 37–75 »Vienne Montan, mentre le nostre tormora«. Man muss sich klar werden, um was es sich hier handelt. Sannazaro's Ecloga in Terzinen ist eine Imitation jener antiken Eclogen, deren Urbild sich in Theokrit's »Komatas und Lakon« findet: zwei rauhe Hirten streiten um den Preis im Wettsingen, und ein Dritter, ein Alter – bei Theokrit heisst er Morson – fällt das Urteil. Bei Sannazaro sind beteiligt die Hirten Ofelio und Elenco, und als Schiedsrichter Montan; und Marenzio hat den Höhepunkt des Wettsingens komponiert, mit deutlich verteilten Rollen im dritten Teil des Stückes, und mit Kreuzung der Verse, wo sich bei Sannazaro nur ein Nacheinander findet. Wenn man will, so kann man sagen, dass hier das Madrigal sich in ein Duett verwandelt hat. Aber in ein »ideales« Duett, denn überall wahrt sich Marenzio die Freiheit, kleine malende, naturalistische Züge anzubringen, gleichsam in seinen gewohnten madrigalesken Stil zurückzukehren. Wenn es sich um eine Sestinen-Stanze im sentimentalischen Stil Petrarca's handelt, wie in »Chi vuol udir i mei sospir in rime« (Arcadia, Ecloga IV), so komponiert Marenzio sie in seiner getragenen Manier, in »misura di breve«, mit Durchgangs-Dissonanzen und lebhafteren Teilen.

Marenzio a 4

Auch Petrarca, und nicht bloss zwei der Madrigale, ist von Marenzio in dieser »pastoralen« Manier komponiert worden, zum Beispiel das Sonett »O bella man, che mi dstringi 'l core« – tändelnd und doch lyrisch. Daneben aber kündigt sich ein anderer Stil auch im vierstimmigen Madrigal an: der Stil des Motiv-Contrastes, dessen Voraussetzung eine schärfere Ausprägung der Motive ist. Ein Beispiel mag uns das Verfahren klar machen, Marenzio setzt Petrarca's Madrigal III in Musik:

Nova Angeletta, sopra l' ale accorta,
 Scese dal cielo in su la fresca riva
 Là' nd' io passava sol per mio destino.
 Poichè senza compagna e senza scorta
 Mi vide, un laccio che di seta ordiva,
 Tese fra l' erba, ond' è verde l cammino.
 Allor fui preso, e non mi spiacque poi;
 Sì dolce lume uscìa degli occhi suoi.

Das ist einige Dutzendmal komponiert worden, seit dem Beginn des Jahrhunderts und vermutlich schon früher. Die verführerischste Stelle für den Musiker war vielleicht die fünfte und sechste Zeile, die Erwähnung der seidenen Schlinge, die die Geliebte auf dem grünen Rasen ausspannt. Wenn Filippo di Monte den Text vierstimmig komponiert (1562), so ist er insoferne schon ein moderner Musiker, als für ihn die Correspondenz der Zeilen 4–6 zu 1–3 nicht mehr existiert; die Musik wahrt nicht die dichterische Form, der Inhalt ist wichtiger. Aber eine Zeile ist für Monte eine Zeile:

Marenzio a 4

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is a vocal line with a treble clef, and the second staff is a lute or guitar line with a bass clef. The lyrics are written below the staves. The first system covers the lyrics 'un lac - cio che di se - ta or - di - va'. The second system covers 'Tes - se fra l'her - ba' and ends with 'etc.' and a key signature change to A major (two sharps).

un lac - cio che di se - ta or - di - va

Tes - se fra l'her - ba etc.

Durch Imitation und Fioritur ist die »Liebes-Schlinge« kaum angedeutet, und dem Dichter wird keine Gewalt angetan. Marenzio, 23 Jahre später, und in gewissem Sinn gleichzeitig, denn Monte's erstes vierstimmiges Madrigal-Buch, in dem das Stück sich findet, wurde 1586 neugedruckt, ist »altmodischer« als Monte insofern, als er »misura di breve« vorschreibt (was in diesem Falle nur die Forderung bedeuten kann, ein belebtes Tempo anzuschlagen). Aber er zieht das erste Wort der fünften Zeile nach vorne und verwebt die Motive:

Tes - se un lac - cio che di se - ta or - di - va
 un lac - cio che di se - ta or - di - va, Tes - se un lac - cio
 un lac - cio che di se - ta or - di - va, un lac - cio
 Tes - se un lac - cio che di se - ta or - di -

Tes - se fra l'her - ba on - dè ver - de'l ca - mi -
 che di se - ta or - di - va, Tes - se fra l'her - ba on -
 che di se - ta or - di - va,
 - va, Tes - se fra l'her - ba on - dè ver - de'l ca - mi -

- no, on - dè ver - de'l ca - mi - no
 - dè ver - de'l ca - mi - - - - no *etc.*
 Tes - se fra l'her - ba on - dè
 - no

Marenzio's »visuelle« Veranlagung arbeitet wie unter einem Zwang, sowohl die »Schlinge« darzustellen, wie die »Verwebung«, deren Versinnlichung allerdings schon eine Art höherer musikalischer Symbolik ist. Um so sonderbarer ist, dass Marenzio das »Scese dal cielo« nicht beachtet, während Monte es in seiner zurückhaltenden Art getan hat.

Wie als ein programmatisches Manifest hat Marenzio die Durchführung eines solchen Doppel-Motivs an die Spitze des Drucks gestellt, eine fragmentarische Composition

(nur die Elf-Silbler) einer Stanze aus Petrarca's Canzone »In quella parte dov' Amor mi sprona«:

Non vi - di mai do-po not-tur-na piog-gia etc.

Non vi-di mai do-po not-tur-na piog - - - - - gia

Noch viel deutlicher ist der Schluss, in dem, wie in einer Doppel-Fuge, erst das »Thema« in homophoner vierstimmiger Fassung für sich gebracht wird, um dann mit dem der Schlusszeile verwoben zu werden:

Co - si ba - gna-ti an-co - ra Li veg - gio sfa - vil - lar on-d'io sem-pr'ar - do, Li veg - gio

Co - si ba - gna-ti an-co - ra Li veg - gio sfa - vil - lar on-d'io sem-pr'ar - do,

Co - si ba - gna-ti an-co - ra co - si ba - gna - ti an-co - -

Co - si ba - gna-ti an-co - ra

sfa - vil - lar on-d'io sem-pr'ar - do, co - si ba -

Li veg - gio sfa - vil - lar, Li veg - gio sfa - vil - lar, li veg - gio sfa - vil - lar on -

- ra Li veg - gio sfa - vil - lar on-d'io sem-pr'ar - do, Li veg - gio sfa - vil - lar on - d'io sem-pr'ar -

co - si ba - gna - ti an-co - - ra Li veg - gio sfa - vil - lar on -



- gna - ti an-co - ra Li veg-gio sfa-vil-lar on-d'io sem-pr'ar-do, Li veg-gio sfa-vil-lar
- d'io sem-pr'ar-do, co - si ba - gna - ti an-co - ra Li veg-gio
- do, co - si ba - gna - ti an-co - ra Li veg-gio
- d'io sem-pr'ar-do, Li veg-gio sfa-vil-lar, co -



Li veg-gio sfa-vil-lar, li veg-gio sfa-vil-lar on-d'io sem-
sfa-vil-lar on-d'io sem-pr'ar-do, Li veg-gio sfa-vil-lar on-d'io sem-
sfa-vil-lar on-d'io sem-pr'ar-do, Li veg-gio sfa-vil-lar on-d'io sem-
- si ba - gna - ti an-co - ra Li veg-gio sfa-vil-lar on-d'io sem -



- pr'ar - do.
- pr'ar - do.
- pr'ar - do.
- pr'ar - do.

Ein Zug des Konstruktiven, sicherlich des Instrumentalen, ist in einer solchen »Durchführung« zu spüren, der sicherlich keine »Malerei«, kein »Poetisieren« zu Grunde liegt. Und so finden sich in diesem vierstimmigen Madrigal-Buch neben Stücken naivster Schilderung Stücke sentimentaler Haltung, die ganz frei sind von solcher Spielerei. Der schärfste Contrast herrscht da in den nebeneinander stehenden Compositionen der beiden Sonette Petrarca's: »Tutto 'l di piango e poi la notte quando« und: »Zefiro torna e 'l bel tempo rimena«. Die zweite ist schon von Winterfeld – wie oben erwähnt – getadelt worden wegen ihrer üppigen Einzel-Malerei, über der der Sinn des Ganzen verloren geht. Aber die erste verzichtet auf Malerei, ist luguber, schillernd in der Harmonik,

archaisierend. Und das gleiche gilt für »Ahi dispietata morte« – einem Fragment aus der Canzonen-Stanze Petrarca's »Amor quando fioria«. Hier eröffnet sich ein überraschender Vergleich, da diese Canzonen-Stanze vollständig von Palestrina komponiert worden ist, ebenfalls vierstimmig, und ein Jahr nach Marenzio's Composition veröffentlicht, 1586. Marenzio's Stück steht bei Padre Martini (Esemplare, vol. 2, p. 78–82); Palestrina's in Haber's Gesamt-Ausgabe vol. 28, p. 107–109. Und Palestrina ist hier »moderner« als Marenzio! Eine kurze Stelle mag zum Beweis dienen, im Klavier-Auszug zitiert, da ja die beiden Partituren leicht zugänglich sind:

Ahi di - spie - ta - ta mor - te ahi cru - del vi -

- ta L'u - na m'ha po-st'in do-glia etc.

Ahi di - spie - ta - ta mor - te ahi cru - del vi -

- ta etc.

Marenzio verwendet hier die ältere Taktart, wie meistens bei passionierten Texten, Palestrina die »moderne«; und wenn meine harmonische Interpretation richtig ist, das heisst die von mir hinzugefügten Akzidentien gelten – was wahrscheinlich, da die Sänger um 1590 sich wenig um unsre Vorstellung von der »Reinheit des Palestrina-Stils« kümmern, so ist auch in diesem Punkte Palestrina hier kühner als Marenzio.

Wir haben oben gesagt, dass Marenzio's wählerischer Geschmack sich von Anfang bis Ende auch in der Wahl seiner Dichtungen zeige. Für das vierte Buch der sechsstimmigen Madrigale ist diese Behauptung einigermaßen einzuschränken – es enthält eine Reihe von Stücken, komponiert auf so landläufige Texte, dass sie unter Marenzio's Niveau stehen: »La dipartita è amara«, »Vattene anima mia«, »Crudel perchè mi fuggi«. Ob das zusammenhängt mit der Dedikation an den Marchese di Pisani, »Cavaliere de gli Ordini del Re Christianissimo, Consigliero de Stati, & Ambasciatore di sua Maestà«? Im Dedikations-Brief, datiert 10. Dezember 1586, ist die Rede von der Rückkehr des Botschafters nach Rom; und so ist der Marchese wohl identisch mit Jean de Vivonne, auf den diese Tatsache zutrifft; also ein Ausländer. Marenzio sah den Tod seines Brotherrn voraus – Cardinal Luigi d'Este starb 20 Tage nach der Datierung der Dedikation – und hat vielleicht eine Reihe von Stücken rasch zusammengerafft, um sich einen neuen Gönner zu sichern. Vielleicht auch ist diese Dedikation vordatiert, denn der Druck erschien erst im Jahre 1587. (Nebenbei: die Doppel-Ausgabe Amadino-Vincenti dieses Buches, an die man nach Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 394 glauben könnte, existiert nicht. Vogel verzeichnet da unter Nummer 11 fünf Stücke a 6 und eins a 8, beginnend mit »Deh se' l feto« und endend mit »S' il dolor«, die nicht von Marenzio stammen, sondern aus den im übrigen verschollenen Madrigali di D. Francesco Farina a 6, Libro primo. Im Canto des Oxforder Exemplars fehlen Seite 15–20 der Madrigale Marenzio's; der englische Buchbinder hat irrtümlich an ihre Stelle Seite 15–20 der Madrigale Farina's gesetzt. Ich verdanke diese Feststellung meinem Freunde Dr. Egon Wellesz.) Dafür spricht auch die Aufnahme zweier Gelegenheits-Stücke; eines Sonetts »Trà l' herbe a piè d' un mirto che copriva« von Bartolomeo Gottifredi, dessen Text Marenzio in Domenichi's »Florilegium« (I, 248) finden konnte, ein Hochzeits-Stück, in dem das Brautpaar mit Venus und Adonis verglichen wird; und eines neunstimmigen Madrigals: »Donne il celeste lume«, einer »Mascherata« in Madrigalform, und ebenfalls ein Hochzeits-Stück. Das erste ist sehr reich und virtuos, ein Kammer-Stück; das zweite sehr venezianisch, wenn auch weniger dekorativ und belebter im Ausdruck.

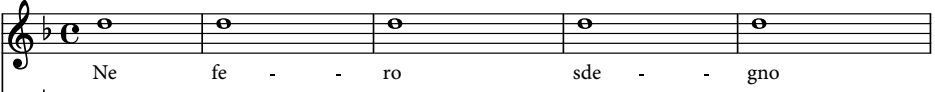
Venezianisch, »gabrielisch« ist auch eins der feinsten Stücke des Werkes, Guarini's »Dice la mia bellissima Licori«, ganz im anacreontischen Sinne Andrea's, nur noch leichter, behender, nach der virtuoson Seite gesteigert. Das ganze Buch ist anacreontisch, vermeidet jedes Experiment in der Harmonik, strebt nach Kürze. Und als ein Vehikel der Kürze erscheint in auffälligem Maß die homophone Chor-Deklamation, das Spiel mit Chor-Mischungen als Prinzip; freilich nicht als ein starres oder grob gehandhabtes Prinzip. Für den Ausdruck gesteigerten Affekts hat Marenzio immer das Mittel der Imitation – man kann die freie Mischung beider Elemente besonders deutlich beobachten in »Crudel perchè mi fuggi«; ein Stück, das eben des Affekts halber als einziges des ganzen Buches in Φ notiert ist. Das »Chorische« ist belebt und wie durch kleine Freiheiten der Stimmen-Führung verkleidet in Guarini's »O che soave e non inteso

Marenzio
4^{to} a 6

Marenzio
4^{to} a 6

bacio«. Wenn es sich um eines der beliebten Zwillings-Madrigale handelt, um die Frage der pastorella und die Antwort des pastore, um »proposta« und »risposta«, wie in der »partenza«: »Caro Aminta, pur vuoi«, »Non può, Filli, più il core«, so bringt die Kürze eine neue Wendung zum Lyrisch-Dramatischen mit sich, immer natürlich im Rahmen des Madrigalesken, des Marenzianischen.

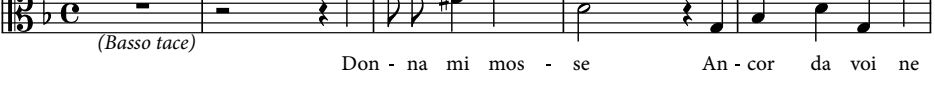
Andre Stücke freilich entwickeln den »visuellen«, malenden, persönlichen Stil Marenzio's weiter bis zum Barocken. Haupt-Beispiele sind die beiden Sonette Torquato Tasso's »Arsi gran tempo, e del mio foco indegno« und »Di Nettare amoroso ebbro la mente«. Das erste ist die Absage eines Liebhabers – in ihrem Ausmaß eine beinahe pathologische Absage, deren Grossartigkeit Marenzio lediglich ins Musikalisch-Barocke zu transponieren vermag, und damit parodiert. Nirgends zeigt sich die ganze Künstlichkeit, Äusserlichkeit, Conventionalität der Symbolik des Madrigals deutlicher als in solchen Stücken: kein Wunder, dass nach 1600 alle diese Symbole zu Hieroglyphen wurden. Wenn Tasso von der Vergessenheit »im tiefsten Abgrund«, »ne' più profondi abissi« spricht, so steigt Marenzio natürlich in die tiefsten Stimmlagen, im Bass bis zum D, eine Secund über der untersten Seite des Violoncellos (ein deutscher Bassist würde sagen: eine Terz unter das tiefe »Doch« Sarastro's). Noch künstlicher ist das Gegenstück, das Sonett in dem Tasso »descrivo l'atto nel quale vidde baciarsi due donne amate da lui« »beschreibt, wie zwei von ihm geliebte Frauen sich küssen«. Die Vierstimmigkeit ist Vehikel für die Erzählung des Vorgangs; sonst herrscht symbolische Zweistimmigkeit, aber natürlich Dreistimmigkeit für die Zeile »ò fra le due fa terzo«. Jede Einzelheit des Vorgangs ist beschrieben, und die Symbolik des Stückes ist obszön – nicht aber die Musik. Fünf Jahre später hat Monte den auch sonst vielcomponierten Text in Musik gesetzt, ebenfalls sechsstimmig – leider ohne dass wir beurteilen könnten, wie er ihm beigegeben ist, denn das Buch ist nur zur Hälfte der Stimmen erhalten. – Ein drittes Sonett »Ne fero sdegno mai, Donna, mi mosse« ist ein Treu-Gelöbnis im Stil des »Ruggerio« Ariost's oder der andern vielcomponierten Ottava Bernardo Tasso's; und hier deckt sich »Symbolik« und »Expression«:

C.  Ne fe - - ro sde - - gno

5.  Don - na mi mos - se An -

A.  Don - na mi mo - se, Don - na mi mos -

T.  Ne fe - ro sde - gno mai Don - na mi mos - se An -

B.  (Basso tace) Don - na mi mos - se An - cor da voi ne

C. mai Don - na mi mos - se

5. - cor da voi ne lon - ta - nan - za al - cu - na

A. - se An - cor da voi ne lon - ta - nan - za al - cu - na

T. - cor da voi ne lon - ta - nan - za al - cu - na etc.

B. lon - ta - nan - za, An - cor da voi ne lon - ta - nan - za al - cu - na

Marenzio
Madrigali
a 4, 5, 6
1587

Das Buch ist voll auch von solchen Zügen der Doppel-Motivik. Immer weniger bedeutet die einzelne Stimme, immer mehr das Ensemble; manchmal ist eine Stimme auffällig überbetont, fast unabhängig, während andere nur einen kargen Anteil am Text und an der Thematik – vor allem der Bass, dessen Eintritt immer auch eine coloristische Nebenwirkung hat. Eins der virtuosesten und dabei harmonischsten Stücke ist komponiert auf einen liebenswürdigen Text des Florentiners Giovan Battista Strozzi (1504–1571), dem in der peinlichen Literatur-Geschichte des Madrigals ein etwas ehrenvollerer Platz eingeräumt wird: »Questa ordio 'l laccio«; es repräsentiert am schönsten dies Buch der Mitte, und des Stillstandes.

Genau ein Jahr nach der Dedikation dieses vierten Buches a 6, am 10. Dezember 1587, unterzeichnet Marenzio in Venedig die Widmung eines neuen Madrigal-Buchs, der »Madrigali a quattro, cinque, et sei voci libro primo« an den Conte Mario Bevilacqua in Verona – die Frucht eines Aufenthaltes in der Stadt der Accademia Filarmonica und einer Reise nach Oberitalien, die wohl in erster Linie mit der Absicht angetreten war, in Mantua den Boden zu sondieren: der Duca Guglielmo war am 14. August gestorben, und sein Nachfolger Vincenzo stand im Ruf noch grösserer Prachtliebe und Freigebigkeit als sein Vater. Dies Buch hat in Marenzio's Produktion seinen Platz für sich, nicht bloss deshalb, weil es als einziges keine weiteren Auflagen erlebte, also erfolglos blieb, und weil es Stücke nicht nach der Stimmenzahl vereinigt, sondern nach dem Stil. Marenzio, so heisst es in der Widmung, habe bisher die Freundlichkeiten Bevilacqua's nur durch seine reine und einfache Zuneigung erwidern können; jetzt aber, gelegentlich seiner Durchreise durch Verona scheine es ihm richtig, dem Grafen diese Madrigale darzubieten, von ihm jüngst in einer von der vergangenen ganz abweichenden Art komponiert, »denn ich habe, sowohl um den Texten gerecht zu werden wie um den Stil zu wahren, auf einen (sozusagen) schwermütigen Ernst geachtet, der von Kennern Euresgleichen und von Eurer hervorragenden Kunstgenossenschaft vielleicht um so

Marenzio
1587

höher geschätzt werden wird ...» »composti con maniera assai differente dalla passata, havendo, & per l' imitatione delle parole & per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò così) mesta gravità, che da gl' intendenti pari suoi, & dal virtuosissimo suo ridotto sarà forse via più gradita«. Was war geschehen? War Marenzio der »Sensualität« seiner jüngsten Produktion inne geworden? Oder ist das Buch die Frucht einer Begegnung mit Torquato Tasso? Um 1584 hatte Tasso seinen Dialog »La Cavaletta« geschrieben und zwei Jahre später veröffentlicht (cf. Solerti, Tasso, vol. 1, p. 396); und er spricht in ihm abfällig von der Degeneration der modernen Musik, die weichlich und weibisch geworden sei und von ersten Musikern wie Striggio, Wert, Luzzasco, »e alcuno altro eccellente maestro di Musica eccellente« zur alten »gravità« zurückgeführt werden müsse (s. oben p. 220). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Tasso mit jenem maestro niemand andern im Sinn gehabt hat als Marenzio, und ihn vielleicht nur nicht genannt hat, um die Eifersucht der drei befreundeten »Ferrareser« Musiker nicht zu verletzen. Die »mesta gravità« Marenzio's, die »gravità« Tasso's sind zu auffällig gleichlautende Ausdrücke, um nicht an einen Zusammenhang zu denken.

Marenzio
1587

Wie dem sei, diese Madrigale sind ein Programmwerk; esoterisch, gedacht für Kenner, nicht gemünzt für das breite Publikum. Es sind 15 Stücke, 20 Teile; ausnahmsweise ist Vogel's Inhalts-Angabe nicht zuverlässig (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 397s), die in diesem Falle dem Bologneser Catalog (vol. 3, p. 100) blindlings gefolgt ist: es fehlt die Kenntlich-Machung der »seconde parti«, und die prima parte von Sannazaro's Sonett »Fiere silvestre« (seconda parte: »Ecco ch' un' altra volta«) fehlt überhaupt. Als Dichter sind nur Sannazaro, Petrarca, della Casa, und Girolamo Troiano (ein Sonett, wieder aus Atanagi's Raccolta) vertreten; eine Ottava »Piango; che Amor con disusato oltraggio« ist wohl einer Eclogie entnommen; auch die Quelle eines Madrigals – des einzigen der ganzen Sammlung – ist mir unbekannt:

Come ogni rio che d' acque dolci e chiare
Porge tributo al mare,
Giunto in quelle voragini profonde,
In amare si cangia e torbid' onde:
Così ogni ben ch' è buono per natura,
Giunto nel mar de la mia pena dura,
Si cangia in male amaro, e divien tale
Per l' amaro infinito del mio male.

Ein dunkler und herber Text wie dieser ist ungewöhnlich; und so hat Marenzio auch seine klassischen Lieblings-Dichter Sannazaro und Petrarca förmlich abgesucht, nach allen Hoffnungslosigkeiten und Welt-Schmerzlichkeiten, die er bei den Modernen, Tasso und Guarini, nicht in solcher Reinheit und Stärke finden konnte.

Marenzio
1587

Dies Ausnahmewerk ist von einer Bewusstheit, Programmatik, Einheitlichkeit, die nicht zu überbieten ist. Es ist gleichzeitig sehr archaisch und sehr modern. Der

Archaismus zeigt sich schon äusserlich darin, dass Marenzio ausnahmslos die »misura di breve« (Φ) verwendet, die bei ihm ja immer das Zeichen der Erregung, des Pathos, der Aufgewühltheit ist. Aber hier ist sie auch das Zeichen einheitlichen Tempos. Marenzio gestattet sich in 14 oder 15 Stücken nicht einen Takt lang eine Beschleunigung, ein Fluktuieren des Tempos; die Expression liegt fast ausschliesslich im Harmonischen. Es ist ein halb konstruktives, halb expressives Opus. Es ist Marenzio natürlich unmöglich, ganz auf »Malerei« zu verzichten, und wenn das Wort »ghirlande« fällt, so nehmen die Stimmen ornamentale Figuren an, nebenbei ohne Änderung des Tempos; und wenn, in Sannazaros Sonett »Ecco ch' un' altra volta« »die Fische meiner Klage aufmerksam lauschen« »i pesci al mio languir staranno intenti«, so geraten die unteren vier Stimmen unter der quasi glatten Oberfläche des Soprans in wimmelnde Bewegung. Ein einziges Mal, in Sannazaros »Senza il mio sole«, findet sich sogar krasseste Augenmusik, bei der verführerischen Stelle »Chiuse le luci«. Aber das sind Ausnahmen. Die »mesta gravità« drückt sich musikalisch aus im schweren, belasteten, gleichmässigen Gang der Deklamation, die an Feinheit und Biegsamkeit dadurch jedoch nicht das mindeste einbüsst, und in der freien, kühnen Behandlung der Tonart, des Vorhalts, der Dissonanz jeder Art, vor allem der Durchgangs-Dissonanz. Es ist die Erfüllung dessen, was Rore begonnen. Marenzio ist kein Experimentator mehr, nirgends sucht er die Kühnheit um der Kühnheit willen. Als Muster-Beispiel möge der Schluss der Stanze »Fuggito è'l sonno« (aus der Sestina Petrarca's »Mia benigna fortuna«) dienen:

Marenzio
1587

The musical score is for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), Sopran (S), and Bass (B). It is written in mensural notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 16th notes (C). The lyrics are in Italian.

First System:

- C:** Chè tan - - to hor tri - - sto quan - to
- A:** Chè tan - to hor tri - sto quan - to mai
- T:** Chè tan - to hor tri - sto quan - to
- S:** Chè tan - to hor, chè tan - to hor tri - sto
- B:** Chè tan - - to hor tri - - sto

Second System:

- C:** mai fu lie - to
- A:** fu lie - to etc.
- T:** mai fu lie - to

Oder man sehe, als Beispiel für die gemässigte und gesetzliche »Chromatik« Marenzio's in diesem Werk, den Schluss der Vierzeiler aus Petrarca's Sonett »Se la mia vita da l' aspro tormento«:

A la-men-tar mi fa pau-ro-so, mi fa pau-ro-so_e
 A la-men-tar mi fa pau-ro-so_e len-to, mi fa pau-ro-
 A la-men-tar, a la-men-tar mi fa pau-ro-
 A la-men-tar, a la-men-

len-to, A la-men-tar mi fa pau-ro-so_e len-to.
 -ro-so_e len-to, pau-ro-so_e len-to.
 -ro-so_e len-to, mi fa pau-ro-so_e len-to.
 -tar mi fa pau-ro-so_e len-to.

In fast allen Texten dieses Buches wird auf diesen gewandelten Stil des Marenzianischen Madrigals angespielt: »Fuggito ... è 'l suon' usato alle mie roche rime« (im ersten der fünfstimmigen Madrigale); und an die Spitze des Ganzen ist, natürlich ebenfalls aus Petrarca's Trauer-Sestina »Mia benigna fortuna«, die Frage gesetzt:

Ov' è condotto il mio amoroso stile ...

Hor non parlo ne penso altro che pianto!

Das hat auch Lasso vierstimmig in Musik gesetzt (1562); äusserlich genommen »moderner« als Marenzio, in der »misura cromatica«, aber im Vergleich mit dem jüngeren Meister ziemlich flach und ahnungslos. Es finden sich Dinge in diesen Madrigalen von einer letzten Grossartigkeit: in dem erwähnten Sonett Sannazaro's »Senza 'l mio sole« die Stelle:

... in solitario orrore

Trapasso i giorni & i momenti e l' ore -:

der Quinto (oder zweite Tenor) steigt oder schleicht die Scala im Umfang einer Non nach abwärts, indes die andern Stimmen dazu in vollendeter Deklamation contrapunktieren:

der Weg ins Unheimliche, Dunkle! Alle sechs Stimmen gemeinsam machen diesen Weg zu Beginn von Sannazaro's Canzon, die dereinst, 1510, von einem Franciscus F. »frottolistisch« in Musik gesetzt worden war: »Valli riposte e sole«. Und am Schluss dieses Stückes findet Marenzio für die Vorstellung ewigen Begrabenseins: »Ma qui si stia sepolta ogni mia doglia« – das Symbol und die Expression eines Orgelpunktes von zehn langen Takten. Von Sannazaro's Sonett »Interdette speranze e van desio« komponiert er nur den ersten Vierzeiler, aber in so mächtiger Breite, dass die Musik zum ganzen Text alle Proportionen und Maße gesprengt hätte. Die Grenzen des Stils erreicht er in der Stanze »O fere stelle omai datemi pace«, der dritten aus Sannazaro's Sestina »Spent' eran nel mio cor l' antiche fiamme«. Die Invokation »E tu, fortuna, muta il crudo stile« gerät in die dunkle Region von b moll und Des dur; die Erwähnung der grausamen Befehdung durch Amor in die Überhelle von E dur. Das Stück ist das Extrem des Stiles dieses Buches, und es darf nicht fehlen in unserer Beispiel-Sammlung.²

Marenzio
1587

Aber Marenzio nimmt damit von diesem Stil auch Abschied. Die letzte Nummer des Buches, zehnstimmig oder vielmehr zweimal fünfstimmig, ist eine Rückkehr zum Gewohnten:

Basti fin qui le pene, e i duri affanni
In tante carte, e le mie gravi some
Haver mostrate, e come
Amor i suoi seguaci al fin governa:
Hor mi vorrei levar con altri vanni
Per potermi di Lauro ornar le chiome:
E con più saldo nome
Lassar di me qua giù memoria eterna.

Das ist ein Fragment der dritten Stanze aus Sannazaro's Canzon »Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno«, und jedes Wort in ihr ist biographisch, stilistisch gemeint, halb in grossartigem, halb in schalkhaftem Sinn. Denn Marenzio beginnt gewaltig in der »misura di breve«, um mit der vierten Zeile in seinen pastoralen, canzonettenhaften Stil zurückzukehren. Es ist wie in Anacreon's »Leier«:

Ich will von Atreus' Söhnen,
Von Kadmus will ich singen!
Doch meine Saiten tönen
Nur Liebe im Erklängen.

Marenzio
5^{to} a 6

Und Marenzio hat prophetisch recht behalten: nicht mit diesem Werke, sondern mit dem »Flug auf andern Schwingen« hat er sich ein ewiges Gedächtnis errungen.

Marenzio muss durch den Misserfolg dieses Ausnahmewerks tief verstimmt worden sein. In diese Jahre fällt sein Florentiner Aufenthalt und Dienst, der ihn jedoch nur vor

² Beispiel-Band Nr. 80.

dem Mai 1589, den Festivitäten zur Hochzeit des neuen Granduca, sehr in Anspruch genommen haben kann. Wir wissen sonst keinen äusseren Grund, warum er auf volle drei Jahre verstummt und erst zu Beginn des Jahres 1591 wieder mit einem neuen, dem fünften Buch sechsstimmiger Madrigale hervortritt, das er Virginio Orsini Duca di Bracciano widmet. Er spricht in der Widmung davon, dass die Protektion des Herzogs die freundlichste Zuflucht für ihn sei bei all seinen Widrigkeiten (»in ogni mio accidente«), als welche er vermutlich seine jüngsten Florentiner Erfahrungen angesehen hat. Nichts Persönliches, mit einer Ausnahme, deutet in diesem Buch auf Florenz, und auch für den Rest seines Lebens hat Marenzio sich nicht mehr mit einer Dedikation an die Medici gewandt – wohl aber an die Este und die Gonzaga.

Das Buch ist sehr römisch, und so beginnt es denn auch mit einem zweiteiligen Madrigal zu Ehren Virginio Orsini's und Flavia Peretti's, in deren Palazzo es entstanden war: »... queste mie timide Muse, ... nate, & nudrite in casa sua ...«:

Leggiadrissima eterna primavera
 Vive scherzando a questi colli intorno ...
 Fiammeggia il ciel di più pregiati odori
 Che' l tutt' adorna, il tutt' informa e accende
 L' honor ch' in Flavia e ch' in Virginio splende!

Marenzio
 5^{to} a 6

Ist es ein Hochzeits-Madrigal, so wäre es im Frühjahr 1589 in Florenz entstanden, denn Flavia Peretti, eine der Grossnichten des gewaltigen Papstes Sixtus V., war anfang Februar durch Prokuration dem Duca vermählt worden, und dieser hielt seinen Einzug in Rom am 8. April. (Cf. Ludwig von Pastor, *The history of the popes, from the close of the Middle Ages*, vol. 21: *Sixtus V. [1585–1590]*, ed. Ralph Francis Kerr, London 1932, p. 70; wir erfahren an dieser Stelle auch den Palazzo des jungen Paares und die Wohnung Marenzio's Via Parione 8.) Ein andres Hochzeits-Stück ist die zweite Nummer: »Leggiadre ninfe e pastorelli amanti«, die Marenzio im Auftrag des venezianischen Patriziers Leonardo Sanudo komponiert hat, und die dann ein Jahr später im »Trionfo di Dori« wieder gedruckt worden ist – mit einer Bemerkung des Druckers in der Widmung an Sanudo, die darauf schliessen lässt, dass der Besteller Marenzio's vorherige Veröffentlichung des Stückes mit Missfallen betrachtete. Alle diese 29 Madrigale, von 29 verschiedenen Dichtern und 29 verschiedenen Musikern, schliessen mit demselben Refrain und Jubelruf auf die Braut: »Viva la bella Dori!« – und der Rhythmus dieses Refrains hat sich unwillkürlich allen beteiligten Musikern aufgedrängt (die Stücke von Striggio, Gastoldi, Asola, Vecchi neugedruckt Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 1 und 2, das Gastoldi's auch bei Barclay Squire, *Select Madrigals*, vol. 2). Aber Marenzio gibt dem seinen doch einen feineren, mehr kammer-musikalischen Charakter und pastoralen Anhauch. Ein drittes Stück dieser Art ist ein Sonett »Spiri dolce Favonio Arabi odori« von Girolamo Troiano auf die Hochzeit eines Annibale Gattola mit einer

Marenzio
 5^{to} a 6

Lucrezia ... gedichtet. Marenzio hat die Namen in Tirsi und Amarilli geändert, um das Stück für jede Hochzeit geeignet zu machen.

Pastoral, hedonistisch ist das Signum dieses ganzen Buches. Kein Experiment, keine Zweiheit der Taktart, kein Pathos; dafür eine erhöhte Klang-Sinnlichkeit, die sich in einer raffinierten Technik der Chorteilung dokumentiert. Als Beispiel mag Nummer 10 dienen, ein laszives Madrigal eines mir Unbekannten:

Con la sua man la mia
 Madonna un dì m'avinse,
 E così dolce strinse
 Che mi sentia – dal gran piacer morire.

 Ella che se n'accorse,
 Tosto la sua sù la mia bocca porse
 E suggendo involò di spirti miei,
 Ond' in me morto hora mi vivo in lei.

Die ersten sechs Zeilen sind, in rapider, homophoner Deklamation auf vierstimmige Chöre wechselnder Klangfarbe verteilt; erst mit »E suggendo« tritt volle Sechsstimmigkeit mit Imitation ein, und die Wirkung ist von einem sinnlichen Zauber, an den weder die erste noch die zweite Generation der Madrigalisten zu denken wagten. Es wundert uns nicht, dass Marenzio diesmal von Torquato Tasso zwei Stücke wählt, deren Didascalien für sich selber sprechen: »Amoroso godimento« und »Desiderio d'amor reciproco« – das erste eine offene Nachahmung von Guarini's »Tirsi morir volea« in Sonettform: homophon, naturalistisch, manchmal ganz canzonettenhaft. Den Gipfel in dieser Richtung erreicht Marenzio in einer fünfteiligen Composition von Guarini's »Canzon de' baci« (»Baci soavi e cari«). Guarini hat die Canzon nicht in seine Gedicht-Sammlung aufgenommen (aber sie findet sich mehrfach handschriftlich, zum Beispiel mit einigen Varianten in Bologna, Biblioteca Universitaria, Codex 1171; neugedruckt in den Rime inedite del Cinquecento, p. 142): – vermutlich weil er die Zensur fürchtete. Aber es ging damit im 16. Jahrhundert im Madrigal wie im 19. mit der Oper: was im Drama gesprochen nicht erlaubt war, wurde unschädlich durch die Musik. Wird Guarini's Wort das wirklich durch Marenzio? Ich weiss nicht. Ja, die eindeutigen Zweistimmigkeiten gewisser Stellen sind, wie gewöhnlich, blosse »Symbole«, und Marenzio hat vieles durch Kunst geadelt, zum Beispiel die immer wechselnde Apostrophe »Baci soavi e cari ... Baci amorosi e belli ... Baci affannati e ingordi ... Baci cortesi e grati ...« Aber vieles ist gesteigert ins Dramatische, und wird so zu allen Zeiten empfunden werden – wo sich die richtige, virtuose Ausführung für ein solches Werk höchster Virtuosität findet. Andre Gipfelpunkte, aber weniger bedenklicher, reinerer Art sind ein Sonett (Girolamo Troiano) »per la primavera« »Ecco che' l'ciel a noi chiaro e sereno« oder eine Canzonen-Stanze della Casa's »Come fuggir per selv' ombrosa e folta« oder

Marenzio
 5^{to} a 6

Marenzio,
 6^{to} a 5

endlich eine Ottava (Favola di Narciso) »Giunto a un bel fonte il trasmutato in fiore«, eine Composition von grossartiger Bildhaftigkeit.

Marenzio hat in das Buch, an dritter Stelle, ein Madrigal eines Antonio Bicci aufgenommen »Candide perle e voi labbra ridenti« und hat ihnen in späteren Büchern weitere Bicci's folgen lassen. Bicci – das ist ein Florentiner Name; Antonio war offenbar einer der Freunde, die Marenzio in Florenz gewonnen hatte, und dazu stimmt, dass sich ein paar andre Madrigale Bicci's verstreut in den Drucken Florentiner Musiker finden: des Luca Bati (1594), Santi Orlandi (1602), Stefano Venturi (1596 und 1598). Er war offenbar ein adeliger Dilettant, und an seiner gefälligen, flachen und musikalisch leeren Composition kann man sehen, wohin die Nachahmung Marenzio's führen konnte und führen musste.

*

Drei Jahre später, eine merkwürdig lange und nicht leicht erklärliche Pause –, kehrt Marenzio zur Fünfstimmigkeit zurück: sein sechstes Buch a 5 ist seinem neuen grossen Gönner, dem inzwischen zum Cardinal von San Giorgio gewordenen Cinzio Aldobrandini gewidmet. Persönliche Beziehungen zu seinem Gönner scheinen in der Sammlung zu fehlen: das letzte Stück, eine achttimmig-zweichörige, ziemlich conventionelle Hochzeits-Huldigung »Cantiam la bella Clori« ist vermutlich sogar noch ein Nachklang der Hochzeit der »schönen Dori« aus dem Haus Sanudo – es heisst diesmal am Schluss nur »Viva la bella Clori«. Und ein andres Stück, das wir in anderm Zusammenhang erwähnen, der Dialog Giovan Battista Strozzi's »Hor chi Clori beata« deutet unmissverständlich nach Ferrara. Ein »römisches« Stück scheint nur Nummer 13 zu sein, »Mentre qual viva pietra«, das merkwürdigste und persönlichste des ganzen Buches, das wie eine »Canzon francese« beginnt, konstruktive Abschnitte hat – die in langen Schritten absteigende Tonleiter des Soprans am Schluss – und Gegensätze mit Absicht nicht verschmelzen zu wollen scheint. Am Ende der Linie, deren Anfänge bei Rore zu finden sind, steht die Composition von Annibale Caro's Sonett »Ben ho del caro oggetto i sensi privi« – eine vielleicht auf Bestellung etwas altertümlich gehaltene, sehr schöne »lontananza«. Und die gleiche, Ruhe und Bewegtheit ausgleichende Harmonie atmen zwei Madrigale »Amor se giusto sei« und »Voi bramate ch' io moia«. Im Gegensatz zum letzten sechsstimmigen Buch wechselt Marenzio wieder mit Bedacht und Kunst zwischen C und $\mathbb{C}$.

Das Neue des Werks steht im Zusammenhang mit dem Namen Giovanni Battista Guarini und seinem »Pastor fido«. Marenzio entdeckt für sich die pastorale Tragi-Commedia und setzt sich mit ihr auseinander. Und das »Pastorale« gewinnt für ihn einen neuen Sinn. Es ist kein Spiel mehr, das die Elemente des Ausdrucks in der Canzonetta findet, sondern ein neuer Lyrismus. Nicht einmal in Giovan Battista Strozzi's »Ecco Maggio seren«, einer echten florentinischen »Maggiolata«, huldigt Marenzio mehr

Marenzio
6^{to} a 5

Marenzio u.
»Pastor fido«

sehr stark der Canzonetta: sie schwebt im Stil in schöner Mitte zwischen Tanzlied und Madrigal.

Aus dem »Pastor fido«, der – die Literatur-Geschichte berichtet es – seine erste Aufführung erst 1596 in Crema erlebte, aber schon um 1569 begonnen, 1583 fast vollendet war und in Bruch-Stücken bald auch den Musikern bekannt wurde, bevor er, Ende 1589, im Druck erschien, hat Marenzio in diesem auch die Liebesklage der Dorinda »Anima cruda si« (IV, Nr. 9) und Mirtillo's »Udite lagrimosi« (III, Nr. 6), »Ah dolente partita« (III, Nr. 3) und »Deh Tirsi anima mia« (III, Nr. 4) komponiert. Aber durchaus nicht in einheitlichem gleichen Stil. Manche der Stücke und einige ihnen ähnliche, wie das reimlose, sicherlich ebenfalls einer Pastoral-Commedia entnommene »Donna dell' alma mia«, Giovan Battista Strozzi's »Clori mia«, Livio Celiano's Abschieds-Szene »Rimanti in pace«, Antonio Ongaro's »Stillò l' anima«, oder eine andre »partenza«, »Clori nel mio partire«, sind wirkliche Szenen, mit unverkennbarer Bevorzugung der Oberstimme, wenn auch noch lange nicht verkappte Monodien. Sie sind sentimental, lyrisch, und verzichten völlig auf alle kleinen Malereien und drastischen Symbolismen, die sich der frühere Marenzio kaum jemals versagen konnte. Andre dagegen, und zwar gerade die aller-pathetischsten, wie Mirtillo's Anrufung der Unterwelt, sind Madrigale, nicht Szenen; und der Text ist Anlass zu allen harmonischen Kühnheiten und Übermässigkeiten – Übermässigkeiten auch im engeren Wortsinn. Es ist ein neues, tieferes Verhältnis zum Text, eine neue Rhetorik. Da das Buch neugedruckt ist, kann ich mir alle musikalischen Zitate ersparen. Aber wer es aufmerksam betrachtet, wird bemerken, dass die Jahre zwischen 1591 und 1594 für Marenzio entscheidende Jahre waren. Er wird mit diesem Buch zu einem der unmittelbaren Mitläufer oder Vorläufer Monteverdi's. Hätte er das Glück gehabt, die Jahrhundert-Schwelle noch auf ein Jahrzehnt zu überschreiten, so würde die Geschichte ihn neben Monteverdi als Opern-Componisten zu würdigen haben.

Mit seinem sechsten Madrigal-Buch a 6 wendet Marenzio sich ganz nach Ferrara zurück. Er widmet es (30. März 1595) der Herzogin, Margherita Gonzaga, und spricht im Dedikations-Schreiben von seiner »antica divotione, & servitù verso la Serenissima Casa« der Gonzaga und Este. Und er eröffnet es mit einem zweiteiligen Fest-Stück, entnommen einer Ecloge, die Guarini dereinst, 1579, zur Hochzeit Margherita's mit dem Duca Alfonso gedichtet hatte:

Lucida perla a mi fù conca il cielo
 E tu di lui tesoro
 Tu pria con luminoso alto decoro
 D' Iddio fregiasti la coron' e' l regno
 Poi sul Mincio prendesti humano velo.
 Hora il più ricco pegno
 Del Rè dei fiumi, e nostra gloria sei
 E sarai madre ancor di semidei.

Marenzio
 6^{to} a 6,
 1595

Marenzio
6^{to} a 6

Oda' l Ciel questi voti,
E tu, nel canto di tua gloria indegno
Gradisci i cor devoti
Che son nel ver troppo sublimi some
L' erger al Ciel di Margherita il nome.

Wer glauben möchte, das Stück könne schon zu der festlichen Gelegenheit von 1579 entstanden sein, würde sich täuschen: es ist ein Werk für die Kammer, im blühendsten, reifsten Stil, mit reichlicher Fioritur für die drei Damen und ihre Begleiter, ganz breit und üppig ausgeführt.

Im schärfsten Gegensatz dazu stehen die beiden Werke, die folgen: eine vollständige Composition von sieben Teilen von Petrarca's zweiter Sestina »in vita di Madonna Laura« »Giovine donna sott' un verde lauro« und Luigi Tansillo's dunkelgefärbte »partenza« in terze rime, in Form eines Capitolo »Se quel dolor che va innanzi al morire«, das vorher (1577) bereits von Wert komponiert worden war. Es ist das erste Mal, dass Marenzio zyklische Formen in so umfangreichen Maßen komponiert, und es ist, als ob er den Mut dazu erst nach Lasso's und Palestrina's Tod gefunden hätte. Nicht um »ferraresische« Werke handelt es sich, und wenn um solche, dann nur in dem Sinne, dass sie kaum von Dilettanten ausgeführt werden konnten, sondern nur von Musikern höchster Sicherheit und Erfahrung, wie sie schliesslich nur in Ferrara und Mantua, in Rom und Venedig zu finden waren. Marenzio will nicht mehr »populär« sein, und hat mit diesen Madrigal-Zyklen auch nicht mehr auf die Breite des Publikums gewirkt, die Liebhaber, sondern nur noch auf einzelne Kunstgenossen: Monteverdi, Schütz, Gagliano und ein paar Monodisten. Es ist sehr charakteristisch, dass dieser spätere Marenzio, im Gegensatz zu dem der 80er Jahre, auch keinen Eindruck mehr macht auf die elisabethanischen Musiker. Wo Marenzio Kleinkunst treibt, da folgen sie ihm, sie übersetzen Marenzio's Pastorale und Virtuositum ins englisch-Gesellschaftliche. Aber Marenzio treibt nicht nur Kleinkunst. Es sind sehr persönliche, sehr einsame Werke, in denen er sich zu der höchsten Freiheit in der Anwendung aller seiner Mittel erhebt: der Chörigkeit, der Technik der Doppel-Motivik, des Tempos. Die Verschmelzung von »misura di breve« und »misura cromatica« ist hier vollzogen. Nur C ist vorgezeichnet; aber das Grundtempo ist ein Largo; ein Mittelmaß, von dem aus Marenzio sich die Wege nach beiden Seiten offen hält. Und ganz ähnlich ist das Mittelmaß der Gestaltung die grundsätzliche Verwebung der Stimmen, nicht die Homophonie; und in Tansillo's Capitolo die grundsätzliche Verwendung der Dissonanz, nicht des beruhigten Accords. Man kann sich nur immer wundern, dass nicht auch Marenzio, neben Monteverdi, zur Zielscheibe der Empörung der Artusi und Consorten geworden ist; er ist ebenso kühn wie Monteverdi, und derjenige, der Monteverdi erst Mut zu seinen letzten Wagnissen gegeben hat. Diese harmonische Kühnheit tritt, natürlich, in der Sestinen-Composition nur wenig hervor. Was Marenzio veranlasst hat, sie nach Andrea Gabrieli (gedruckt

Marenzio
6^{to} a 6

1589, aber komponiert vor 1555), Vinci (1583) und vielen andern zu komponieren, lässt sich nur erraten. Es war wohl weniger das Treu-Gelöbnis »fin che l' ultimo di chiuda quest' occhi« »bis der letzte Tag diese Augen schliesst«, sondern die Zuversicht ewigen Ruhms:

Marenzio
6^{to} a 6

»Di tal che nascerà dopo mill' anni,
Se tanto viver può ben culto lauro« ...

Es ist die betonteste Stelle der ganzen Composition: erst findet sich die liegende, die »ewige« Stimme im Sopran, dann im Tenor:

Se tan - to vi - ver può, Se tan - to vi - ver può,
Se tan - to vi - ver può, ben cul - to lau -
Se tan - to vi - ver può, Se tan - to vi - ver può, ben cul - to
Se tan - to vi - ver può, ben cul - to, ben
Se tan - to vi - ver
Se tan - to vi - ver può, Se tan - to vi - ver può,
Se tan - to vi - ver può, ben cul - to lau - ro.
- ro, ben cul - to lau - ro.
lau - ro, ben cul - to lau - ro.
cul - to lau - ro, Se tan - to vi - ver può ben cul - to lau - ro.
può ben cul - to lau - ro.
Se tan - to vi - ver può, ben cul - to lau - ro.

Auf Contrasten des Tempos – der Breite und Rapidität, und der Rapidität und Breite gleichzeitig – beruht der Sinn dieser Sestinenmusik; nur einmal, wenn von den jugendlich braunen Haaren im Gegensatz zu den gebleichten die Rede ist, erfolgt noch ein Rückfall in Augenmusik. Die dritte Stanze (»Ma perche vola il tempo, e fuggon gli anni ...«) kann man, im Rahmen des Grundtempos, nur als eilig bezeichnen.

Noch persönlicher ist die Musik zu Tansillo's »partenza«. Kein Spiel mehr, keine »imitazione della natura«, sondern Espressione von Anfang bis Ende. Dies erste Paar Terzinen hatte dereinst Baldisserra Donato vierstimmig in Musik gesetzt:

Se quel do - lor che va i - nan - zi al mo - ri - re

E tal ch'ag - gua - gli al mi - o cia - scun mor - ta - le

etc. - ta - le Si

Das ist schön, würdig und geföhlt, mit den terzlosen Klängen des Beginns, dem Sext-Accord im dritten Takt, dem Zusammenstoß von gis und c und dem Querstand im vierten: aber es ist primitiv im Vergleich mit Marenzio:

Marenzio
6^{to} a 6

Sic.

C. Se quel do-lor che va i-nan-zi-al mo-ri-re,

A. Se quel do-lor che va i-nan-zi-al mo-ri-re, che

5. che va i-nan-zi-al

T. Se quel do-lor che va i-nan-zi-al mo-ri-

B. Se quel do-

C. che va i-nan-zi-al mo-ri-re, È tal ch'a-

A. va i-nan-zi-al mo-ri-re, È tal ch'a-

5. mo-ri-re al mo-ri-re,

6. che va i-nan-zi-al mo-ri-re

T. -re, che va i-nan-zi-al mo-ri-re,

B. -lor che va i-nan-zi-al mo-ri-re

C. - gua-gli il mio, È tal ch'a - gua - gli il mio

A. - gua-gli il mio, È tal ch'a - gua - gli il mio

5. È tal ch'a - gua - gli il mio, etc.

6. È tal ch'a - gua - gli il mio

T. È tal ch'a - gua - gli il mio

B. È tal ch'a - gua - gli il mio, È tal ch'a - gua - gli il mio, cia - scun

Man sieht: dies ist keineswegs mehr bloss der Stil des »Pathos«-Buches von 1588. Hinzu-
gefügt ist die äusserste Labilität des Tempos, die freieste Anwendung aller allgemeinen
Mittel des Madrigals und aller persönlichen Errungenschaften Marenzio's; unter Ver-
zicht auf alles »Pastorale« und Canzonettenhafte. Und es ist kein Nebeneinander dieser
Mittel wie – wir werden es später sehen – bei dem Dilettanten Gesualdo, der sein Genie
seiner pathologischen Anlage verdankt, sondern ein zwar subjektiver, aber organischer
Stil. Ein Stil, allerdings verständlich nur dem, der die ganze künstliche, gleichsam aus
einer Inzucht hervorgegangene Entwicklung des Madrigals verfolgt hat. Es ist äusserste
Expression, die vor nichts zurückschreckt, auch nicht vor dem Illogischen, zum Beispiel
der vollkommenen Disparität der Stimmen. Wenn es am Schluss der ottava parte heisst:

... Ma' l bel guardo divin per cui m' alzai
Fin sopr' il ciel è quel che più m' atterra.
Mirando de bei lumi i dolci rai,
Voce par ch' oda ch' ivi dentro gridi:
»Questi son gl' occhi ove tu lunge andrai« ...

so ist für Marenzio dieser innere Schrei ein Zustand des Wahnsinns, in dem keine
Stimme mehr zur andern Beziehungen hat:

ch'i - vi den - tro gri - di

ch'i - vi den - tro gri - di

ch'i - vi den - tro gri - di

ch'i - vi den - tro gri - di, ch'i - vi den - tro gri - di

ch'i - vi den - tro gri - di, ch'i - vi den - tro gri - di

ch'i - vi den - tro gri - di, ch'i - vi den - tro gri - di

Wenn ein Genius sehr gross ist, ist dergleichen möglich auch in der harmonischen, südlichen, »quadratischen« Kunst Italiens.

Marenzio
6^{to} a 6

Wie um das Buch harmonisch, italisch, ferraresisch abzuschliessen, hat Marenzio ans Ende zwei Madrigale Torquato Tasso's gestellt, eine »Caccia« von Amoretten im Stil eines Bildes von Albani »La dove sono i pargoletti Amori« und das »Echo« »O verdi selve, o dolci fonti, o rivi« – beide für hellen Stimmklang, beide voll übermütiger Fioritur, beide Virtuosen-Stücke feinsten Art, das letzte, mit den jubelnden Echos, ganz besonders wieder gedacht für die Kammervögel des Herzogs von Ferrara.

*

Mit diesem sechsten Buch ist Marenzio's Produktion auf dem Feld des sechsstimmigen Madrigals abgeschlossen. Was folgt, bis zu seinem frühzeitigen Tode, sind drei Bücher fünfstimmiger Madrigale, 1595, 1598, und 1599; das erste (»siebente«) kurz vor dem Antritt seiner Reise nach Polen dem Haus-Hofmeister des Papstes (»intimo Cameriere partecipante, & assistente di N. Sig.«) Diego de Campo, offenbar einem Spanier gewidmet.

Seinem Haupt-Inhalt nach knüpft es an das sechste Buch an: der Haupt-Dichter in ihm ist Guarini mit dem »Pastor fido«, der Sannazaro und seine »Arcadia« vollständig verdrängt hat. Gleich das erste Stück bringt Mirtillo's Geständnis der Hoffnungslosigkeit (I, 2)

Deh (bei Guarini: Ma) poi ch' ere ne fati ch' io dovessi
Amar la morte e non la vita mia ...

Marenzio
7^{mo} a 5

in halb »pseudo-monodischer«, halb madrigalesker Form. Und es zeigt sich, dass das ganze Buch der Pastoral-Tragi-Commedia gewidmet ist: es schliesst mit einem programmatisch gemeinten Stück, das nach all den leidenschaftlichen und idyllischen Szenen den Hörer oder Sänger wieder zum Gleichgewicht der Seele zurückführen soll:

Ombrose e care selve,
 Se sospirando in flebili sussurri
 Al nostro lamentar vi lamentaste,
 Gioite anco al gioire, e tante lingue
 Sciogliete, quanti frondi
 Scherzan al suon di queste
 Piene del gioir nostro aure ridenti.
 Cantate le venture e le dolcezze
 D' Amarilli e di Tirsi
 Avventurosi amanti.

Das ist ein Hochzeits-Madrigal; und vielleicht schildert das ganze Buch in pastoraler Verkleidung die Wechselfälle einer amourösen Geschichte. Denn es handelt sich nicht um eine ehrfurchtsvolle Vertonung des »Pastor fido«. Guarini's Tragi-Commedia wird im Text ohne Bedenken geändert, und gibt, neben einer andern (nicht mir nachweisbaren) Pastoral-Dichtung, nur die Worte zum Ausdruck sehr persönlicher Gefühle her. Und zum Teil höchst gesteigerter Gefühle. Dieser Ausdruck führt zur Vereinigung der stärksten Gegensätze im engsten Rahmen, zur Anwendung freier harmonischer Mittel, zu einer Beweglichkeit der Sprache, zu einer Auflösung der Form, die man madrigalesken Pointillismus nennen möchte. Alles »Konstruktive«, die Vorliebe für die Combination von Doppel-Motiven, jede Erinnerung ans »Instrumentale« ist verschwunden; es ist reiner Expressionismus. Man sehe den Beginn jener »Überredung zur Liebe«, aus dem Anfang (I, 1) des »Pastor fido«, wobei der Name Silvio in den neutralen Tirsi geändert ist:

Marenzio
 7^{mo} a 5

C. Quel - l'au - gel - lin che can - ta Si dol - ce - men -

A. Quel - l'au - gel - lin che can - ta Si dol - ce - men -

T. - - - - - ta Si dol - ce - men -

C. -tè la-sci-vet - to vo - - - la Hor da l'a - be - te al fag - gio

A. -tè la-sci-vet - to vo - - - la Hor da l'a - be - te al fag - gio

T. -tè la-sci-vet-to vo - - - la *etc.*

Es ist ein Raffinement, eine persönliche Ausdrucksweise von einer Unbekümmertheit ohnegleichen; dabei eine sehr italienische Ausdrucksweise – man wird nicht finden, dass dergleichen von irgend einem, auch dem Kühnsten der elisabethanischen Madrigalisten nachgeahmt worden ist. Sie führt, sechs Jahre vor den »Nuove musiche«, bereits zur charakteristischen Verbindung von Exclamation, Deklamation und Coloratur für die Cadenz, nur dass diese Coloratur hier (Nr. 6) noch ihren Ausdruckswert besitzt:

C. A - mi Tir - si, A - - mi

A. A - mi Tir - si_e me'l nie - ghi, A - - mi

T. A - mi Tir - si_e me'l nie - - ghi,

5. A - mi Tir - si_e me'l nie - - ghi, e me'l nie -

B. A - mi Tir - si_e me'l nie - - ghi

C. Tir - si e me'l nie - ghi Ma nel bel vi - so tuo me l'a -

A. Tir - si e me'l nie - ghi Ma nel bel vi - so tuo me l'a - pri e

T. e me'l nie - ghi Ma nel bel vi - so tuo me l'a - pri e

5. - ghi, e me'l nie - ghi me l'a - pri e

B. Ma nel bel vi - so tuo me l'a - pri e

C. - pri e spie - ghi

A. spie - ghi

T. spie - ghi, ma l'a - pri e spie - ghi etc.

5. spie - ghi

B. spie - ghi

Marenzio
7^{mo} a 5

Am auffälligsten für moderne Hörer ist aber doch die harmonische Gesteigertheit dieser Madrigale. Es kostet Marenzio keine Überwindung, ein Madrigal («O disaventurosa, acerba sorte») mit dem H dur-Accord zu beginnen und zu schliessen: ein Symptom dieses erregten, »concitato« Stiles. Es gibt Fortschreitungen und Vorhalte ungewöhnlichster und doch logischer Art, nicht ausgeklügelt an einem der »chromatischen« oder »enharmonischen« Tasten-Instrumente, wie es deren seit Vicentino und Zarlino gab, sondern reiner und voller Vokalität. Es genügt, als Beispiel den Schluss von Mirtillo's Monolog (Pastor fido, I, 2) herzusetzen: »Cruda Amarilli, che col nome ancora«:

C. E ti di-rà la mor - te il mio mar - ti - re, E ti di - rà la mor -

A. E ti di-rà la mor - te il mio mar-ti - - re,

5. E ti di-rà la mor-te il mio mar-ti - re, E ti di-rà la

T. E ti di - rà la mor - te il mio mar-ti - re, E ti di-rà la

B. E ti di-rà la mor - te il mio mar - ti - re, E ti di-rà la

C. - te il mio mar-ti - re, E ti di-rà la

A. E ti di-rà la mor - te, E ti di - rà la

5. mor - te il mio mar-ti - re, il mio mar-ti -

T. mor-te il mio mar-ti - re, E ti di - rà la mor-te,

B. mor - te il mio mar-ti - re, E ti di-rà la mor - te

C. mor - - - te il mio mar-ti - re.

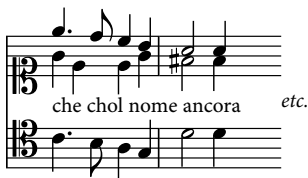
A. mor - te il mio mar-ti - re.

5. - re, il mio mar-ti - - - re.

T. E ti di - rà la mor - te il mio mar-ti - re.

B. - il mio mar-ti - - - re.

Zehn Jahre später (1605) hat Monteverdi sein fünftes Madrigal-Buch mit einer Composition des gleichen Monologes eröffnet, aber sich gehütet, den zweiten Teil in Musik zu setzen, in dem er Marenzio schwerlich hätte überbieten können. Im ersten Teil aber hat er Marenzio offen seine Huldigung dargebracht und ihn damit als seinen Vorgänger in der »seconda prattica« anerkannt (ich verzichte auf volle Unterlegung des Textes):



Marenzio
7^{mo} a 5

Die Ähnlichkeiten sind ebenso charakteristisch wie die Unterschiede – der charakteristischste Unterschied: Monteverdi's Stützung des A cappella-Satzes durch einen Bass, der sich bald zum Basso continuo entwickeln wird. Indessen Marenzio immer innerhalb der Grenzen seines feineren und nobleren Jahrhunderts verharret, eines Jahrhunderts der Vokalität.

Auch darin verharret Marenzio innerhalb seines Jahrhunderts, dass er in den pastoralen Anekdoten, die das Buch enthält, wie die Erzählung Argasto's (Pastor fido, I, 2): »O fido, o caro (bei Guarini: »forte«) Aminta«, zwar genau zwischen »Recitativo« und »Aria«, zwischen Deklamation in Halbchören und voller lyrischer Expansion unterscheidet, aber immer im Rahmen madrigalesken Stiles. Tasso's kleine, prä-existente »Cantate« »Al lume delle Stelle« zeigt die gleiche Scheidung, aber mehr im Geist der Canzonetta. Das ganze Buch ist voll heimlicher Dramatik; aber immer ist die Szene, das Monologische aufgelöst ins Madrigaleske; auch wo die Versuchung gross ist, wie in

Amarilli's Abschieds-Lamento (Pastor fido, IV, 5) »Care mie selve addio«, in der der Text ebenfalls leicht ins Allgemeine geändert ist. Alle Mittel des Madrigals sind mit höchster Freiheit benutzt, die Contraste, die Unruhe des Stils gesteigert bis zur Grenze. Aber überschritten ist die Grenze nicht.

Im achten Madrigal-Buch, 1598 erschienen und gewidmet dem Ferrante Gonzaga von Guastalla – dem Enkel jenes Ferrante Gonzaga, der der erste Gönner und Patron des jungen Orlando di Lasso gewesen war – scheint diese Grenze überschritten. Nur noch in zweien der 16 Stücke des Buches ist der Marenzio des siebenten wiederzuerkennen; der Marenzio, dessen Stil die äussersten Gegensätze vereinigt; vor allem in dem letzten, breit ausgeführten »Laura, se pur sei l' aura« und in geringerem Grade, in zarterer polyphoner Belegung in dem oft komponierten »Care lagrime mie«. Beide Texte stammen von Livio Celiano, mit dessen Dichtungen Marenzio zwischen 1595 und 1598 nähere Bekanntschaft gemacht haben muss, denn er hat im achten Buch noch weitere komponiert: »Provate la mia fiamma«, »Ahi chi t' insidia al boscareccio nido« (Sonett), »Questi leggiadri odorosetti fiori«, »La mia Clori è brunetta«.

In einem Bergamasker Druck (1587, »Rime di diversi celebri poeti Dell' età nostra«, Comin Ventura) ist Celiano mit einer Reihe von Dichtern vereinigt, die in Marenzio's Büchern eine Rolle spielen: Guarini und Torquato Tasso, Giuliano Coselini und Angelo Grillo, von dessen seltenen nicht devoten Dichtungen Marenzio diesmal eine komponiert hat:

Quand' io miro le rose,
Ch' in voi natura pose,
E quella che v' ha l' arte
Nel vago seno sparte,
Non sò conoscer poi,
S' ò voi le rose ò sian le rose voi.

Marenzio
8^{vo} a 5

Marenzio
8^{vo} a 5
Balsamino

Der Rest der Dichtungen dieses Buches besteht aus Monologen, Erzählungen, leidenschaftlichen Expektorationen aus einer mir leider nicht nachweisbaren Pastoral-Tragi-Commedia, einer Nachahmung des »Pastor fido«, und einer Szene (IV, 9) aus dem »Pastor fido« selbst. Ja, einer Szene! Aus dem Dialog zwischen der verwundeten Dorinda und ihrem rauhen Silvio, der in dieser Szene, reuig, zum Liebhaber der Ninfe wird. Marenzio wird hier zum Nachfolger des venezianischen Capellmeisters P. Simone Balsamino, der einige Jahre vorher eine Szene und einen ganzen Dialog aus dem »Aminta« Tasso's für eine Accademia in Urbino, seiner Vaterstadt, komponiert und 1594 veröffentlicht hatte. (Cf. Alfred Einstein, Ein Madrigal-dialog von 1594, in: Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft 15 [1913–1914], No. 8, p. 201–212.) Balsamino hat seinen sechsstimmigen Chor im allgemeinen in zwei dreistimmige Halbchöre geteilt, eine Art von Dialog durchgeführt, und durch meist homophone Gestaltung der langen Szene ein rapideres Tempo geben können. Nur dass Marenzio noch viel

Marenzio
8^{vo} a 5

radikaler ist als Balsamino, der doch manchmal nicht der Versuchung widerstehen kann, einer Stelle »madrigaleske« Gestaltung zu geben, das heisst malerische, symbolische, polyphonierende. Marenzio stellt die erwähnten 15 von den 17 Stücken dieses Buches vollständig auf Homophonie, freie Deklamation und Concentrierung des Ausdrucks in der Oberstimme und in der begleitenden, farbigen Harmonisierung in den unteren, chorisches gegliederten Stimmen. Keine Gegensätze der Mittel, keine »Malerei« mehr, keine Symbolik. Nur Celiano's »La mia Clori è brunetta« notiert er – wir haben es oben (p. 243) bereits erwähnt – durchaus in schwarzen Noten, als scherzhafte letzte Reminiscenz an Augenmusik. Der Taktstrich wird überflüssig; der Gegensatz von C und C♯ ist aufgehoben. Es ist bezeichnend und vielleicht der Beweis für Marenzio's Anregung durch Balsamino, dass dieser die eine seiner beiden Szenen aus dem »Aminta«, den Monolog des Satiro, ebenfalls als »Gesang, ohne Takt und Pausen auszuführen«, als »Canto da cantarsi senza battuta e pause« bezeichnet hat; an Stelle der Pausen stehen Stichworte. Marenzio macht aus dem Dialog Dorinda–Silvio eine grosse madrigaleske Szene (wobei er den Abschluss von Dorinda's erstem Lamento auslöst, da er ihn schon 1594 komponiert hatte) wie Balsamino. Hier freilich endet die Parallele. Denn Marenzio ist ein unvergleichlich feinerer Deklamator, und seine »Harmonisation« von einer unvergleichlich höheren Sensibilität. Es genügt, ein Beispiel zu zitieren, das wir gleich in der Form einer »begleiteten Monodie« geben, ohne Bezeichnung der Stimm-Führung und Pausen – nicht etwa weil wir glaubten, es handle sich nicht mehr um echte Madrigale, sondern nur um zu zeigen, wie klein der Schritt gewesen ist, den die Florentiner Camerata zu tun hatte:

Dun que rom - per la fè, dun - que deg - g'i - o La - sciar Al - cip - po

mio, l'a - ni - ma mi - a? O pur deg - gio mo - rir mi - se - ra in - pri - ma? S'io



Ur-Ältestes und Modernstes ist in diesem deklamatorischen Stil vereinigt: das »Frottolistische«, die Schemata der Tromboncino und Cara »per sonar strambotti, sonetti, terze rime«; die vier- und fünfstimmigen Chor-Rezitative Rore's, und der stile nuovo der Florentiner. Dies ist bereits ein monodisches Madrigal des 17. Jahrhunderts. Und wo Marenzio durch einen rhythmisch regelmässigen Text, wie Grillo's »Quando miro le rose« oder Celiano's »La mia Clori«, zu gleichmässiger, tanzhafter musikalischer Rhythmik verlockt wird, entsteht von selbst die Aria-Canzonetta, die Vorform der Aria. Grillo's Text hat Marenzio vielleicht dem ersten Buch fünfstimmiger Madrigale des Serafino Cantone (1591, nicht bei Vogel) entnommen: – aber was für ein Gegensatz zur Composition des wackeren Organisten an San Simpliciano in Mailand! Wo Marenzio 21 Takte braucht, braucht Cantone 80 Takte, indem er durch drei- und vierfache Vers-Wiederholungen den epigrammatischen Geist des Gedichtes tötet, seine luftige Nichtigkeit mit Blei belastet. Alle diese Madrigale Marenzio's sind kurz; in den »Szenen« ist eine grosse Masse von Worten rapid bewältigt – auf jede Wiederholung von Textteilen ist ebenso verzichtet wie auf Betonung durch Polyphonie. Wo polyphonisierende Stellen vorkommen, ist es wie eine Erinnerung: »dies ist noch Chormusik, noch nicht echte Monodie!« Aber es ist »ideale« Monodie; wir stehen an der Schwelle. Man braucht nur den Text der dritten Nummer zu zitieren, um zu zeigen, dass die Cantate, die Scheidung von Recitativo und Arie, vor der Tür steht:

Filli, volgendo i lumi al vago Aminta,
Dal profondo del cor trasse un sospiro
E disse:

»Aminta, io t' amo e questa mano
Sia pegno del mio amor, della mia fede,
Con ch' ora a te mi lego e per lei giuro
Che d' altri non sarò, se tua non sono!«

Tacque, ei begli occhi gravidi di perle,
Di purpureo color fur tinti intorno,
E' l fortunato Aminta a lei sol rese
Per parole sospir, per gratie pianto.

Marenzio
8^{vo} a 5
Schwelle zur
Monodie

Marenzio
9^{vo} a 5



Am 10. Mai 1599, ein Vierteljahr vor seinem Tod, dediziert Marenzio sein letztes Madrigal-Buch, das neunte, dem Herzog Vincenzo Gonzaga, von dem er ein paar Monate vorher um Übersendung einiger Compositionen gebeten worden war. Marenzio kehrt damit zurück an den Ort, von dem er als Madrigal-Componist künstlerisch seinen Ausgangspunkt genommen: nach Mantua: zu Giaches Wert. Man sucht in diesem Buch vergeblich nach einer Beziehung persönlicher Art zu dem üppigsten Fürsten Italiens, dessen erotische Heldentaten die Skandal-Chronik ganz Europas füllten. Es ist eine Rückkehr zu höchstem Künstlertum, zu höchstem Ernst. Durch ein paar Stücke dieses Buches ist das Bild Marenzio's für das 18. und 19. Jahrhundert bestimmt worden. Padre Martini, Burney, Torchi haben eine Auswahl dargeboten, die immer wieder neugedruckt und bestaunt worden ist.

Marenzio
9^{no} a 5

War das achte Buch Hedonismus, Pastorale, Homophonie gewesen, so strebt das neunte nach dem höchsten spezifischen Gewicht in der Textwahl und der musikalischen Gestaltung. Zwei programmatische Stücke stehen am Anfang und am Schluss. Am Anfang eine Composition der ersten Stanze von Dante's »Canzon pietrosa« »Così nel mio parlar voglio esser aspro«, deren sich seit 80 Jahren kein Musiker mehr erinnert hatte. (Cf. Alfred Einstein, Dante im Madrigal, in: Archiv für Musikwissenschaft 3 [1921], No. 4, p. 405–420 und Dante, on the Way to the Madrigal, in: Musical Quarterly 25 [1939], No. 2, p. 142–155.) Wenn der alte Canzonen-Componist von 1520, Bernardo Pisano oder wer sonst es war, die Stanze dereinst in neutraler »Motetten-Weis« komponiert hatte, so nimmt Marenzio es sozusagen mit der »durezza«, der Herbheit, blutig ernst: die Kühnheit der Harmonik und der Stimmen-Führung ist nicht zu überbieten. Ein Querstand, ein ungewöhnlicher Vorhalt, eine ungewöhnliche Folge von Harmonien, eine Reibung jagt die andre. Es ist zugleich Expression und »Imitazione della natura« – persönlicher Ausdruck und zugleich Unnatur, Zuspitzung eines Stiles der Künstlichkeit.

Marenzio
9^{no} a 5

Das letzte Stück ist eine Composition von Guarini's Madrigal »La bella man vi stringo«. Marenzio kehrt auch hier zu Anfängen – Arcadelt, Corteccia, Rore – zurück, indem er Sopran und Alt canonisch – Unterquart im Abstand einer Semibrevis – führt, und die drei unteren Stimmen motivisch gestaltet. Es ist, als ob er sagen wollte: ich bin ein Meister, ich kann, was ihr andern könnt und mehr als das. Und so darf ich mir höchste Freiheit, Willkür, persönlichsten Stil gestatten. Und er gestattet ihn sich in diesem »Schwanengesang«. Einmal kehrt er zurück zu dem Stiefkind seines Erfolgs, den Bevilacqua-Madrigalen von 1588, indem er eine weitere Stanza aus der Sestina Petrarca's »Mia benigna fortuna« komponiert: »Crudel acerba inesorabil morte« – wiederum im ♢-Takt, wiederum unter Festhaltung des breiten Tempos, das sich nur gegen den Schluss belebt, wiederum mit schärfster, rücksichtslosester Chromatik. Es ist der Endpunkt und die letzte Steigerung in der Geschichte des Pathos, die wir oben (p. 579) bis zu Wert geführt haben; ein Punkt, an dem der Umschlag erfolgen musste.

Drei andre Stenzen aus derselben Sestina: »Se sì alto pon gir«, »Amor i' hò molt' e molt' anni pianto«, »Chiaro segno Amor pose alle mie rime« hat Marenzio jedoch in anderm, in seinem persönlichen Stil componiert. In welchem Grad persönlich, könnte vielleicht bei der ersten die Vergleichung mit der Composition derselben Stanze durch Lasso von 1563 lehren (Madrigale, Zweiter Theil [Sämmtliche Werke, 4], ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1895], p. 59–61). Lasso war selber schon sehr »modern« und farbig in der Harmonik; der »mutato stile« Petrarca's führt ihn bis H dur; er ist schon frei und charaktervoll genug. Aber er ist primitiv, »kompakt« im Vergleich zur Sensibilität, zur Auflösung, Zersetzung aller Mittel bei Marenzio. Das gleiche Verhältnis herrscht in der zweiten Stanze zwischen Monte (1562) und Marenzio. Der alte Meister, der 1599 noch lebte, ist bei aller lebendigen »Expression« immer noch ein Konstrukteur gegen Marenzio, der Exclamation von äusserster Eindringlichkeit neben das nackte Recitativo stellt:

Marenzio
9^{no} a 5

A - mor io hò mol - ti e mol - t' an - ni pian - to

S.
A.
T.
B.
B.

A - mor i hò mol - ti e mol - t' an - ni pian - to

etc.

Die dritte Stanze endlich ist in ganz intricater Stimmen-Führung componiert, was sie vermutlich dem Wort »penosa« verdankt. Aber hier herrscht keine äusserliche Malerei mehr, wie beim früheren Marenzio, sondern eine psychologische Eindringlichkeit sonder gleichen.

*

Die Legende will, dass Marenzio sich in eine junge Dame aus dem Haus Aldobrandini verliebt und »for overmuch familiaritie« mit ihr die Gunst des Papstes verloren habe – so berichtet wenigstens Henry Peacham in seinem »Compleat Gentleman« von 1622. (Cf. James R. Sterndale-Bennett, Marenzio, in: Grove Dictionary of Music and Musicians, Third Edition, ed. H. C. Colles, vol. 3, London 1927, p. 321–323, hier p. 322.) Die Composition eines Fragments aus dem »Trionfo d' Amore« (cap. 3, v. 148s) Petrarca's durch Marenzio im neunten Buche wäre ganz geeignet, diese Legende zu bestätigen:

Dura legge d' Amor! ma, benchè obliqua,
 Servar conviensi; perocch' ella aggiunge
 Di Cielo in terra, universale, antiqua.

Or so come da sè il cor si disgiunge;
 E come sa far pace, guerra e tregua;
 E coprir suo dolor quand' altri' l' punge

E so come in un punto si dilegua,
 E poi si sparge per le guance il sangue;
 Se paura e vergogna avvien che' l' segua.

So come sta fra' fiori ascoso l' angue;
 Come sempre fra due si vegghia e dorme;
 Come senza languir si more e langue.

Vermutlich aber hat dies Stück erst den Anlass zur Legende gegeben; und vermutlich war der wirkliche Anlass wiederum Wert, der den Text bereits 1561 ebenfalls fünfstimmig komponiert hatte. Aber erst 1599 war die höchste Subjektivität möglich, die den Zustand der Verliebtheit, des Erblassens und Erröten mit kühnsten Mitteln malt:

C.

A.

5.

T.

B.

C. E poi si spar - ge per le guan - ce il san - gue

A. E poi si spar - ge per le guan - ce il san - gue

5. E poi si spar - ge per le guan - ce il san - gue

T. E poi si spar - ge per le guan - ce il san - gue

B. E poi si spar - ge per le guan - ce il san - gue

C. Se pa - u - - ra ò ver - go -

A. Se pa - u - ra ò ver - go - gna av - vien che'l se - gua, av - - vien che'l

5. Se pa - u - ra ò ver - go - gna av - vien che'l

T. Se pa - u - ra ò ver - go - gna av - vien che'l se - gua

C. - gna av - vien che'l se - gua

A. se - gua, av - - vien che'l se - gua

5. se - - gua etc.

T. Se pa - u - ra ò ver - go - gna av - vien che'l se - gua

B. Se pa - u - ra ò ver - go - gna av - vien che'l se - gua

Die drei andern Madrigale aus dem neunten Buch, die Luigi Torchi im zweiten Band der »Arte musicale in Italia« veröffentlicht hat, sind durchaus geeignet, sowohl der Legende von Marenzio's hoffnungsloser Liebe neue Nahrung zu geben, wie dem Erstaunen über den harmonischen Neuerer. Das letzte, ein Sonett Petrarca's »L' aura che'l verde

Marenzio
9^{no} a 5

lauro e l' aureo crine«, ist so selten komponiert worden – kurz vor Marenzio nur von Ippolito Sabino und Pietro Vinci –, dass man wirklich glauben möchte, Marenzio habe sich den Wunsch des Dichters persönlich zu eigen gemacht: vor der Geliebten zu sterben. Es ist ein Stück breiter Exposition mit Doppel-Motivtechnik, voll der grössten Gegensätzlichkeit des Tempos, voll barocker Fioritur und ungewöhnlicher Harmonik, zum Beispiel bei dem Wort »pellegrine«, in dem zwei Sept-Accorde aufeinander folgen. Aber es ist doch mehr ein Stück der Kunst als der Expression. Und das gleiche gilt für ein andres Sonett Petrarca's, »Solo e pensoso i più deserti campi«, dessen Beginn mit der bis zur Non aufsteigenden und dann wieder zur Quint absteigenden chromatischen Tonleiter, in gleichmässigen Semibreven des Soprans, indes die untern vier Stimmen dazu ihren Commentar liefern, immer wieder Staunen und Begeisterung geweckt hat. Und mit Recht: vielleicht ohne es zu wollen, gibt Marenzio hier das subjektive und die Landschaft, den einsamen Wanderer auf verlassenem Wege, der den schillernden Regenbogen über der Ebene nicht bemerkt. Wir kennen diese Technik von seiner Composition des Madrigals der Veronica Gambara (s. oben p. 650) her; hier ist nur alles noch eigenwilliger geworden, auch in der gesteigerten Fioritur. Auch die Technik des letzten dieser Stücke »Il vago e bell' Armillo« ist uns bekannt. Es ist wieder eine »prä-existente« Cantate des Livio Celiano, diesmal mit maritimer Szenerie: der Erzählung gibt Marenzio nur die Einkleidung in Teil-Chören oder in lockerer Motivik, und erst der Expektoration des Pastore-Marinaro den vollen Chorklang. Es ist eine Aria in madrigaleskem Gewand.

Marenzio

Es ist unnötig, in diesem, vermutlich schon allzuweit gesteckten Rahmen auf die übrigen Stücke des Buches im einzelnen einzugehen: ein Sonett des Antonio Ongaro, vom Dichter betitelt »Idolatrice d' amore« (die ganze Natur belebt sich im Gedenken an die Geliebte) »Vivo in guerra mendico e son dolente«, ein zweites desselben Dichters »Fiume ch' a l' onde tue Ninfe e Pastori«; zwei weitere Madrigale Guarini's »Parto ò non parto« und »Credete voi ch' io vivo«. Das letzte beginnt programmatisch wie eine »Canzon francese«, aber löst sich in seinem Verlauf ebenfalls in freieste, subjektivste, contrastreichste Gestaltung auf. Überall hat man das Gefühl, dass es sich um ein letztes Werk, um eine Gipfelung, Über-Gipfelung eines ganz persönlichen Stiles handle – wie in Wagner's »Parsifal«, auf den auch nichts andres hätte folgen können als Duplikate. Marenzio selber war anderer Meinung: in der Dedikation an Vincenzo Gonzaga spricht er von der Hoffnung, sein »schwacher Geist, genährt durch die Gunst des Herzogs, werde inskünftig deren noch würdigere Werke hervorbringen« »il debole intelletto mio fomentato dalla gratia sua, prodotti per l' avvenire parti più degni dell' A. S. ...« In seiner letzten Lebenszeit muss Marenzio sich noch mit der Composition von Madrigalen auf Texte Angelo Grillo's beschäftigt haben. Aber manchmal weiss das Schicksal besser als der Mensch, wann ein Kreis sich vollendet hat.

Carlo Gesualdo da Venosa

Marenzio, »il più dolce cigno d' Italia«, galt der Legende als eine etwas romantische Figur unglücklicher Liebe, der die Wirklichkeit vermutlich nur wenig entsprochen hat. Carlo Gesualdo Principe da Venosa ist in seinen Tagen zu einer Figur der chronique scandaleuse Neapels, Italiens, ja ganz Europas geworden, die leider sehr viel Realität besitzt. Von seiner extravaganen Musik ist Licht auf seine Persönlichkeit gefallen; von seiner extravaganen Tat – der Ermordung seiner Frau und ihres Liebhabers – die Aufmerksamkeit auf seine Musik. Den Menschen und den Musiker haben Cecil Gray und Philip Heseltine (Carlo Gesualdo, prince of Venosa, musician and murderer, London 1926) zu charakterisieren versucht; die Tat hat Anatole France, in einer der kleinen, meisterhaften Erzählungen des »Puits de Sainte Claire«, à la Stendhal behandelt – à la Stendhal, das heisst ohne jeden Anspruch auf historische Treue.

Carlo Gesualdo, geboren um oder gegen 1560 als der zweite Sohn des Fabrizio Gesualdo, aus einem der ältesten Häuser des Königreichs beider Sizilien, eines Mannes, der selber schon eine musikalische Accademia in seinem Haus unterhalten hat, konnte sich offenbar zunächst ganz seiner Liebe zur Musik oder seiner Musik-Besessenheit hingeben, als virtuoser Lautenspieler und Sänger zur Laute, und als Componist. Neapel war damals voll von Musikern, die ihm Anregung geben und als Kunstgenossen dienen konnten. Sein eigentlicher Lehrer unter ihnen ist, mit grosser Wahrscheinlichkeit, Pomponio Nenna gewesen, »Cavalier di Cesare«, aus Bari gebürtig, der sein erstes Madrigal-Buch (1582) dem späteren Opfer Carlo's gewidmet hat, dem Fabrizio Carafa, Duca d' Andria; ein anderer, tieferer Beweis der künstlerischen Verbindung Nenna's mit Gesualdo ist die Gemeinsamkeit der componierten Texte – ich zähle nicht weniger als neun. Im übrigen lebte zur Zeit der Jugend Gesualdo's als Capellmeister der Annunziata noch der alte, berühmte Giovan Domenico da Nola, freilich schwach und gebrechlich geworden und als Musiker eine Gestalt der Vergangenheit; und ging als ein Stern napolitanischer Musik Giovanni Macque aus Valenciennes auf, den Gesualdo unbedingt zu Gesicht bekommen musste. Der eigentliche Kreis um Gesualdo, seine »Accademia«, umfasste Namen wie Giovanni Leonardo Primavera, Muzio Effrem, Rocco Rodio, Scipione Dentice, Stefano Felis, und vor allem Scipione Stella, der die Verbindung mit römischer Musik herstellt – wir haben ihn im Kreis Marenzio's bereits angetroffen.

Dies Leben für die Kunst nimmt ein Ende. Im Jahre 1585 stirbt Luigi, der älteste Bruder des Musiknarren Gesualdo, der zu seinem Unheil nunmehr zum Erhalter des Hauses aufrückt und sich vermählen muss. 1586 nimmt er die Ehe auf sich mit Donna Maria d' Avalos, ebenfalls aus ältestem spanisch-napolitanischen Geschlecht, von grosser Schönheit und berückender Wirkung auf die Männer, eine Frau, die trotz ihrer Jugend bereits einen Gatten durch (so berichten die Zeitgenossen) zu weitgehende sexuelle Ansprüche unter die Erde gebracht hatte, während ein zweiter Gatte sich durch rechtzeitige Scheidung einem ähnlichen Schicksal entzogen hatte. Gesualdo erzielt

Gesualdo
Leben

Gesualdo
Leben

bald einen Erben; bei einer Tochter ist ihm seine Vaterschaft bereits zweifelhaft. Denn inzwischen hatte Donna Maria ein glühendes Verhältnis mit dem oben genannten Don Fabrizio Carafa angesponnen und zu so offener Flamme ausbrechen lassen, dass Gesualdo kaum etwas andres übrig blieb, als nach der Sitte der Zeit seine Ehre wieder herzustellen. Am 26. Oktober 1590 erfolgte die Katastrophe. Das Paar wird kunstgerecht in flagranti ertappt. Der Ehebrecher wird erschossen, der Ehebrecherin im Bett der Hals abgeschnitten; die beiden Leichen werden grausam verstümmelt. Carlo flüchtet nach der Tat auf seine Burg in Gesualdo, um ihre etwaigen Folgen abzuwarten. Die Sympathie der Zeitgenossen ist durchaus auf Seiten des ermordeten Paares – vermutlich nur deshalb, weil der Mörder ein pathologischer Schwächling und kein ritterlicher Rächer seiner Ehre war. Brantôme hat es uns überliefert: was man Gesualdo besonders übelnahm, war: dass er Gattin und Liebhaber durch seine Diener hatte umbringen lassen, statt sich selber die nötigen ersten Handgriffe zu reservieren.

Im übrigen war die Angelegenheit in Ordnung. Von der Obrigkeit hatte Gesualdo nichts zu fürchten. Als er die private Rache der Häuser Carafa und Avalos nicht mehr zu erwarten hatte, macht er sich auf nach Ferrara, wo er Anfang 1594 eine zweite Heirat eingeht mit Eleonora d'Este, der Schwester des Cesare d'Este, des präsumtiven Thronerben in Ferrara und späteren Herzogs von Modena. Wie lange er in Ferrara geblieben ist, wissen wir nicht – schwerlich länger als bis nach 1598, als der musikalische Glanz Ferrara's für immer erlosch. Er kehrt nach Neapel zurück, geehrt als einer der Edelsten des Königreichs, gehasst in seinem Hause; ein unglücklicher Kranker, der sich aus gesundheitlichen Gründen täglich einer Geisselung unterzieht –; ein medizinisches Werk der Zeit überliefert (Gray/Heseltine, Carlo Gesualdo, p. 51), dass »princeps Venusiae musica clarissimus nostro tempore cacare non poterat, nisi verberatus a servo ad id adscito«, 1613 stirbt er, wie es heisst nicht ganz ohne Nachhilfe der erlauchten Gemahlin, die ihn lange überlebt, und der Muzio Effrem 1621 ein nachgelassenes Madrigal-Buch ihres Gatten gewidmet hat. Ein römischer Musiker hohen Ranges, Paolo Quagliati, hat ein andres Ereignis im Hause Gesualdo musikalisch verherrlicht: die Hochzeit von Carlo's und Eleonora's älterer Tochter Isabella mit Nicolo Ludovisi, dem Neffen von Papst Gregor XV. (Alessandro Ludovisi, 1621–1623). In Quagliati's »La sfera armoniosa« von 1623 stehen nicht weniger als fünf Stücke zur Verherrlichung dieser Festlichkeit: zu Beginn zwei umfangreiche Cantaten, ein Ballett (Ballo delle Stelle) und eine Art von Festspiel (»La Nave felice«), und am Schluss ein Kammerduett, all das im neuesten Stil. Damit ist die Fabel des napolitanischen Chronisten Don Ferrante della Marra widerlegt, diese Heirat sei erfolgt gegen den Willen Gesualdo's. (Gray/Heseltine, Carlo Gesualdo, p. 49ss.) Da er nämlich schon seit langen Jahren tot war.

Mit einem andern pathologischen Künstler der Zeit, mit Torquato Tasso, hat Gesualdo eine innige Verbindung unterhalten, soweit von dergleichen bei dem grossen Rang-Unterschied zwischen dem Fürsten und dem einfachen Edelmann die Rede sein konnte. Tasso war Anfang 1588 nach Neapel gekommen und hatte die Bekanntschaft

Gesualdo
Leben

Gesualdo –
Tasso

des Fürsten gemacht; die Beziehungen gestalteten sich noch fester bei einem neuen Aufenthalt des Dichters in Neapel im Februar und April 1592, und als sich, Ende 1593 oder Anfang 1594, Gesualdo zu seiner zweiten Vermählung nach Ferrara aufmacht, will Tasso sich ihm anschliessen. Der Dichter begleitet alle Ereignisse im Hause des Fürsten mit seinen Versen; er besingt nicht nur ihn selbst in zwei Sonetten »Alta prole di regi eletta in terra«, »Carlo, il vostro Leon c' ha nero il vello«, und in einer Canzon »Musa, tu che dal cielo il nome prendi«, sondern auch Maria Avalos und ihr unseliges Ende; er dichtet eine Reihe von Ottaven »nelle nozze di D. Carlo Gesualdo ... e di Donna Leonora d'Este« (»Lascia, o figlia d' Urania, il bel Parnaso«); er versieht den Componisten Gesualdo mit etwa drei Dutzend Texten, von denen elf mit der Musik erhalten sind (die Liste bei Gray/Heseltine, Carlo Gesualdo, p. 10 ist nicht vollständig); er schreibt ihm Briefe (cf. *Le lettere di Torquato Tasso*, vol. 5, ed. Cesare Guasti, Florenz 1855, p. 124–128), die ein paar Winke darüber geben, wie Tasso über »poesia musicale« dachte: – besonders wertvoll der Selbsttadel, in einigen stecke zu viel verborgene Gelehrsamkeit. Im übrigen legt Gesualdo als Componist wenig Wert auf literarische Texte. Er hat auch dem Rivalen Tasso's, Guarini, gelegentlich seine Gunst geschenkt, aber ohne den geringsten literarischen Respekt: so componiert er dessen »Tirsi morir volea« in verstümmelter Form, indem er ohne weiteres den Schluss weglässt. Der Rest der von ihm componierten Texte aber ist meist nichtswürdige Reimerei, die ihm offenbar von gefälligen poetischen Handlangern geliefert wurde. Kein Sonett Petrarca's, keine Stanze Ariosto's oder – seltsamer Weise – Tasso's (aus der »Gerusalemme liberata«); der Text ist nichts weiter als der Anlass, und der notwendige, nicht zu entbehrende Stoff für die Musik des hochgeborenen Herren. Es ist ein ähnliches Verhältnis wie das des Minstrels zum Troubadour – nur umgekehrt: diesmal ist der Musiker der Aristokrat, hoch zu Ross; und der Dichter hält den Steigbügel. Die erste Bedingung eines Textes, den Gesualdo in Musik setzen sollte, war Kürze: es musste dem Musiker möglich sein, die Form durch freie Wiederholung von Textteilen nach seinem Gutdünken zu gestalten. Und das wäre bei einem allzulangen Poem unmöglich gewesen. Gesualdo hat selten ein Sonett, und niemals eine Canzon, eine Sestina, oder sonst einen Zyklus componiert, er ist ein egoistischer Musiker; er denkt nur an sich, nie an den Dichter.

Was für ein Musiker war Gesualdo, was für einen Rang nimmt er ein, als absolute Grösse genommen, und genommen als ein Glied in der Kette der Entwicklung der Musik? Die Zeitgenossen sind sich einig über seine Grösse; aber ihr Urteil ist unzweifelhaft getrübt durch die Rücksicht auf den hohen Rang des Componisten; und es wäre auch gefährlich gewesen, Gesualdo so zu kritisieren, wie Muzio Effrem den Marco da Gagliano, und Giovanni Maria Artusi den Claudio Monteverdi kritisiert haben. Die Meinung der Nachwelt ist geteilt. Für Burney, Ambros, Eitner ist Gesualdo ein dilettierender Experimentator, für Leichtentritt, Keiner, Heseltine bedingungslos ein Genius. Ambros allerdings war ein allzu künstlerisch und unabhängig empfindender Beurteiler, um Gesualdo's Eigenart ganz zu verkennen, und hatte niemals der Gröblichkeit Eitner's

Gesualdo –
Charakter als
Musiker

Gesualdo –
Urteile über
ihn

beigepflichtet, der sich am krassesten ausdrückt: »Der Fürst ... komponierte mit einer wahrhaft bürgerlichen Ausdauer unzählige Madrigale, die in Betreff ihrer harmonischen Wendungen für ihre Zeit wahre Ausgeburten waren. Bei näherer Prüfung ergibt sich vielleicht eine Vorliebe für Cipriano Rore, der ein genialer Harmoniker war, nur fehlte dem fürstlichen Herrn das Talent, um Rore mit Erfolg nachahmen zu können ...« Unzählige Madrigale? Es sind nur sieben Bücher, das letzte posthum (1594, 1594, 1595, 1596, 1611, 1611, 1626) mit gegen 150 Stücken, die Teile der zusammengehörigen für sich gerechnet – eine relativ bescheidene Zahl. »Harmonische Wendungen, die für ihre Zeit wahre Ausgeburten waren«? Wir werden sehen. Und nur Madrigale? Das ist nicht richtig, wenigstens in wörtlichem Sinn: Pomponio Nenna hat im achten Buch seiner Madrigale (1618) zwei fünfstimmige Canzonetten Gesualdo's zum Abdruck gebracht – zwei sehr »normale« und doch recht persönliche Stückchen; ganz im Rahmen der Form Ferretti's oder Vecchi's gehalten, und doch feiner als der Durchschnitt. Freilich, es sind Zufalls-Produkte. Aber wir kennen jetzt auch noch drei Bücher kirchlicher Werke Gesualdo's: Motetten a 5 (*Sacrae cantiones*) von 1603, Motetten a 6 (dabei eine a 7) aus dem gleichen Jahr, und sechsstimmige Responsorien von 1611. Aus dem erstgenannten Werk hat Guido Pannain in den *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana*, 5 (*L' oratorio dei Filippini e la scuola musicale di Napoli*, ed. Guido Pannain, Mailand 1934, p. 221–273) 14 von 19 Nummern zum Abdruck gebracht: ein unschätzbares Material für die objektive Würdigung des umstrittenen Musikers. Er war also kein einseitiger Madrigalist; er war nicht völlig gebannt in seine Grenzen. (Hat jemand schon Chopin deshalb getadelt, weil er keine Sinfonie und kein Streichquartett geschrieben hat?) Und: er hat zwischen weltlichem und kirchlichem Stil genau unterschieden. Schon äusserlich: seine Madrigale haben ausnahmslos das Taktzeichen C, stehen im 4/4-Takt; alle neugedruckten Motetten stehen in der »misura di breve«. Mehr noch: in den Madrigalen ist die Freiheit, das Fluktuieren des Tempos bis ins Extrem getrieben wie bei Marenzio, aber die Zählzeit ist noch kürzer als bei jenem: ist sie dort die halbe Note, so bei Gesualdo das Viertel. In den Motetten ist das Gleichmaß des Tempos kaum jemals gestört. Wer freilich in diesen Motetten Gesualdo's nach Beziehungen von Leben und Werk jagen wollte, würde eine reiche Beute finden. Es sind fast nur Laute der Angst, Selbstanklage, Zerknirschung; Fragmente von Texten, geschöpft aus Psalmen und Hohem Lied – »Pecantem me quotidie«, »Laboravi in gemitu meo«, »Hei mihi, Domine, quia peccavi nimis in vita mea«, »... miserere mei Domine«, »O vos omnes qui transitis«, »Exaudi Deus deprecationem meam«; – daneben einige exstatische Anrufungen der Madonna. Es ist wie ein tönendes Spiegelbild jenes Altar-Gemäldes im Capuziner-Kloster zu Gesualdo (abgebildet bei Gray/Heseltine, Carlo Gesualdo, p. 40a), auf dem Gesualdo, patronisiert von seinem Oheim Carlo Borromeo, von Heiligen und der Madonna auf die Milde des Erlösers hingewiesen wird. Das ist ein Kirchenbild voll geheimer persönlicher Beziehung; und so auch ist es in diesen Motetten, als ob persönliches Leiden, persönliche Angst sich durch »objektiveren« Ausdruck reinigen, beruhigen, befreien

Gesualdo
MotettenGesualdo
Motetten

wollte. Man erkennt diese charakteristische Haltung, wenn man Gesualdo's Motetten mit denen seiner napolitanischen Zeitgenossen vergleicht, etwa denen des Giovanni Maria Trabaci von 1602, von denen im gleichen Band der »Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana« eine Reihe abgedruckt ist. Diese napolitanische Schule der Macque, Nenna, Montella steht eher den Venezianern nahe als den Römern: ein Satz voll harmonischer Vorhalts-Reibungen und farbiger Auflichtung; aber keine Musik überschwenglichen subjektiven Ausdrucks. Kirchliche Musik. Aber Gesualdo's Motette ist kirchliche Musik und noch etwas anderes, mehr oder weniger: – mehr, wenn man dem Musiker auch in der Kirche persönliche Sprache zugestehen will; weniger, wenn man in diesem Überschreiten der »Objektivität« bereits den gefährlichen Schritt zur Distanzlosigkeit der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts vor dem Göttlichen, Unnahbaren erblicken will. Ich kann mir nicht versagen, aus Pannain's Neudruck eine Anrufung der Madonna zu zitieren. Die Motette ist zweiteilig; auf einen ersten, imitatorisch belebten Teil

Ave dulcissima Maria,
vera spes et vita,
dulce refrigerium!

folgt ein zweiter, mehr »homophoner«, der wiederholt wird:

Gesualdo
Motetten

C.
 T.
 5. B.

O, o Ma-ri - a, O, o Ma-ri - a, flos

vir - gi - num, vir - gi - num, o - ra pro no - bis,

C. pro no - bis Je - - - - sum

T. pro no-bis, pro no - bis, o - ra pro no -

B.

C. - bis Je - - - - sum.

T.

B.

Wer diese Stelle schreiben konnte, voll Wahrheit, Tiefe und Distanz des Gefühls, voll harmonischer Sicherheit und Schönheit, voll Bewusstsein vom Ausdruckswert der Accorde, nach der Seite des Strahlenden und Dunklen – denn hier liegt ein Decrescendo bis zum **pp** vor, das accordisch und nicht bloss dynamisch versinnlicht ist – der war kein »im Irrgarten der Harmonik umhertaumelnder Cavalier«, sondern ein wahrer Musiker. So wie Greco, Gesualdo's Zeitgenosse, ein wahrer, grosser Maler war, obwohl oder weil seine Inbrunst sich nicht in den raffaelischen oder Guido Reni'schen Grenzen canonischer Kirchenkunst ausdrückte. Es gibt Verzerrungen, »Stillosigkeiten« auch in Gesualdo's Motetten: so wenn in der ersten (»Ave regina coelorum«), die in der mixolydischen Tonart und in imitierendem Stil ganz palestrinensisch-klassisch beginnt, der Gruss an die Madonna und die Bitte um Fürsprach wärmeren Ausdruck annimmt und chromatisch-harmonisch zu irisieren beginnt. Oder wenn in »O vos omnes« bei der Stelle »videte si est dolor sicut dolor meus« die Harmonik fast zur Gebärde wird: in Chromatik und Reibung. Aber dies ist echter Überschwang, und die musikalischen Mittel sind nicht Unbekümmertheiten eines Dilettanten, der sich alles erlauben darf. Die Unabhängigkeit Gesualdo's tritt dabei auch in dieser Kirchenmusik zu Tage. Wenn Pomponio Nenna wirklich sein Lehrer war, so hat mit ihm Gesualdo wohl die Farbigkeit der Accordik gemeinsam – man vergleiche die durch Pannain gebotenen Proben aus Nenna's Responsorien von 1607, besonders die Worte Christi am Ölberg »Tristis est anima mea« –, aber es sind nur die mehr allgemeinen chromatischen Manieren einer Schule: denn Gesualdo ist viel passionierter, ergriffener, im Inneren beteiligter. Das zeigt sich besonders darin, dass er auf alle äusseren, visuellen, im Sinn der Zeit »malerischen«

Anregungen der Phantasie verzichtet, ungleich Nenna, der (um bei dem Beispiel zu bleiben) den Vorwurf Jesu »vos fugam capietis« natürlich »fugweis« komponiert. Es ist unmöglich, dass Gesualdo nicht durch Marenzio beeinflusst war, dessen Werk der »mesta gravità« seit 1588 vorlag, zu schweigen von andern Stücken höchsten Pathos. Aber er hat aus ihnen nur die Schwingungen des Gefühls, versinnlicht durch neue harmonische Mittel herausgehört, und das Zeichnerische, die visuelle Komponente bei Marenzio nicht empfunden oder überhört. Bei allem Geschmack war Marenzio ein Musikant, kein humanistisch Gebildeter. Gesualdo als ein Mann hohen Adels aber hatte die Erziehung seiner Standesgenossen hinter sich, und er hatte Vincenzo Galilei's Verhöhnungen der »Augenmusik« und andrer Symbolistik sicherlich gelesen und begriffen. Kaum ein Zug solcher Art findet sich bei ihm. Wenn in »Languisco e moro« (III, Nr. 3; 1595) auf das Wort »solo« alle Stimmen dahinschwinden bis auf eine, so ist das nicht »witzig«, sondern gefühlsbetont. Er ist ein reiner Expressionist.

Und er ist das von Anfang bis zu Ende. Er hat insofern eine »Entwicklung« durchgemacht, als die »Hochzeitsreise« nach Ferrara und der dortige Aufenthalt, also das Jahr 1594, einen Einschnitt in seinem Schaffen macht. Die beiden ersten Madrigal-Bücher, durch seinen Hausmusiker Scipione Stella herausgegeben und ihm selber gewidmet, stehen einigermaßen für sich; dabei ist das »Secondo libro« eigentlich das erste, und ist auch in der berühmten Partitur-Ausgabe, 1613 durch den Genueser Capellmeister Simone Molinaro veranstaltet, an die erste Stelle gerückt. Gesualdo ist hier noch einigermaßen zurückhaltend, an seinem eigenen späteren Stil gemessen, und auch an dem gewisser extremer Wagnisse Marenzio's und andrer Vorgänger und Zeitgenossen. Aber er nimmt die Dinge auch hier schon schwerer als andre; sein Gemüt ist verdunkelter, seine Ausdrucks-Mittel virtuoser als die anderer. Nicht in seiner Composition des verstümmelten Textes von »Tirsi morir volea«. (Carlo Gesualdo, Madrigali a 5 voci, ed. Ildebrando Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.59], Mailand 1919, p. 18–30.) Wenn irgendwo, so zeigt sich hier der hochgeborene Dilettant, dem jede Kritik erspart bleibt. Gesualdo pflegt da wohl den Contrast von accordischen Haltepunkten und der Bewegtheit aller Stimmen, in Motiven rapide Deklamation; aber diese Motive sind trocken und nüchtern, und es fehlt das Gefühl für die pastorale Sinnlichkeit der Szene, die ihr Leben und ihre Rechtfertigung ist. Gesualdo ist weder der Mann des Pastoralen noch der Spielerei. Ein gutes Beispiel für seine Art bietet seine Composition (II, Nr. 4) vom Torquato Tasso's »Gelo hà Madonna il seno, e fiamma il volto« – eins der nicht express für ihn gedichteten Stücke, da es vielfach vor ihm in Musik gesetzt worden ist (Bellasio 1578, Merulo 1579, Caimo, Cavalieri 1585, Macque 1587, Monte 1590). Monte, der den nächstliegenden Vergleich liefert, in seinem vierzehnten Buch, nimmt den Text als das, was er ist: als eine epigrammatische Artigkeit, als ein artiges Epigramm, und komponiert es kurz und leicht, halb canzonettenhaft, im venezianischen Stil. Bei Gesualdo erhält es eine compliziertere, raffiniertere Einkleidung:

Gesualdo –
Früherer Stil

Gesualdo –
Früherer Stil

C. Ge-l'hà Ma-don - n'il se - no e fiam - - m'il vol - to,

A. Ge-l'hà Ma-don - n'il se - no,

5. Ge - l'hà Ma-don-n'il se - no e fiam - - m'il vol - to,

T. E fiam - - m'il vol - to,

B. Ge - l'hà Ma-don-n'il se - no e fiam - - m'il vol - to,

C. Ge - l'ha Ma-don-n'il se - no Io son

A. Ge-l'ha Ma-don - n'il se - no e fiam - - m'il vol - to

5. Ge - l'hà Ma-don-n'il se - no e fiam - - m'il vol - to etc.

T. Ge-l'hà Ma-don - n'il se - no e fiam - - m'il vol - to

B. Ge - l'hà Ma-don-n'il se - no e fiam - - m'il vol - to

Hier hat man den frühen Gesualdo, den Gesualdo von 1594, in nuce. Er macht es sich in keiner Weise leicht und verzichtet von vorneherein auf billige Homophonie, ohne auf feinste Deklamation, auf sorgfältigste Behandlung des Sprachlichen zu verzichten. Der leichte Text ist belastet durch Gefühl und durch Arbeit. Gesualdo weiss das und sorgt für Architektonik durch Wiederholung, und so beginnt er diese erste Zeile in der g moll-B dur-Region und wiederholt sie in etwas variiert und reicherer Fassung in der d moll-F dur-Region. Unbekümmert setzt er ein mit dem Sext-Accord auf g; und Unbekümmertheit, nicht etwa Kühnheit, nicht etwa extremer Ausdruck, ist überhaupt das Kennzeichen dieser zwei ersten Bücher. Der »nobile dilettante« verrät sich in einigen eher linkischen, unbeholfenen Zügen: der sehr engen Führung, der Reibung der Stimmen, die einem sonderbaren Mangel an Ohr entspringt; die Unempfindlichkeit gegen Querstände – eine Unempfindlichkeit, die dem ganzen Jahrhundert eigen ist, aber doch

mehr der Zeit vor 1560. In seiner eigenen Epoche wird Gesualdo in diesem Punkte von keinem seiner Kunstgenossen überboten. »Malerische« Züge, wie die Coloratur auf »fiammeggiar«, treten bei ihm später immer mehr in den Hintergrund; und Symbolismen, wie Zweistimmigkeit etwa bei einer Textstelle wie »fra due mi tieni« (in II, Nr. 3 »Com' esser può ch' io viva«) verschwinden fast ganz. Im Contrast, in der Fluktuation des Tempos geht Gesualdo über Marenzio kaum hinaus, und dennoch hat man, schon hier, das Gefühl einer stärkeren Dissoziation zwischen den motivisch belebten und den ausdrucksvoll zurück gehaltenen, mit harmonischen Reizen beladenen oder belasteten Teilen. Manchmal ist die Abhängigkeit von Marenzio mit Händen zu greifen, zum Beispiel am Schluss des zweiten Teils von »Baci soavi e cari – Cibi della mia vita«, dem ersten Stück im Secondo libro (Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.59], p. 15–17), wo eine Stimme führt, und ein Stimmenpaar folgt. Die eigene Persönlichkeit Gesualdo's spricht sich, trotz Marenzio, bereits in diesen beiden ersten Büchern sehr stark aus, und es wäre vielleicht müßig, nach weiteren Einflüssen zu forschen, wie es müßig ist, bei Greco nach andern Vorbildern zu suchen als Tintoretto.

Dennoch müssen wir den Versuch machen, solche Vorbilder aufzufinden. Sie sind nicht in Neapel zu entdecken. Ich glaube nicht, dass Giovanni Macque auf Gesualdo grossen Eindruck gemacht hat, trotz seiner Wirksamkeit in Gesualdo's nächster Nähe, obwohl ich es nicht entscheiden kann, da ich leider versäumt habe, aus Macque's Madrigalwerken – das erste 1576, das letzte 1613 – mir eine genügende Anzahl von Partituren zu verschaffen. (Die Neudrucke dreier Stücke bei Maldeghem, Trésor Musical, Musique profane 8 [1872], No. 15–17, p. 46–52, eine davon sogar ohne den Original-Text, sind völlig unbrauchbar.) Über Macque's Leben sind wir heute, dank Ulisse Prota-Giurleo (Notizie sul musicista belga Jean Macque, in: International Society for Musical Research, First Congress Liège, September 1–6, 1930, Report, ed. The Plainsong & Mediaeval Music Society, Guildford 1930, p. 191–197) mit Sicherheit unterrichtet. Er war um 1552 in Valenciennes geboren und ist sehr früh, wohl schon 1566, nach Italien gekommen, wo er Schüler Filippo di Monte's wurde – vermutlich in Rom. Jedenfalls unterzeichnet er die Dedikationen dreier früher Madrigal-Bücher, 1576, 1579 und 1582, in Rom – die zweite an Scipione Gonzaga gerichtet, einen der Gönner Marenzio's. Dass er damals dem engeren Kreis Marenzio's angehörte, geht daraus hervor, dass er neben Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Moscaglia, Soriano und Zoilo – alles römische Kunstgenossen – an der Composition des Horazischen Dialogs »Donec gratus eram tibi« beteiligt ist: er komponiert die vierte Strophe der Übersetzung des Luigi Alamanni »Hor' un laccio, un'ardore« in einem feinen, leichten Stil – freier als sein Lehrer Monte, zurückhaltender als sein Rival Marenzio. 1586 aber kommt er nach Neapel, und zwar in den Dienst des Fabrizio Gesualdo, des Vaters unseres Carlo, der jedoch um diese Zeit bereits ein fertiger Musiker gewesen sein muss. Im Mai 1590 ist er zweiter Organist an der Annunziata, neben Scipione Stella als erstem, und unter dem greisen Nola als Capellmeister. 1592 heiratet er eine Napolitanerin, Isabella Tonto, und nimmt dabei die Verpflichtung auf

sich, Neapel niemals zu verlassen – eine Bedingung, die zu erfüllen ihm nicht schwer gefallen sein kann. Denn im September 1594 wird er, als Nachfolger des Spaniers Cristobal Obregon, und auf Empfehlung des Bartolomeo Roy, Organist an der königlichen Capelle und 1599 deren Capellmeister. Im September 1614 ist er gestorben. Er ist der letzte in der Reihe der italianisierten Niederländer und ist der Lehrmeister einer ganzen Generation napolitanischer Musiker: Trabaci, Francesco Lambardi, Maione, Montella, Spano, Falconieri, Luigi Rossi; und mit Rossi auch einer der Stammväter der »römischen Schule«, zu der, neben Rossi, Giacomo Carissimi, Tenaglia, Manelli und Savioni gehören. Aber er war schwerlich der Lehrmeister Gesualdo's, weder persönlich noch geistig genommen. Aus den Incipits der Motetten von 1596, die Pannain mitteilt (*L' oratorio dei Filippini e la scuola musicale di Napoli*, p. XXXV–XLI), erkennt man klar einen Meister zwar »farbiger« Neigungen, aber eines gemässigten Klimas des Gefühls; und aus den Instrumental-Canzonen, die erhalten sind (cf. Charles Guillet, Giovanni (de) Macque, Carolus Luython, *Werken voor Orgel of voor vier Speeltuigen* [Monumenta musicae belgicae, 4], ed. Joseph Watelet, Berchem-Antwerpen 1938), einen Musiker voll Naivetät, Fröhlichkeit, Volkstümlichkeit, – in vielem das Gegenteil von Gesualdo. Und als Componist von Madrigalen – erhalten sind zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale, 1576 und 1589, das zweite dem Vater Gesualdo's gewidmet; ein Buch vier- und sechsstimmiger 1579; vier Bücher fünfstimmiger von sechs (1587, 1597, 1599, 1613; das erste und fünfte verloren); zwei Bücher vierstimmiger von drei (1586, 1610; das zweite verloren); und zwei Bücher sechsstimmiger »Madrigaletti e Napolitane« (1581, 1582) – ist Macque vielmehr Schüler und Nachfolger Monte's als Vorläufer Gesualdo's, und eher Zeitgenosse Ingegneri's und Wert's als Zeitgenosse Marenzio's. Seine Hausdichter sind noch Sannazaro, Petrarca, Bernardo Tasso; selbst von Torquato Tasso hat er auffallend wenig componiert. Später scheint Macque allerdings seinen Stil dem Gesualdo's angenähert zu haben. In Bernardo Bolognini's Madrigalen a 5 (Primo libro, 1604, nicht bei Vogel) findet sich ein Stück von ihm, »Chi vuol veder un Sole«, das im Wechsel rapider contrapunktischer Verflechtung und »Allargandi« von harmonischer Betontheit, in der Verbindung von rhythmischer Freiheit und Freiheit in der Harmonik, mit Gesualdo verwandt ist. Aber Macque ist viel gemässiger, viel harmonischer und »normaler«.

Im übrigen ist dies »Allargando« des Tempos für harmonisch gewagte Stellen nicht nur für Gesualdo und seinen Kreis charakteristisch, sondern ein allgemeiner Zug des späten Madrigals. Ich finde ein auffallendes Stück solcher Art »Tu che fai ghiaccio il foco« in den vierstimmigen Madrigalen des Antonio Buonavita von 1587, bei der Stelle »Alla mia cruda pena al mio dolore.« Buonavita war »nobile pisano, cavaliere [di Santo Stefano]« und Organist am Dom; und wie er nicht von Gesualdo beeinflusst sein konnte, so hat er selber schwerlich Gesualdo beeinflussen können. Das ist ein notgedrungen allgemeines Urteil, das aber vielleicht durch genauere Untersuchung bestätigt werden wird.

Wie dem sei: der wahre Gesualdo, der Gesualdo, der Eindruck auf die nächste Generation und auf die Nachwelt gemacht hat, erscheint erst nach 1594. Es ist ein Stück aus seinem sechsten Buch, von dem Pietro della Valle in seinem Brief an Lelio Guidiccioni schreibt: »... wegen seiner leidenschaftlichen Eindringlichkeit gefiel mir besonders ›Resta di darmi noia‹ des Principe di Venosa, ein berühmtes Stück ...« »... per affetto pietoso e compassionevole ›Resta di darmi noia‹ del Principe di Venosa, famoso madrigale ...« Und es ist, bezeichnender Weise, ein Stück extremster Haltung.

Was hat diesen Umschwung – oder wenn nicht Umschwung, so diese Entwicklung des Excentrischen in Gesualdo verursacht? War es die Bekanntschaft mit den Ferrareser Musikern, der Musik in Ferrara? Es ist auffällig, dass das Haupt der estensischen Hofmusik, Luzzaschi, dreiviertel Jahre nach Gesualdo's Ankunft, am 10. September 1594, ihm das vierte Buch seiner, Luzzaschi's Madrigale gewidmet hat – ebenso auffällig, wie dass noch niemand diesen Druck im Zusammenhang mit Gesualdo's Schaffen untersucht hat. Denn Luzzaschi sagt in der Widmung ausdrücklich: »Da Eure Excellenz auf verschiedene Art, von fern und nah, der Welt zu erkennen gegeben hat, dass Sie meine, wiewohl schwachen Erzeugnisse schätzt ... hab' ich beschlossen, Euch diese eben aus meinen Händen ausgehenden Madrigale zu widmen ...« »Havendo Vostra Eccellenza con diverse maniere, mostrato al Mondo di stimare, & lontano, & vicino, le mie, ancorche deboli compositioni: ... ho risoluto di consacrarle il parto di questi Madrigali, che hora escono dalle mie mani ...« Luzzaschi's Madrigale waren also dem Fürsten schon in Neapel längst bekannt. Luzzasco hatte schon in seinem zweiten Buch von 1576 (das erste scheint nicht erhalten) durch seine Composition von Dante's Terzinen (»Quivi sospiri«) seiner Neigung zur extremen Expression Ausdruck gegeben; und auch das dritte enthält neben einem der anmutigsten Sonette Petrarca's (»Per far una leggiadra sua vendetta«) und ganz spielerisch pastoralen, ja cantatenhaften Stücken:

Gesualdo u.
Luzzaschi

»Fuggiti dal mio raggio,
Pastor gentil e saggio;
Fuggiti da quest' onda.
Che l' un' abbruccia troppo e l' altro innonda,
E vattene all' armento,
Se non vuoi quì restar di vita spento!«
Così dicea Licori,
Cogliend' erbette e fiori.

doch auch dunkle Stücke, zum Beispiel das Sonett »Quest' è, fortuna ria, quella ferita«, mit einer Grabschrift am Schluss in »schwarzen« Noten. Wie Marenzio verfällt Luzzasco gern der »Augenmusik«.

Das sieht nicht gerade nach Vorläufertum von Gesualdo aus, und so erfüllt denn auch das Gesualdo gewidmete Buch von 1594 in diesem Punkt nicht unsere Erwartung. (Es enthält auch ein nachweisbar älteres Stück: »Tu ribello d' Amor«, das bereits vier Jahre

Gesualdo u.
Luzzaschi

vorher, 1590⁵, in einer venezianischen Sammlung erschienen war.) Luzzasco erscheint hier teils im Fahrwasser Giaches Wert's oder Ingegneri's, besonders in den Stücken in der »misura comune«, im Φ -Takt, den er wie Wert (und Marenzio) als gegeben für pathetische Texte ansieht. Ein Stück wie die Composition von Tansillo's Stanze »Dolorosi martir, fieri tormenti« (Nr. 14) sieht aus, als ob Luzzasco habe Ingegneri und Marenzio (s. oben p. 636) überbieten wollen, was ihm denn auch ohne weiteres gelingt.³

Aber darin ist er, weder in der Melodik noch in der Chromatik, ein Beispiel und Vorbild für Gesualdo geworden, der einen ganz andern Weg eingeschlagen hat. Aber in einer andern Eigentümlichkeit ist er es ganz entschieden: in der, einen Textabschnitt in einer bereicherten Fassung zu wiederholen. Hier ein Beispiel (Nr. 3), dessen Beginn gleichzeitig auf die »drei Damen« hinweist:

C. Tra le dol - cez - ze e l'i - -

5. Tra le dol - cez - - e l'i - - re E la

A. Tra le dol - cez - ze e l'i - - re

C. - re E la gio - ia e'l mar - ti - re, Tra le dol - cez -

5. gio - ia e'l mar - ti - re, e

A. E la gio - ia e'l mar - ti - re, Tra le dol - cez - ze

T. Tra le dol - cez - ze

B. Tra le dol - cez - ze

³ Beispiel-Band Nr. 81.

C. -ze e l'i - re E la gio - ia e'l mar - ti -

5. l'i - - re E la gio - ia

A. e l'i - re E la gio - ia E la gio - ia e'l mar-ti -

T. e l'i - - re E la gio - ia e'l mar-

B. e l'i - re E la gio - ia e'l mar - ti -

C. -re

5. e'l mar-ti - re

A. - re, La gio-vi-net-ta etc.

T. - ti - re

B. - re La gio-vi-net-ta

Dergleichen hat Eindruck gemacht auf Gesualdo; nur dass er es liebt, die Wiederholung gleich zu transponieren, und dass er eine engere, dichtere Verflechtung der Stimmen pflegt: alles ist bei ihm von vornherein treibender, unruhiger, passionierter als bei dem ruhiger und harmonischer gestimmten Luzzasco. Aber dass der Zusammenhang zwischen dem Ferrareser Meister und Gesualdo von uns nicht construiert ist, zeigt vor allem das einzig erhaltene nachgelassene Werk Luzzaschi's († 1607), die »Seconda scelta delli Madrigali« von 1613, die bezeichnender Weise bei Giovanni Giacomo Carlino in Neapel erschienen sind, dem Verleger Gesualdo's, und vermutlich auf Gesualdo's Kosten. Es handelt sich ganz offenbar um eine Auswahl von Stücken aus verschiedenen Schaffens-Perioden Luzzaschi's, und es ist zum mindesten nicht unwahrscheinlich, dass manche dieser Stücke vor 1594 fallen, so wenig es natürlich auch ausgeschlossen ist, dass Luzzasco seinerseits von Gesualdo noch einiges gelernt hat. Aber man wird die enge Verwandtschaft beider sicherlich nicht verkennen bei dem folgenden Beispiel »reicherer Wiederholung« (Nr. 11):

Gesualdo u.
Luzzaschi

C. Al - l'hor fia lie - t'il co - re Che nel - l'a - prir que - ste mie

5. Al - l'hor fia lie - t'il co - re Che nel - l'a - prir que -

T. Al - l'hor fia lie - t'il co - re Che nel - l'a -

C. lu - ci, que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca - ro og - get - to ha - vran chia -

5. - ste mie lu - ci, que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca - r'og - get - t'ha vran chia -

T. - prir que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca - r'og - get - t'ha -

C. - ro splen - do - re; Al - l'hor fia lie - t'il co -

5. - ro splen - do - re; Al - l'hor fia lie - t'il co - re Che nel - l'a - prir

A. Al - l'hor fia lie - t'il co - re, fia lie - t'il co - re

T. - vran chia - ro splen - do - re; Al - l'hor fia lie - t'il co - re

B. Al - l'hor fia lie - t'il co -

C. -re, Che nel-l'a -prir que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca-ròg -

5. que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca-ròg - get - t'ha -

A. Che nel-l'a -prir que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca-ròg -

T. Che nel-l'a -prir, Che nel-l'a -prir que - ste mie lu - ci o - scu - re

B. - re Che nel-l'a -prir que - ste mie lu - ci o - scu - re Dal ca-ròg - get - to ha -

C. - get - t'ha - vran chia - ro splen - do - re

5. - vran chia - ro splen-do - re, splen-do - re

A. - get - t'ha - vran, ha-vran chia-ro splen-do - re

T. Dal ca-ròg - get - t'ha - vran chia - ro splen-do-re

B. - vran chia - ro splen-do - re

Die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten springen in die Augen: Gesualdo verhält sich zu Luzzasco etwa wie Tintoretto zu Tizian, oder Greco zu Tintoretto – er geht von vornherein weiter in der Harmonik, er erfindet weniger simple, weniger »diatonische« Motive, er vermeidet die paarweise, die Zwillings-Führung der Stimmen, aber die Grundhaltung des Stils ist dieselbe. Hier wie dort die Zersetzung eines Stückes durch Generalpausen, die motettenhafte, enge Durchführung eines Motivs, die epigrammatische Kürze des Ganzen. Sie tritt in diesem posthumen Buch Luzzasco's besonders deutlich vor Augen, da keine Wiederholungen eines Schlussteils ausgedruckt sind – vielleicht der Kosten-Ersparnis halber. Hätte Luzzasco das Werk selbst noch herausgeben können, so würde er vermutlich durch mehr oder weniger variierte Wiederholung der Musik zum letzten Zeilenpaar den einzelnen Stücken längere Ausdehnung gegeben haben, wie das Gesualdo fast regelmässig tut.

Dass Gesualdo sich dem Ferrareser Madrigal-Stil genähert hat, zeigt das Werk eines Musikers, der diesen Stil sehr rein ausprägt: des Conte Alfonso Fontanelli, der wohl

kaum Schüler eines andern Musikers gewesen sein kann, als Luzzaschi's. Fontanelli, Ferrareser Edelmann, gehört zu dem Kreis adeliger Dilettanten wie Striggio, Gesualdo, Del Turco und des Duca di Mantua, und er ist unter ihnen vielleicht der begabteste – er mutet an wie das harmonische und ausgeglichene Gegenbild des unseligen Venusiners. Er hat 1595 in Ferrara sein erstes Madrigal-Buch veröffentlicht – anonym, doch verraten die Bogen-Signaturen seinen Namen; und es ist in zweiter Auflage (1603) von keinem Geringeren als von Orazio Vecchi der Welt nochmals ans Herz gelegt worden, als »voll von Originalität, Würde, Anmut, und Temperament« – »piena di novità, di dignità, di diletto, e d' affetto«. Ein zweites Buch von 1604 erlebte drei Auflagen; Fontanelli hat darin, wie der Drucker dem Leser mitteilt, mit Absicht die Einheit des Stils vermieden, ja den Ton herabgestimmt, um verschiedenen Geschmäckern zu gefallen (»l' autore schivando a studio l' egualità dello stile, anzi alcune volte artificiosamente abbassandolo, [per] dar sodisfatione a tutti, secondo la diversità de gusti loro ...«). Fontanelli erfreute sich nicht bloss der Verehrung Vecchi's, sondern auch Peri's und Monteverdi's, und das ist ganz begreiflich. Jenes »abbassar« ist nichts weniger als eine Annäherung ans Vulgäre; es ist Luzzaschi's Stil, wenn er heitere Stücke schreibt, nur mit gesteigerter Leichtigkeit, Anmut, Flüssigkeit gehandhabt.

Luzzasco liefert aber auch die Beispiele für die experimentelle Harmonik Gesualdo's. Er ist dabei nicht so einseitig als der Principe; freilich auch nicht so eindringlich. Ein Stück wie »Gioite voi col canto« (Nr. 13) ist ganz durchsetzt von »linearer« Chromatik, die Gesualdo kaum gebraucht:

Gesualdo – Fontanelli

The musical score is written for five voices: Contralto (C.), Alto (A.), Tenore (T.), Soprano (S.), and Basso (B.). The notation is in 16th-century style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 16. The lyrics are: "Ahi mi-se-ro mio co-re, Na-to sol al do-lo". The score shows a chromatic progression in the vocal lines, characteristic of the "linear" chromaticism mentioned in the text.

C. Na - to sol al do - lo - re, Pian - gi

A. Na - to sol al do - lo - re, Pian - gi

T. - re, Pian - gi, ma pian - gi tan - to

5. - to sol al do - lo - re, Pian - gi,

B. al do - lo - re, Pian - gi, ma pian - gi

Dagegen könnte ein anderes Stück »Itene mie querele« (Nr. 17), das im Beispiel-Band abgedruckt ist,⁴ trotz der Aufzeichnung in »misura comune« beinahe von Gesualdo selber sein, wenn Luzzaschi von der Abwechslung erregter, extrem harmonisierter Chor-Deklamation und imitatorischen »Durchführungen« öfter Gebrauch gemacht hätte als einmal. Im Übrigen muss betont werden, dass dies »Allargando des Tempos« für harmonisch gewagte Stellen nicht nur für Gesualdo und seinen Kreis charakteristisch ist, sondern ein allgemeiner Zug des späten Madrigals. Ich finde ein auffallendes Stück »Tu che fai ghiaccio il foco« in den vierstimmigen Madrigalen des Antonio Buonavita von 1587, bei der Stelle »Alla mia cruda pena al mio dolore«. Buonavita war »nobile pisano, cavaliere (di Santo Stefano)« und Organist am Dom; und wie er nicht von Gesualdo beeinflusst sein konnte, so hat er selber schwerlich Gesualdo beeinflussen können.

Mir scheint jedoch der Einschnitt im Schaffen Gesualdo's noch mehr daher zu rühren, dass er in der berühmten herzoglichen Instrumenten-Kammer zu Ferrara das »Archicembalo« des Nicolo Vicentino vorgefunden und sich mit ihm vertraut gemacht hat. Ercole Bottrigari im »Desiderio« (Neudruck: *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venetia 1594 [Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, 5], ed. Kathi Meyer, Berlin 1924) hat uns (p. 40s) von ihm Bericht gegeben und es unter die »nicht gebrauchten« Instrumente gerechnet, da es wegen der Schwierigkeit, es zu stimmen, in Stimmung zu halten, und zu meistern, nur selten gespielt werde; aber wenig später erzählt er doch, dass Luzzaschi es mit voller Feinheit beherrsche und besondere Stücke für es komponiert habe: »... il Luzzasco Organista principale di sua Altezza, lo maneggia molto delicatamente, con alcune compositioni di Musica fatte da lui à questo proposito solo ...« Das Instrument Vicentino's war kein Unicum. Wir wissen aus Martino Pesenti's – des lebenswerten blinden Componisten und Clavier-Meisters im Venedig der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – op. IV von einem ähnlichen »Clavicembalo«, erbaut von Vido Trasentino anno 1601; wir wissen von

Gesualdo Ar-
chicembalo

⁴ Beispiel-Band Nr. 82.

Gesualdo
Neudrucke

Zarlino's chromatisch-enharmonischem Clavier, das Pesenti charakteristischer Weise dem Vido's vorzog (cf. Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, vol. 4, p. 136s). Burney hat es später, um 1770, in Florenz wiedergefunden (The present state of music in France and Italy, London 1771, p. 253s). Pesenti's »Enharmonik« besteht, 75 Jahre vor Bach, natürlich nicht in einem vollen Verständnis für die gleichschwebende Temperatur, also für die Möglichkeit der Modulation, aber doch einem Verständnis für die Transposition – so wenn er dasselbe Tanz-Stück, eine Corrente, einmal in d moll, und daneben in ais moll abdruckt.

Von Venosa um 1594 dies Verständnis zu fordern, wäre vielleicht ungerecht. Obwohl viele Stellen es zu beweisen scheinen. Jedenfalls: die Spuren seiner Bekanntschaft mit einem chromatisch-enharmonischen Instrument zeigen sich in seiner späteren Produktion auf Schritt und Tritt. Zu seinem Unheil? Zu seinem Heil? Mir scheint, zu beidem – und darin liegt wohl die Lösung der »Streitfrage Gesualdo«. Er ist ein schwer erträglicher Manierist, wo er, prädisponiert fürs Extreme, seinen extremen Stil nur um des Stils willen anwendet; er ist ein echter Künstler, wo er ihn mit Gefühl, Gehalt, Gewalt zu erfüllen weiss. Immer wird die Stellung der Zeiten zu ihm wechseln, je nach dem Maß der Wahrheit des Gefühls, das man ihm zugesteht; und es ist leicht erklärlich, dass es ihm zur Zeit Johann Christian Bach's, in Burney's »History of Music«, schlechter ergehen musste als in den Zeiten Strawinsky's und Schönberg's. Vielleicht schwingt das Pendel bald wieder auf die andre Seite.

Für die Illustrierung von Gesualdo's Schaffen ist durch Neudrucke einigermaßen gesorgt: durch Keiner, Gray/Heseltine, Kiesewetter, Ambros, Torchi, Pizzetti, und Weismann. Der reichhaltigste dieser Neudrucke, durch Pizzetti, ist leider einigermaßen entwertet durch die unnötige (teilweise) Verkürzung der Notenwerte. Man findet die Liste bei Gray/Heseltine, Carlo Gesualdo, p. 135–137, sie ist nur zu ergänzen durch die seither durch Wilhelm Weismann (Gesualdo di Venosa, 8 Madrigale für fünfstimmigen Chor, Leipzig 1931) herausgegebenen acht (oder vielmehr sechs) Stücke.

Gesualdo
3. u. 4. Buch

Das dritte und vierte Buch, 1595 und 1596 noch in Ferrara erschienen, und durch einen Ettore Gesualdo (einen Verwandten? oder blossen Hausgenossen?) wieder wie gewöhnlich dem Autor selber gewidmet, enthalten noch manche ältere Stücke, »lasciati andare per le tavole trascurati«, wie der Fürst »sie achtlos von seiner Tafel fallen liess« (Dedikation zum vierten Buch). Dahin gehört das zweiteilige Madrigal (III, Nr. 10) »Maraviglia d' amore« (Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.60], p. 19–30), das manche archaische Züge zeigt, im B-Accord auf »dolce«, in Eckigkeiten und Verhäkelungen der Deklamation, in quasi mehr ungewollt seltsamer Accordik, wie zu den Worten »ma spiri l' aura«. Es ist eine Huldigung an eine Dame, an Laura, ohne Hinweis auf Tod und Sterben – ein ziemlich seltener Fall bei Gesualdo. Aber erst bei Tod und Sterben gerät seine Phantasie in Schwingung, wie (III, Nr. 3) »Languisco e moro! Ahi cruda« (Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.60], p. 9–13) beweist. Hier wird die Gesangslinie wunderbar frei, die

harmonische Reibung (»dolorosa morte«) gefühlt; das Ganze gewinnt seine »Statik«, seine architektonische Haltung durch chorische Responsionen. Es besteht eine geheime Affinität zur Monodie, obwohl Gesualdo mit Monodie und Monodisten nichts zu schaffen hat: er brauchte reichere Ausdrucksmittel. Er hielt fest am Madrigal, und auch das ist bezeichnend für seine historische Zwitterstellung: er ist auf der einen Seite, in einer Richtung, der der Harmonik, ungemein »neu«, in der andern bereits veraltet. Und er hatte kein »Ventil«, wie Monteverdi, Gagliano und andre Neuerer, in der Oper.

Ein Gegenstück zu »Languisco e moro« ist (III, Nr. 9) »Non t' amo ò voce ingrata« (Torchì, *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 1–4; auch Gesualdo, *Madrigali*, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.60], p. 14–18). Der Text ist eine epigrammatische Spielerei:

»Non t' amo« – ò voce ingrata! –
 La mia Donna mi disse,
 E con pungente strale
 Di duol e di martir l' alma trafisse.
 Lasso, ben fu la piaga aspra e mortale;
 Pur vissi e vivo; ah! non si può morire
 Di duol e di martire!

Aber für Gesualdo ist Tod und Schmerz immer voller Tod und voller Schmerz: es sind die Worte, die ihn erregen. Und so geschieht hier mit Chromatik, frei eintretenden Quartsext-Accorden, Durchgangs-Dissonanzen des Guten zu viel; nur der Schluss, im Stil Marenzio's, trotz des Nonen-Sprungs im Bass, ist maßvoll und versöhnend. Die Gegensätze sind auseinandergetrieben. Ein um so stilvolleres Stück ist dafür das letzte, sechsstimmige des Buches

Donna, se m' acidete,
 La mia vita sarete ... (Torchì, *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 17–20)

ein Zeilenpaar, das in umgekehrter Ordnung am Schluss wiederkehrend dem Stück auch seine formelle Abrundung sichert. Es ist, als ob Gesualdo eine Monodie sechsstimmig bearbeitet hätte, so wie später Monteverdi das Lamento seiner Arianna als fünfstimmiges Madrigal bearbeitet hat. Der erste Sopran wäre, im Sinn der Monodie, schon für sich ausdrucksvoll:



Und eben so ausdrucksvoll ist jede der sechs Stimmen, eben so ausdrucksvoll ist das Ganze, das Ensemble, ohne besondere Wagnisse, wenn man Septimen-Vorhalte nicht Wagnisse nennen will. Vielleicht gibt das Stück einen Begriff von dem bis auf den Quinto verlorenen sechsstimmigen Madrigal-Buch, posthum (1626) durch den Reaktionär Muzio Effrem herausgegeben. Im vierten Buch ist das erste Stück (Gesualdo,

Gesualdo
3. u. 4. Buch

Gesualdo
4. Buch

8 Madrigale, p. 6–10) »Luci serene e chiare« auch ein Meister-Stück der Form. Der Text ist ein Canzonetten-Text – wieder ein Beweis, was für ein »unliterarischer« und gewalttätiger Musiker Gesualdo war: drei je dreizeilige Strophen der Form a B B! Die zweite Strophe ist nur eine Variante der ersten, und so gibt Gesualdo auch die musikalische Einkleidung als Variante, als leicht veränderten zweiten »Stollen«, um erst den »Abgesang« mit voller Gefühls-Gewalt zu erfüllen; auch er wird verändert und gesteigert wiederholt. Jedes Wort erhält seinen Gefühls-Akzent, aber ohne dass das Ganze leidet, wie so oft bei Marenzio. Und das Gleiche gilt für das zweiteilige Madrigal »Io tacerò, ma nel silenzio mio« (Gesualdo, 8 Madrigale, p. 16–21; Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.61], p. 3–7, der erste Teil auch in Andrea della Corte's Scelta di musiche per lo studio della storia, Mailand 1928, p. 75–77, mit einem schauerlichen Druckfehler auf p. 77, T. 5). Es ist bezeichnend, dass Gesualdo die naturalistische Pause bei »sospiri« einmal, obwohl nur im Sopran, anwendet: er verschmäht kein Mittel, das espressiv, expressionistisch ist. Alles ist expressiv in diesem Stück, ja beinahe exhibitionistisch; es ist, als ob jemand ohne Rücksicht, ohne Scham, ohne Zugeständnis an die Form vor einer Zuhörerschaft eine peinliche Beichte ablegte. Der letzte Ton ist ein schmerzhafter Querstand. Eine Vision alla Greco vollends ist das Madrigale spirituale

Sparge la morte al mio Signor nel viso
Tra squallidi pallori
Pietosissimi orrori.
Poi lo rimira e ne divien pietosa:
Geme e sospira, e più ferir non osa.
Ei, che temer la mira,
Inchina il capo, asconde il viso, e spira.

(IV, Nr. 8; Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.61], p. 8–15)

Vielleicht ist Greco als Gegenstück auf dem Gebiet der bildenden Kunst für ein solches Stück sogar ein zu »klassischer« Meister, und man müsste eher an Bernini denken: der Tod, das Gerippe, das angesichts des Gekreuzigten vor dem letzten Streich zurückschreckt, und »ächzt und seufzt« ... Der Text stammt nicht aus den »Essequie di Giesù Cristo« des Angelo Grillo, wie man annehmen möchte; Tasso's Freund war dafür zu geschmackvoll. Gesualdo war es nicht; er hat uns, drastisch gesprochen, nichts »geschenkt«, nicht die heftigste Expression. Dies ist die Musik, mit der man im Betsaal Gesualdo den Karfreitag feierte. Eine reine Spielerei dagegen ist (IV, Nr. 13) das Madrigal, das mit dem Wort »morte« auch nur spielt:

Arde il mio cor, ed è sì dolce il foco,
Che vive nell' ardore,

Onde lieto si more.
 O mia felice sorte,
 O dolce, o strana morte!

(Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.61], p. 16–21)

Es steigert sich durch bereicherte Wiederholung der drei Anfangszeilen (so weit sich hier überhaupt von Anfang und Ende reden lässt), durch emphatische des letzten Zeilenpaares; die Tonart ist eingehalten; aber für die Versinnlichung des Wortes »strano« ist Gesualdo natürlich glänzend ausgerüstet. Man sieht nicht ein, warum Gesualdo dann wieder einen ganz ähnlichen Text (IV, Nr. 12):

Ecco, morirò dunque
 Ne fia che pur rimire
 Tu, ch' ancidi mirand' il mio morire.

 Ahi, già mi discoloro, ohimè, vien meno
 La luce a gli occhi miei, la voce al seno.
 O che morte gradita,
 S' almen potessi dir: »moro mia vita«!

(Gesualdo, 8 Madrigale, p. 11s)

sozusagen blutig ernst genommen hat. Hier sind die äussersten Gegensätze des Tempos und der Harmonik vereinigt, oder vielmehr nicht vereinigt: das *Espressivo* steigert sich zur völligen Dissoziation eines Stils, der einmal Stil gewesen war. Auf dem Wege zu solcher Dissoziation befindet sich das Madrigal, das eins der bekanntesten Gesualdo's sein könnte (IV, Nr. 9): »Moro, e mentre sospiro« (Padre Martini, *Esemplare*, vol. 2, p. 198–207; Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit*, p. 52–56, s. a. Gabrieli, vol. 3, p. 118) – es prägt am reinsten den Gegensatz von harmonisch beladenem »Largo« und imitatorischem »Vivace« aus.

15 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen des vierten und dem des fünften und sechsten Madrigal-Buches Gesualdo's (1611) – beide durch einen Don Giovanni Pietro Cappuccio wieder ihm selber gewidmet. Aber sein Stil hat sich nicht mehr wesentlich geändert. In beiden findet sich kein einziges zweiteiliges Stück mehr: immer kürzer, immer zugespitzter werden die Texte, immer mehr zum blossen Anlass, um Musik an sie zu hängen. Im fünften Buch ist Guarini noch einmal vertreten (»T' amo mia vita«, das Schluss-Stück), im sechsten überhaupt keine namhaft zu machende literarische Grösse mehr. Was der Dichter zu liefern hat, ist lediglich das Oxymoron, den Gegensatz der Bilder, Gefühle, Vorstellungen auf engstem Raum. Und die kürzeste Formel für die Charakterisierung Gesualdo's wäre ebenfalls: der Musiker des Oxymoron. So wird ein Text wie (V, 5):

O dolorosa gioia,
 O soave dolore,
 Per cui quest' alma è mesta e lieta more!
 O miei cari sospiri,
 Miei graditi martiri,
 Del vostro duol non mi lasciate privo,
 Poi che sì dolce mi fa morto, e vivo!

– ein Text, blosser Hülle von etwas, was einmal vielleicht ein Gedanke, vielleicht einmal Poesie gewesen war, zum Anlass eines der bewegtesten und rücksichtslosesten Stücke (Gesualdo, Madrigali, ed. Pizzetti [I classici della musica italiana, 14.61], p. 22–30). Ein andres Beispiel für das Auseinanderfallen von gewagtester Accordik und »Linearität«, dem Dualismus des Stils, der Unversöhnlichkeit der Gegensätze ist das ebenfalls bei Pizzetti abgedruckte (V, Nr. 15) »Tu m' uccidi, o crudele«; ein drittes das sowohl von Ferdinand Keiner wie von Pizzetti gebrachte (V, Nr. 11):

Mercè grido piangendo,
 Ma chi m' ascolta, ah! lasso – io vengo meno!
 Morrò dunque tacendo!
 Deh, per pietade almeno,
 Dolce del cor tesoro,
 Potessi dirti pria ch' io mora: »io moro«.

Die »Expression« eines solchen Stückes ist erstaunlich; aber es dürfte schwer sein, die Grenze zwischen Manierismus und Wahrheit des Gefühls genau abzustecken. Reines Virtuosenstück ist ein Stück wie (V, 5; Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 5–8 und Gesualdo, 8 Madrigale, p. 26–29):

Itene, o miei sospiri
 Precipitate il volo
 A lei ...

– in dem einfach Marenzio überboten ist, auf Gesualdo's Weise: durch Überspitzung der Gegensätze, durch ausnahmsweise und übertriebene Malerei von »sospiri«, »volo«, »bella«, »cangerò« (Wechsel zum Tripel-Takt wie bei Luzzaschi!), »canto«. Eine Art von Zwillingen-Stück (V, 4) ist das dreifach (Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 9–12, Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, p. 178–180; Gesualdo, 8 Madrigale, p. 22–25) in Neu-Ausgabe zugängliche »Dolcissima mia vita, a che tardate«. Es ist ebenfalls noch marenzianisch, aber noch mehr gesualdesk; marenzianisch in den Sechzehntel-Läufen auf »ardo« oder »fuoco«, »bramare« oder »desire«, gesualdesk in der gewalttätigen Chromatik. Die Nutzniessung der Ausdrucksmittel, die ein Jahrhundert entwickelt und erworben hatte, zu ganz persönlichem, man möchte

sagen egoistischem Stil geht hier bis zur letzten Grenze; sie wird absurd, angewendet auf einen Text, der solche Exzesse nicht verträgt.

Auch im sechsten Buch findet sich ein solches Duplikat zu »Itene, o miei sospiri«, nämlich »Già piansi nel dolore« (Torchii, *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 13–16), das vielleicht aus diesem Grunde, neben einer andern Nummer (»Quando ridente e bella«) in die zweite, venezianische Auflage dieses Buches nicht mehr aufgenommen worden ist. In diesem Werk des Abschieds zeigt sich der Dualismus, der Gesualdo's ganzes Schaffen durchdringt, im Grossen. Es sieht so aus, als ob er dem unbekannten Dichter der Texte – sie scheinen alle von ein und demselben zu stammen – den Auftrag gegeben hätte, zur Hälfte solche zu liefern, die das Wort »morte« oder »morire« enthalten, und zur andern Hälfte solche pastoralen Lebhaftigkeit; in beiden Fällen aber so epigrammatisch, so voll von »Oxymora«, als möglich. Aber er ist jetzt noch weniger als früher der Mann der reinen Freudigkeit, der Idyllik, der Unschuld. Pizzetti hat eins dieser Stücke »Volan quasi farfalle« neugedruckt (diesmal ohne Verkürzung der Notenwerte); und man kann aus dem Beispiel ersehen, dass Gesualdo es nicht weiter bringt als zur Unruhe, zum Spielerisch-Nervösen. Andre Beispiele dieser Art sind »Al mio gioir il ciel si fa sereno« oder »Alme d' amor rubelle«, »Candido e verde fiore«. Überall ist Gesualdo der Gefangene seiner eigenen Manier. In dieser Gefangenschaft ist er nur glücklicher (und wir sind es mit ihm), wenn der Text ihm durch Spitzigkeit entgegenkommt, wie in dem Madrigal von der Stechmücke, einem Tierlein, das nach dem Vorbild des pseudo-virgilianischen »Culex« ja auch in der italienischen Poesie eine so grosse Rolle spielt:

Gesualdo
6. Buch

Ardita zanzaretta
Morde colei che il mio cor strugge e tiene
In così crude pene.

Fugge poi e rivola
In quel bel seno che' l mio cor invola.
Indi la prende e stringe e le da morte
Per sua felice sorte.

Ti morderò ancor io,
Dolce amato ben mio,
E se mi prendi e stringi, ah! verrò meno,
Provend' in quel bel sen dolce veneno.

Der Beginn könnte nicht anschaulicher sein:

C. Ar - di - ta zan - za - ret - ta Mor - de co - lei, mor - de co - lei,

5. Ar - di - ta zan - za - ret - ta Mor - de co - lei

A. Mor - de co - lei

T. Mor - de co - lei

B. Mor - de co - lei, Ar -

C. Ar - di - ta

A. Ar - di - ta zan - zaretta

T. Ar - di - ta zan - za - ret - ta

B. - di - ta zan - za - ret - ta

Gesualdo
Oxymoron

Der Nonnen-Vorhalt des Soprans zum Einsatz des Basses ist, im Sinn drastischer Malerei, ebenso erlaubt wie die widerhaarige Deklamation des Tenors im vierten Takt. Ebenso drastisch, naturalistisch nach der Seite des Pathologischen hin ist dann der Schluss:

Ahi ver - rò me - no Pro - van - d'in

ahi ver - rò me - no, ahi ver - rò me - no Pro - van - d'in

ahi ver - rò me - no, ahi ver - rò me - no Pro - van - d'in

ahi ver - rò me - no Pro - van - d'in

ahi ver - rò me - no ahi ver - rò me - no Pro - van - d'in

quel bel sen dol - ce ve - le - no, dol - ce ve - le -

quel bel sen dol - ce ve - le - no, dol - ce ve - le -

quel bel sen dol - ce ve - le - no, dol - ce,

quel bel sen dol - ce ve - le - no, dol - ce,

quel bel sen dol -

- le - no, dol - ce ve - le - - no.

- no, dol - ce, dol - ce ve - le - no.

- no, dol - ce ve - le - no.

dol - ce ve - le - no, dol - ce ve - le - no.

- ce ve - le - no, dol - ce ve - le - - no.

Das ist von einer Genialität des Ausdrucks, die die Jahrhunderte überstrahlt. Aber einandermal wieder ist dergleichen von einer barocken Übertriebenheit des Ausdrucks, die lediglich Manier ist, wie in dem nächstfolgenden Madrigal:

Ardo per te mio bene, ma l'ardore
 Spira dolc'aura al core;
 Moro per te mia vita, ma'l morire.
 Gioia divien, dolcissimo il languire.
 Felice stella, ancor ch'io ard' e moia,
 L'ardor divien dolc'aura, e'l morir gioa.

Das oder etwas Ähnliches hätte schon Arcadelt componieren können, und er hätte die »Freude« durch ein sanftes Melisma, und die »Süssigkeit« durch eine Wendung zum Es dur-Accord gemalt. Was aber wird bei Gesualdo daraus!:

C. Gio - - - - - ia di - vien

5. Gio - - - - - ia di - vien

A. Gio - - - - - ia di - vien

T. Gio - - - - - ia di - vien

B. Gio - - - - - ia di - vien

C. dol - cis - si - mo il lan - gui - re

5. dol - cis - si - mo il lan - gui - re

A. dol - cis - si - mo il lan - gui - re

T. dol - cis - si - mo il lan - gui - re

Eine Lieblings-Vorstellung der petrarchesken Poesie, die »süsse Bitterkeit«, die »bittere Süssigkeit«, hat in der Musik endlich ihren vollen Ausdruck gefunden. Es kommt dabei Gesualdo nicht darauf an, jeder Regel ins Gesicht zu schlagen. Eins der Gedichte behandelt, im Stil der Zeit, ein reizvolles Motiv: das Nein der Geliebten wird erstickt durch Küsse:

Quel nò crudel, che la mia speme uccise
 Ecco che pur trafitto
 Da mille baci di mia bocca ultrice
 Qual fiera serpe in mezz' a i fiori essangue
 Tra quelle belle labbra a morte langue.
 O vittoria felice!
 In quel vago rossor gli amanti scritto
 Leggan di quel bel volto: hà vinto Amore!
 Amor vinc' ogni core.

Der Beginn bringt vieles in wenig Noten, fast wie der Beginn des »Tristan«-Vorspiels:

5. S. Quel nò

A. Quel nò cru-del

T. Quel nò

Das ganze Buch ist voll von solchen harmonischen Erlesenheiten und Extravaganzen. Es gibt kaum eine, deren Gesualdo sich nicht bedient hat. Eine besondere Neigung von ihm ist in diesem Buche die harmonische Umdeutung des Basses, oder sonst einer liegenden Stimme; kürzer etwa in »Deh come in van sospiro«:

In - fe - li - ce mia sor-te

länger etwa in »O dolce mio tesoro«:

La mor-te mi - a

Man kann nicht drei dieser Stücke hintereinander singen, ohne von einer Art von Übelkeit, von musikalischer Seekrankheit ergriffen zu werden; die Dosis, die Schwankung ist zu stark. Sie wirken nur im Singular, als eine letzte Konsequenz einer einseitigen Entwicklung, als ein Einzelfall. Und sie wirken allerdings überwältigend, wenn der Text Gesualdo im Innersten ergriffen hat, wenn alles Spielerische von ihm abfällt. Das ist der Fall in dem mit Recht sowohl von Leichtentritt (August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, vol. 4, Dritte Auflage, ed. Hugo Leichtentritt, Leipzig 1909, p. 211–216) wie von Pizzetti neugedruckten Madrigal: »Resta di darmi noia« – »Hör auf, mich zu plagen, grausames, trügerisches Denken! ... Freude ist tot, Hoffnung nicht mehr erlaubt«. Die Qual der Harmonik, die Unruhe der Deklamation hat sich hier aus Manier in volle Expression verwandelt; in umso erschütterndere, wenn man sie als autobiographisches Bekenntnis auffasst. Und warum sollte in der Musik nicht erlaubt sein, nicht bei Gesualdo, was so oft in bildender Kunst und Dichtung, bei Michelangelo oder Rembrandt, bei Goethe oder Shelley erlaubt ist! Unzweifelhaft ein solches Bekenntnis ist Nummer 10:

Gesualdo
Manier

Gesualdo
Expression

ne fe - ri - sci, Al - la vi - ta, Al - la vi - ta dia

- ri - sci, ne fe - ri - sci, ne fe - ri - - - sci, Al - la vi - ta dia

- sci, ne fe - ri - sci, Al - la vi - ta dia

ne fe - ri - sci, ne fe - ri - sci_e_un col - po so - lo Al - la vi - ta dia

- sci, ne fe - ri - sci, Al - la vi - ta dia

The musical score consists of five staves, each representing a different voice part. The lyrics are written below each staff.

- Soprano:** fin e al gran duo - lo, e al gran duo - lo,
- Alto:** fin e al gran duo - lo, e
- Tenore 1:** fin e al gran duo - lo,
- Tenore 2:** fin e al gran duo - lo, e al gran
- Basso:** fin e al gran duo - lo, e al gran

e al gran duo - lo.

al gran duo - lo, e al gran duo - lo.

e al gran duo - lo, e al gran duo - lo, e al gran duo - lo.

duo-lo, e al gran duo - lo, e al gran duo - lo.

duo - - - lo.

Gesualdo
Expression

Hier hat man den Expressionisten Gesualdo, Principe di Venosa, in nuce. Er steht am Ende und auf dem Gipfel einer langen Entwicklung, die mit Willaert und Rore beginnt, und in der fast jeder der Madrigalisten seine grössere oder kleinere Rolle spielt. Die Entwicklung endet in einer Sackgasse; hinter dem Gipfel gähnt der Abgrund. Und je auswegloser die Sackgasse, um so mehr verirren sich die Blicke in die Höhe. Jeder Accord wird versucht, jede Transposition ist möglich. Aber die kleinen Modulationen, von C dur nach G dur, wie sie sich in den Canzonetten bei Ferretti oder Orazio Vecchi finden, sind ein Weg in freiere Zukunft, und im Sinn der Entwicklung mehr wert als alle »Kühnheiten« Gesualdo's. Es ist nicht ganz wahr, dass Gesualdo keine Nachahmer oder Nachfolger gehabt hat. Es hat ihm an solchen zum mindesten auf dem Gebiet der begleiteten Monodie nicht gefehlt, und es ist sehr bezeichnend, dass der entschiedenste und unverkennbarste, Sigismondo d' India, ebenfalls ein Süditaliener war, ein Sizilianer. In Neapel und Palermo gedeiht der wildeste Barock, in Kirchen, in Palazzi und in Musik. Aber in der Geschichte des Madrigals ist Gesualdo wirklich ein Ende.

Claudio Monteverdi

Es ist oben (p. 629) bereits betont worden: nur von einem Teil von Monteverdi's Schaffen auf dem Gebiet des Madrigals kann in diesem Capitel gesprochen werden. Nur von jenem Teil, in dem Monteverdi sich noch innerhalb der traditionellen Grenzen der Gattung hält, in dem er noch als Zeitgenosse der beiden andren grossen »Virtuosen«, Marenzio und Gesualdo, betrachtet werden kann; und das kann er nur in den vier ersten Büchern seiner Madrigale: – 1587, 1590, 1592 und 1603. Denn mit dem fünften Buch tut er den ersten Schritt zum Bruch mit der Vergangenheit, der ein Bruch ist und bleibt, mag er auch noch so wohl vorbereitet sein, durch ihn selber oder durch eine Reihe seiner Zeitgenossen.

Wo kommt Monteverdi her? Er ist (1567) in Cremona geboren, und war da Schüler eines charaktervollen und liebenswerten Meisters, des Marc'Antonio Ingegneri aus Verona, der gerade um die Zeit der Geburt seines grossen Schülers für dauernd nach Cremona übersiedelt war. Monteverdi, ein Wunderkind, ist mit 15 Jahren vor die Öffentlichkeit getreten (1582, mit dreistimmigen »Cantiunculae sacrae«), und hat lange, bis 1590, auf den Titelblättern seiner Werke seine Verpflichtung als Schüler Ingegneri's bekannt. Damit könnten wir uns zufrieden geben. Ingegneri selber war ein Schüler des uns wohl bekannten Vincenzo Ruffo gewesen, während des Jahrzehntes, da Ruffo Dom-Capellmeister in seiner Vaterstadt Verona war (bis 1563); in den folgenden Jahren hat Ingegneri, wie er begeistert und verehrungsvoll bekennt, den vertrauten Umgang und die höhere Unterweisung Cipriano de Rore's in Parma genossen.

Aber Monteverdi hat mit Ingegneri wenig mehr gemeinsam als – sagen wir: Philipp Emanuel mit Johann Sebastian Bach, oder Hector Berlioz mit Lesueur und Reicha

Monteverdi
u. Ingegneri

gemeinsam haben: Die beiden Generationen, denen sie angehören, sind zu sehr verschieden; und die Bildungs-Möglichkeiten für den jüngeren Musiker waren zu weit und reich geworden, als dass sein Charakter noch ausschliesslich durch den Lehrer hatte bestimmt werden können. Schon äusserlich betrachtet, folgt er seinem Meister keineswegs. Ingegneri hat sich nie mit Villanella oder Canzonetta abgegeben; Monteverdi's erste profane Veröffentlichung (1584) dagegen sind 21 dreistimmige Canzonetten, sprühend von Leben, witzig, unbekümmert in der Satztechnik; gestaltet ungefähr nach dem Vorbild Primavera's oder dell' Arpa's. Ingegneri schreibt zwei Bücher vierstimmige (1578, ein um 1565 komponiertes Erstlingswerk, und 1579), und ein Buch sechsstimmiger Madrigale (1586), neben fünf Büchern fünfstimmiger (ca. 1569–1587); Monteverdi springt 1587 hervor mit einem Buch fünfstimmiger Madrigale und hält für immer fest an dieser Norm der Stimmenzahl.

Vor allem aber völlig entgegengesetzt ist das innerste Naturell von Meister und Schüler. Das erlaubt heute zu beurteilen ein reichlicher (wenn auch keineswegs genügend umfassender) Neudruck von vier- und fünfstimmigen Madrigalen Ingegneri's in den italienischen »Denkmälern« (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, 6), zu dem man die Studie »Marc' Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist« von Ellinor Dohrn (Hannover 1936) vergleichen möge. Ingegneri gehört durchaus in die unmittelbare Gefolgschaft Cipriano de Rore's, in einem viel engeren Sinn als Lasso oder Monte, und verhält sich zu ihm, um einen Vergleich aus dem Gebiet der bildenden Kunst zu Hilfe zu holen, etwa wie Fra Giovanni Angelo da Montorsoli mit seinen beiden Statuen der Heiligen Cosmas und Damian zu Michelangelo mit seinen Figuren der »Nacht« und des »Morgen« in der Sagrestia nuova zu Florenz. Hier wie dort unverkennbare Schülerschaft und Ähnlichkeit des Stils, aber Glättung und Eleganz bei dem jüngeren Meister, verglichen mit der Rauheit und Grösse des Älteren. Dieselbe Teilung der Stücke in solche in »misura comune« und »misura cromatica« wie bei Rore, wobei die einen sich mehr dem Pathetischen und Espressiven, die andern mehr dem Pastoralen zuneigen; dieselbe Vorliebe für das Reich extremer und kühner Accordik, nur geglätteter, harmonischer, weniger experimentell als bei dem rücksichtslosen Vorbild; derselbe Ernst in der Wahl der Texte, die allerdings nur merkwürdig selten auf Petrarca fällt, um so häufiger aber auf Bembo, gern Ariost berücksichtigt, daneben Vittoria Colonna, Parabosco, und unter den Lebenden Guarini und Torquato Tasso. Die Häufigkeit von »Madrigali spirituali« ist charakteristisch; und der Norditaliener verrät sich in der Neigung zur Composition von »Canzoni francesi« für die erzählende Ottava – das dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale enthält sogar zwei wirkliche Chansons, und das erste der vierstimmigen enthält zwei »Arie di Canzon francese«, die eher Schemata sind zum Unterlegen von Texten bestimmter Form – der ottava rima – als echte Instrumental-Stücke. Ingegneri ist einer der feinsten Vollender des Typus »Madrigal«: bei steter zarter Erregtheit von steter Ausgeglichenheit; bei tiefstem Ernst immer voll Takt und Geschmack; einer der reinsten Klassiker der Form.

Monteverdi
– Ingegneri

Monteverdi
– Ingegneri

Wenn etwas sich von Monteverdi aussagen lässt, so: dass er von Anfang an und immer das Gegenteil eines »Klassikers« war. Und so ist er bereits in seinem ersten Madrigal-Buch seinem Lehrer Ingegneri so unähnlich als möglich. Schon in der Äusserlichkeit – die keine Äusserlichkeit ist –, dass er die »misura comune« nicht mehr gebraucht. Er kennt nur noch den 4/4-Takt. Schlägt man den Druck auf, so glaubt man ein Buch Canzonetten vor sich zu haben. Gleich das erste Stück – »Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome« – beginnt scheinbar flott und behend wie eine dreistimmige Villanella; aber man sehe nur, wie Monteverdi die Vorstellung des »gequälten Herzens« betont; durch zweimalige Wiederholung in plötzlich verlangsamtem Tempo und mit harmonischer Schärfung:



Monteverdi I
1587

(Man stosse sich nicht an der nur schlecht verhehlten Quint im ersten Takt. Auch sonst laufen Monteverdi Satzfehler unter, mit Vorliebe nackte Oktaven.) So ist überhaupt die Grundform der Madrigale dieses ersten Buches anacreontisch, aber überall getönt durch Züge der Leidenschaft und Spannung. Ein Stück wie »Uscian ninfe omai« (Nr. 12) ist ganz pastoral und leicht gehalten; aber der Canzonetten-Ton doch vermieden durch liebevolle Ausmalung einiger Details. Wenn Monteverdi eine »Parodie« komponiert, wie in Nummer 8:

Poi che del mio dolore
Tanto ti nutri, amore,
Libera mai quest'alma non vedrai,
Fin che per gl'occhi fuore,
Lasso, non venga il core!

(– textlich eine »Parodie« des viel komponierten

Poi che'l mio largo pianto,
Amor, ti piace tanto,
Asciutti mai quest'occhi non vedrai,
Fin che non mandi fuore,
Ohime, per gli occhi il cuore!)

so beginnt er sie sehr ernsthaft in gehaltenem Stil, kann sich jedoch nicht enthalten, einige lebhaft, canzonettenhafte Züge einzumischen. Das tut Ingegneri selten oder nie. Ganz auffällig ist Monteverdi's Selbständigkeit, Unbekümmertheit, Modernität in der

Textwahl. Ingegneri ist noch ganz »literarisch« im Sinn Rore's: er hängt noch an Ottava und Sonett, ja noch an der Sestina. Monteverdi macht die entscheidende Wendung zum epigrammatisch zugespitzten Madrigal Guarini's, Tasso's und ihrer Nachahmer, und Sonett und Ottava werden bei ihm Seltenheiten und Ausnahmen; erst am Ende seines Schaffens kommt er zurück aufs Sonett und auf die Sestina – wir werden sehen warum. Charakteristisch, dass er zu einem Text greift, der, obwohl 1565, zwei Jahre vor seiner Geburt, in Atanagi's »Rime« (I, p. 15^r) veröffentlicht, schon als eine kleine Cantata gelten kann:

Fumia la pastorella
Tessendo ghirlandetta
Sen gia cantando in un prato di fiori;

...

Ella rivolta al Sole
Dicea queste parole:
»Almo, divino raggio

...

Deh quel, che sì ci annoia,
Cangia in letitia, e' n gioia«.

Allhora i pastor tutti
Del Tebro, et Ninfe a schiera
Corsero a l'harmonia lieti, & veloci ...

Diesen dreiteiligen Text, der von Antonio Allegretti stammt, hatte 1582 schon Pietro Bianco (Primo libro a 4) komponiert, als »Canzone« für eine Hochzeits-Feier, dreistimmig im zweiten Teil, madrigalesk und etwas neutral. Bei Monteverdi wird das Stück ganz zum pastoralen Idyll, von canzonettenhafter Beschwingtheit. Monteverdi ist in diesem ersten Buch nicht im Geringsten literarisch angehaucht, und es wirkt wie ein Zufall, dass er Giovan Battista Strozzi's »Questa ordi'l laccio« oder Guarini's »Baci soavi e cari« (ein Text, den er schon bei Girolamo Belli – 1582 – finden konnte) komponiert hat; oder dass er an den Schluss des Buches Guarini's hundertmal komponiertes »Ardo sì, ma non t'amo« samt Tasso's Risposta und der Contrarisposta gestellt und zu einem kleinen Zyklus zusammengefasst hat: bereits in einem gewissen »stile concitato«, erregt und pointiert; bereits als einen Zyklus kleiner Charakter-Stücke. Gewidmet hat Monteverdi dies Erstlingswerk dem Conte Marco Verità, der in der grossen Madrigal-Text-Sammlung des Carlo Fiamma (1610/11) als Dichter vertreten ist; aber es scheint nicht, dass er je eine Zeile dieses Patrons in Musik gesetzt hat. Kurz, der Bruch mit der Vergangenheit ist schon in diesem ersten Buch des 20-Jährigen vollzogen: wie Gesualdo, und vor Gesualdo nimmt Monteverdi nicht die geringsten literarischen Rücksichten und betrachtet Texte nicht als Dichtungen, sondern eben als Texte. Und er wählt sie aus nach ihrem Gehalt an Anacreontik und nach ihren Möglichkeiten, seiner Vorliebe

Monteverdi I

Monteverdi I

für dissonante Spannungen und Reibungen zu frönen; denn von Anfang an findet sich bei ihm die Lust an Combination von Motiven und harmonischer »Schärfung«. Ein Schüler Ingegneri's ist Monteverdi nur auf dem Titel dieses Buches. Und ein Enkel-Schüler Rore's, der das Pastorale, die Anacreontik nicht gekannt hat, ist er auch nur in dem übertragenen Sinn, dass er wie Rore keine Tradition anerkennt und mit seinem ersten Madrigalwerk schon dasteht als ein Charakter. Merkwürdige Überkreuzung: der eigentliche Schüler Ingegneri's ist Marenzio, der literarisch Feingebildete, der noch an Petrarca hängt und Sannazaro liebt; indes Monteverdi viel mehr abhängig scheint von Andrea Gabrieli und andern Venezianern, wenn sie pastoral werden, wenn sie ins Madrigal canzonettenhafte Stil-Elemente einmischen.

Monteverdi's zweites Madrigal-Buch erschien 1590, mit einer vom 1. Januar datierten Widmung – drei Jahre später, was eine grosse Zeitspanne in seiner rapiden Entwicklung bedeutet. Plötzlich scheint er »literarisch« geworden – nicht etwa in dem Sinne, dass er zurückgreift auf die »klassische« Zeit italienischer Dichtung (mit einer sonderbaren Ausnahme), sondern in dem, dass er Torquato Tasso entdeckt. Nicht weniger als elf Texte der 21 Stücke des Buches stammen von Tasso, darunter das Sonett, das den Druck eröffnet, und mindestens fünf dieser Stücke sind vor Monteverdi von keinem andern Musiker komponiert worden. Das hängt vermutlich zusammen mit den erneuerten Beziehungen Tasso's zu Guglielmo und Vincenzo Gonzaga, der im Frühherbst 1587 seinem Vater nachgefolgt war. Tasso war, aus seinem Kerker in Ferrara, im Juli 1586 nach Mantua gekommen, und blieb in guter Verbindung mit Vincenzo, wenn er es in Mantua auch nicht lange aushielt. So hatte Monteverdi vermutlich einen Teil dieser Texte, frisch nach ihrer Übersendung, im Auftrag zu componieren. Andere Dichtungen des Buches stammen von Girolamo Casone (»Bevea Fillide mia«, »Non giacinti o narcisi«, »Quell'ombra esser vorrei« – dieser Text 1585 bereits von Marenzio komponiert), Filippo Alberti (»Tutte le bocche belle«, »Ti spontò l'ali amor«), Ercole Bentivoglio (»La bocca onde l'asprissime parole«), und die des letzten Stückes von Pietro Bembo (»Cantai un tempo«), so dass nur drei anonyme Texte übrig bleiben.

Man hat sich gewundert, warum Monteverdi dies abschliessende Stück von Bembo in einem ganz andern Stil komponiert hat als alle übrigen: archaistisch, motettisch, mit reichen Melismen, in nie abreissem Fluss der Fünfstimmigkeit, etwa in der Art des Rore von 1542 oder 1544; oder in dem des Willaert der »Musica nova«. Der Grund ist einfach, weil es sich um ein »altes«, fast hundertjähriges Sonett handelt – von dem Monteverdi übrigens nur die Vierzeiler in Musik gesetzt hat. Wie anders gibt er sich, wenn es sich um das Sonett eines Zeitgenossen handelt, wie das den Druck eröffnende Tasso's »Non si levava ancor l'alba novella«! Es ist ein Prunk-Stück, halb im Stil der »Canzon francese«, halb frei madrigalesk, und ganz marenzianisch in der breiten Ausmalung der Situation und des Charakters der beiden Liebenden, die in dieser »partenza« figurieren: eins der wenigen Beispiele bei Monteverdi, in denen der

Monteverdi
II

Monteverdi
II

Einfluss Marenzio's auf ihn ganz deutlich wird. Der Beginn mit dem Doppel-Motiv ist sehr charakteristisch:



– der aufsteigende Schimmer der Morgen-Dämmerung musste nach den Gesetzen des Madrigals gemalt werden; aber gleichzeitig gibt Monteverdi in dem absteigenden Motiv die notwendige Negation: »Noch stieg nicht auf die neue Dämmerung ...« Auch sonst glaubt man in diesem Buch der Unruhe, der Heterogenität den Einfluss Marenzio's zu bemerken, so in »Mentre io mirava fiso«, einem andern der Haupt-Stücke des Werkes, einem Stück des Humors, die in halben Noten absteigende Tonleiter im Bass und im Sopran (»Facendo mille scherzi e mille giri«), indes in dem dazwischen liegenden »Tonraum« die Mittelstimmen ihr tolles Spiel treiben. Man fühlt bereits in diesem Buch des 23-Jährigen, dass die Gattung des Madrigals ihrer Auflösung nahe ist, auch abgesehen von dem archaischen Stück zu Bembo's Text. (Denn wo Archaismus ist, ist schon Dualismus des Stils, Rückblick von einer neuen Höhe aus.) Noch finden sich Nummern, schwebend zwischen dem Ton der Canzonette und des Madrigals, wie »Non giacinti o narcisi« oder »Dolcissimi legami« oder »Tutte le bocche belle«. Noch finden sich Stücke wie »S'andasse amor a caccia«, in dem Monteverdi sich vom Geist der französischen Chanson inspiriert zeigt, so leicht, so rhythmisch akzentuiert ist es; noch finden sich Stücke wie »Donna nel mio ritorno«, wo die Cadenz eine Orgie feiert; noch eine Elegie, wie »Se tu mi lasci«, – ganz einfach madrigalesk, ganz auf den Wechsel zwei-, drei-, vierstimmiger Halb-Chöre mit dem fünfstimmigen Tutti gestellt, ganz Klang und Colorit, wie in so manchen Madrigalen venezianischen Stils. Aber nach zwei Richtungen zeigt sich doch die beginnende Auflösung des Stils gerade in den bedeutendsten Stücken. Einmal in der »monodischen« Erfindung der Motive, den »erzählenden« Motiven, wie in »Ecco mormorar l'onde«, die zu breitester Schilderung immer neue Combinationen eingehen, oder die Freiheit im unvermittelten Wechsel des Ausdrucks und der Mittel: Coloristik der tiefen Stimmen, Coloratur, Scherzando kurzer Motive, Accord-Färbungen, contrapunktische Verwebungen, dazu all die dynamischen Contraste, die die alten Drucke den Ausführenden überliessen: – All das zusammenge-
nommen, und man hat ein Stück wie »Dolcemente dormiva la mia Clori«. Das andere Charakteristikum ist Monteverdi's Ungeduld: mehr und mehr liebt er es, ein Madrigal mit dem Contrapost verschiedener Textteile zu beginnen, es ist beinahe jene Polytextur, die im Gloria und Credo der Messe später so sehr verpönt wurde; und erst im weiteren Verlauf gönnt er einzelnen dieser Motive eine besondere Durchführung. Diese »Un-
geduld« ist natürlich veranlasst durch die Oxymora des Textes; aber es dringt mit ihr auch etwas Combinatorisches, Instrumentales ins Madrigal ein, das dem ruhigen älteren Ideal fremd ist. Noch immer sucht Monteverdi nicht nach extravaganter Harmonik als

Monteverdi
II

Monteverdi
II
»Ungeduld«



Monteverdi
III Guarini

Ist das noch die Thematik oder Motivik des Madrigals? Ja, Monteverdi macht aus solchen Motiven ein mehrstimmiges Gewebe; aber das Ganze wirkt wie verhinderte Monodie. Die Monodie, noch gefangen im Herkommen polyphoner Gestaltung, rüttelt an den Stäben ihres Kerker-Gitters; sie gestattet sich in der melodischen Erfindung bereits Recitativo und Aufschrei. Monteverdi benützt auch noch das Chor-Rezitativ, und damit hängt er zusammen mit Giaches Wert, wie er denn mit Wert in diesem Buch überhaupt zusammenhängt. Denn dies dritte Madrigal-Buch ist auch insofern ein Ferrareser Buch, als in ihm Monteverdi die beiden Ferrareser Haus- und Hof-Poeten gleichsam entdeckt: Guarini und den Tasso der »Gerusalemme liberata«. Von Guarini stammen: »O come è gran martire«, »O dolc' anima mia«, »Stracciami pur il core«, »O primavera gioventù dell' anno«, »Perfidissimo volto«, »Ch' io non t' ami«, »Occhi un tempo mia vita«, »Lumi miei, cari lumi«.

Und einer dieser Texte, der vierte, benützt, zum ersten Mal, Guarini's »Pastor fido« (III, 1), den lyrischen Monolog des Mirtillo, der bis auf Paolo Quagliati (1623) dutzende und aberdutzende Male in jeder Form in Musik gesetzt worden ist. Nun, den Text dieses Monologs behandelt Monteverdi nicht um eine Nuance anders als etwa den des Madrigals der folgenden Nummer (»Perfidissimo volto«), nämlich als Anlass zur Combination von Zeilen-Motiven – die Combination erstreckt sich im ersten Fall auf nicht weniger als 26, im zweiten auf 28 Takte für die ersten Zeilen. Aber mit Tasso verhält es sich doch ein wenig anders. Hier handelt es sich um zwei dreiteilige Zyklen: der erste die Verwünschung, die Armida dem treulosen Rinaldo nachsendet (Gerusalemme liberata, XVI, 59, 60 und 63); der zweite die Klage Tancredi's um die tote Clorinda (Gerusalemme liberata, XII, 77–79). So früh hat Monteverdi also sich mit dem Gesang befasst, der ihn 32 Jahre später zur Composition des »Combattimento« begeistern sollte ... Wir haben, aus Stanze 78, oben bereits ein Motiv dieser Liebesklage zitiert, dieser noch in der Mehrstimmigkeit befangenen Monodie. Sie verhält sich zur echten Monodie so wie Monteverdi's eigene fünfstimmige Bearbeitung des »Lamento d' Arianna« zum Original; und diese Bearbeitung beweist, dass Monteverdi seine polyphonen Werke durch das Aufkommen des monodischen Stils durchaus nicht als veraltet oder überholt ansah. Das Zeitalter Monteverdi's war noch kein Zeitalter des Naturalismus. So nimmt dies Zeitalter auch keinen Anstoss, wenn Armida in fünf Stimmen, darunter zwei Männer-Stimmen, ihren leidenschaftlichen Flüchen Ausdruck gibt. Es war daran gewöhnt. Andrea Gabrieli hatte, an Ariosto's »Orlando«, 1575 dies »prä-existente weltliche Oratorium« geschaffen; Wert war ihm, 1581 und 1586, für Tasso's »Gerusalemme« nachgefolgt. Und in seiner »Armida abbandonata«, in der halb chromatisch belebten, halb chorisch-homophonen Erzählung der letzten Stanze hängt Monteverdi noch deutlich mit Giaches Wert zusammen.

Monteverdi
III Tasso

Zusammenhang und Gegensatz mit und zu einem andern Meister, Marenzio, zeigt ein anderes Stück, »Rimanti in pace«, ein Sonett des Livio Celiano; eine dialogische »partenza«, eine der vielen Imitationen von Guarini's »Tirsi morir volea«. Marenzio hat den gleichen Text etwas später komponiert (Sesto libro a 5, 1594), nach einer andern Quelle, wie kleine Varianten zeigen, und offenbar, ohne Monteverdi's Stück zu kennen. Der Gegensatz ist viel stärker als der Zusammenhang. Wie nah liegen die Geburts-Daten und Geburts-Orte der beiden grossen Musiker, wie weit entfernt sind sie, wenigstens in diesem Falle, voneinander! Marenzio will hier zurückschauen, resumieren, das zeigt schon die Wahl der archaisierenden Taktart. Es ist ein Gipfel lyrischer Vokalität, ein Bild irisierender hellster Farbigkeit, vokaler Impressionismus. Monteverdi dagegen war nicht umsonst ein Violaspieler, nicht umsonst »instrumental gezeugt«. Er mischt das Marenzianische mit Canzonetten-Geist; der Contrast seiner Tempi ist schärfer, er steht schon ausserhalb der Einheit vokalen Stils, die Marenzio überall noch zu wahren weiss. Monteverdi verfügt auch in diesem Buch noch über schöne und frei fliessende Vokalität, wie in Nummer 11 (»Ch' io non t' ami«) und Nummer 12 (»Occhi un tempo mia vita«). Da ist er verwandt mit Marenzio. Nie aber ist Marenzio so breit als Monteverdi, der für seine combinatorische Technik Zeit braucht, für die Exposition, das »Ausbreiten« und Zusammenfassen der Motive, ob er das nun tut für eine Art von demonstrativer Malerei oder aus rein musikalischen Gründen. Ein Schul-Beispiel ist die Nummer 5 »Stracciami pur il core«, in der die auf- und absteigende Quint-Scala eine geradezu abstrakte Rolle spielt.

Ein Zeitraum von elf oder zwölf Jahren trennt das Erscheinen (1603) des vierten von dem des dritten Madrigal-Buches – ein Zeitraum, während dessen nicht bloss Palestrina und Lasso, sondern auch Wert und Marenzio gestorben waren, und der überhaupt als eine Wende in der Geschichte der Musik angesehen wird. Diesmal richtet Monteverdi seine Widmung offen nach Ferrara: Nachdem er, so sagt er, sein Werk nicht mehr dem Duca Alfonso persönlich zueignen könne, »per la sopravveniente sua morte«, wolle er es wenigstens den Accademici Intrepidi di Ferrara widmen, die ihm sämtlich ihre Gunst so sehr bewiesen hätten, und die eine Stadt bewohnten, von der er sich nicht abwenden wolle und der er höchst zugeneigt sei (»ho stimato convenir misi il non dipartirmi dalla ... Città, alla quale sono molto inclinato«). Vermutlich hatte sich diese Zuneigung um 1596 verdoppelt, als Monteverdi nach dem Tode Wert's in der Eroberung des Capellmeister-Amtes zu Gunsten Pallavicino's zurückstehen musste – es muss eine tiefe Enttäuschung für ihn gewesen sein, und nicht verwunderlich, dass er seine Augen auf Ferrara und den Herzog Alfonso richtete. Ob Monteverdi der Accademia degli Intrepidi als Mitglied angehörte, steht dahin; widerspruchsvoll sind auch die Angaben über den Gründer und das Gründungsjahr des musikalischen Clubs. Die »Enciclopedia Italiana« nennt als Gründer den berühmten Architekten Giovanni Battista Aleotti detto d'Argenta und als Datum bald 1597, bald 1600; Vogel (Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschie-

nenen Werke, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 3 [1887], p. 315–450, hier p. 339) als Gründer Francesco Saraceni, und als Festredner zur Eröffnung am 26. August 1601 den Dichter der »Fili di Sciro«, den Conte Guidobaldo Bonarelli. Das klingt viel wahrscheinlicher, und es ist zu vermuten, dass von den Texten eines vierten Buches einige von Bonarelli stammen.

Die Mehrzahl der andern aber stammt wieder von Guarini, und diesmal ist nicht bloss einer dem »Pastor fido« entnommen, sondern drei. Sogleich der erste ist es:

Ah dolente partita
Ah fin della mia vita!

– Mirtillo's letzte Worte nach der Verabschiedung durch Amarilli. Diesmal ist Monteverdi in der Textwahl kein Bahnbrecher: Marenzio hat die gleichen Worte 1594, (fünfstimmig, Libro sesto) und Monte sie 1600 (siebenstimmig) komponiert. Und Marenzio's Stück war Monteverdi bekannt: die rhythmische Passung der Worte »E sento nel partire« ist bei beiden fast identisch, und die Eigentümlichkeit des »abspringenden Leit-Tones« (ein guter Ausdruck Hans Ferdinand Redlich's) ist ebenfalls schon bei Marenzio vorgebildet:



Aber sonst, was für ein Unterschied zwischen, der einfachen, süssen lyrischen Blüte Marenzio's und der demonstrativen Gewaltsamkeit Monteverdi's! (Die reiche, halb ornamentale Fassung des greisen Monte bleibe ausser Betracht.) Wieder benützt Monteverdi die vier ersten Textzeilen zu einer langen – 56 Takte langen – motivischen Verschränkung, in der das Sentimentale die Grundfarbe angibt; dann folgt ein kurzer Mittelteil von Canzonetten-Charakter; und schliesslich wird das »vivace morire« mit dem »morir immortalmente« contrapunktiert, contrapostiert: rhythmisch Belebtes mit einem getragenen, das Intervall der verminderten Quart betonenden Motiv. Etwas von der Unruhe Gesualdo's ist in Monteverdi gefahren – wenn auch der Mantuaner in der Aufspaltung des Tempos in den Gegensatz: belebtes Allegro und harmonisch gewürztes Largo – nie so weit geht wie der Neapolitaner.

Eine andre Möglichkeit des Vergleichens bietet die Nummer 16 »Anima dolorosa«, die Liebesklage einer Schäferin, die schon 1586 ebenfalls von Filippo di Monte komponiert

Monteverdi
IV

Monteverdi
IV Gewalt-
samkeit

worden ist, fünfstimmig im elften Buch. Bei Monte ist das noch ein frei fließendes Madrigal, wenn auch voll von zärtlichem Ausdruck für jede Einzelheit; aber eine polyphone Einheit; – bei Monteverdi wird es eine Szene in scharfen Gegensätzen der Chor-Rezitation und scheinpolyphoner Episoden; die fünf Stimmen eigentlich eine, da die vier Unterstimmen sich dem Sopran fast völlig unterordnen; eine Apotheose der rhetorischen Frage. Alle Elemente des Madrigals sind in voller Auflösung begriffen. In Nummer 4 »Sfogava con le stelle« (der Text von Rinuccini) greift Monteverdi zur Chor-Psalmodie für die erzählenden Teile, wie manche Componisten von Improperien – es ist, als ob er es nicht mehr für der Mühe wert hielte, solche Worte im madrigalesken Sinn auszugestalten. Auf der andern Seite findet er in der Ottava – die weder aus Ariost noch aus Tasso stammt – für die Anfangsworte »Piagne e sospira« kein Ende der chromatischen Versinnlichung: die in Halbtönen aufsteigenden vier Noten mit dem folgenden »Seufzer« werden fast bis zum abschliessenden Distichon mit den Motiven der folgenden Zeilen combinirt, ohne jede Rücksicht auf die Proportion des Ganzen. Auch früher – ja von den Anfängen an des Madrigals, hat es den Gegensatz, den »Contrapost« einer Stimme gegen eine Stimmen-Gruppe gegeben; aber niemals so scharf, wie etwa in Nummer 3 »Cor mio non mori«, wo die Freiheit der Rückkehr zum »Madrigalesken«, das heisst zur Ebenbürtigkeit aller Stimmen fast verbaut ist. Polyphonie wird Combination, Verschränkung; Imitation zum Spiel mit Parlando-Motiven in Sequenz-Ketten wie in Nummer 5: »Volgea l' anima mia«. Die Pointierung wird zur Über-Pointierung, wie in Nummer 11; Guarini's vielcomponiertes: »Ohimè, se tanto amate«, mit dem frei dissonanten Eintritt des immer wiederkehrenden Schmerzens-Lauts; ein Übermaß, das die Behandlung des Textes in ein Scherzoso verwandelt. Die Süßigkeit schlägt, ganz in ähnlichem Sinn, um in den äussersten Gegensatz: – was für ein Weg von dem unschuldigen b-Accorden der ersten Madrigalisten auf das Wort »dolce«, und Monteverdi's »dolcezza« in Nummer 15 »Si ch' io vorrei morire«:

Monteverdi
IV Über-Poin-
tierung

Monteverdi
IV Disparität
der Stimmen

etc.

Che di dol - cez - za in que - sto sen, in que - sto sen mè - stin - gua

Die harmonische »Reibung« geht manchmal bis zum Extremen; zum Beispiel in Nummer 9, – Voi pur da me partite ... (Guarini). Und man begreift, dass ein Hüter der Tradition, wie der wackere Artusi, über solche Unerhörtheiten in heftigen Zorn geraten musste. Neben dem reinen Rezitations-Motiv steht, wie in der echten Monodie, das exclamatorische Melos. Neben »combinatorischen« Stücken, in deren Wesen die Länge der Durchführung liegt, steht ein kurzes, gedrängtes wie Nummer 8 »La piaga ch' ho

nel core«. Die Fünfstimmigkeit ist überall aufgelockert; und überall nimmt eine der Stimmen – am seltensten der Bass – die Rolle des primus inter pares, und manchmal rücksichtslos die des primus schlechthin, in Anspruch; aber daneben steht noch ein Stück wie Nummer 13, aus dem »Pastor fido«, »Quell' augellin che canta«, das offensichtlich noch für die Ferrareser Damen komponiert ist, denn der Bass nimmt gar nicht, und der Tenor nur einmal wie aus Versehen an der Coloratur teil.

Es ist eine Dissoziation der Teile, eine »desintegration«, die zu einer Wandlung führen musste; zu einer Wandlung des klassischen Madrigals zum »Madrigale concertato«. Und den entscheidenden Schritt zu dieser Wandlung tut Monteverdi im fünften Buch seiner Madrigale.

Monteverdi
IV Desinte-
gration

Marco da Gagliano

Obwohl Marco da Gagliano einer der berühmtesten Namen der Musik-Geschichte ist, kann man über ihn als Madrigal-Componisten in keinem Lexicon und in keiner Musik-Geschichte ein Wort lesen, weder ein vernünftiges noch ein unvernünftiges. Torchi als Einziger hat aus seinem sechsten Madrigal-Buch zwei Stücke gedruckt (*L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 23–34), die unglücklicher Weise nur keine Madrigale sind – ähnlich wie im 19. Jahrhundert das erste Vokal-Stück Johann Sebastian Bach's, das nach seinem Tode publiziert wurde, eine zweichörige Messe, nicht von Bach war. Man darf wohl behaupten, dass der Ruhm Marco's im umgekehrten Verhältnis steht zur Kenntnis seiner Werke.

Sein Leben ist, nachdem Emil Vogel (Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570–1650, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 5 [1889], p. 396–442 und 509–568) alle falschen Daten richtiggestellt hat, öfter erzählt worden. Er ist um 1575 als Sohn eines Zanobi, dessen Familiennamen wir nicht kennen, in Gagliano, ein paar Miglien nördlich von Florenz geboren, und durfte sich mit Recht einen Florentiner nennen. Sein Lehrer war Luca Bati († 1608), der Capellmeister an der Haus- und Grabkirche der Medici, San Lorenzo, und ihr Hof-Capellmeister; er wird 1611 sein Nachfolger und damit ein Glied in der Reihe dieser Florentiner Meister, die in mehr als einem Jahrhundert nur wenige Namen umfasst: Corteccia, Malvezzi, Bati, Gagliano und Filippo Vitali. Er selbst wird Priester, später Canonikus an San Lorenzo, und 1614 sogar Protonotario apostolico, wie später Agostino Steffani – einer der wenigen Musiker, die hohe Meisterschaft mit einem hohen Kirchenamt verbinden. Inmitten des Kreises der »Camerata« und ihrer Mitglieder: Caccini, Peri (mit dem ihn gegenseitige Freundschaft und Bewunderung verbindet), Rinuccini, Alessandro Striggio jun., Giovanni del Turco und anderen ist natürlich auch er ästhetisch angehaucht, und nach dem Tode Jacopo Corsi's (1604?) gründet er eine eigene Accademia, die der »Elevati«, in der er den Namen »l' affannato«, »der Bekümmerte« annimmt. Für lange Jahrzehnte,

Gagliano
Werk

bis zu seinem Tode (1642) ist er wie Corteccia der bestellte Hof-Componist der Medici, der für alle Festlichkeiten freudiger oder lugubrer Art die Musik zu liefern hat: Opern, Oratorien, Turniere, Bälle, Intermedien, solenne Trauer-Stücke. Den meisten Ruhm eingebracht aber hat ihm eine für die Gonzaga geschriebene Oper, die »Dafne«, 1607 in Mantua aufgeführt und 1608 veröffentlicht. Es war derselbe (nur leicht veränderte) Text Rinuccini's, der vorher schon durch Peri komponiert worden war. Viel ist verloren, aber auch nicht wenig erhalten, – neben Kirchenwerken auch ein Buch vokaler Kammermusik im monodischen Stil. Begonnen hat Marco mit fünfstimmigen Madrigalen 1602; dem ersten Buch folgen fünf weitere: 1604, 1605, 1606, 1608 und 1617. Das erste ist einem deutschen Fürsten gewidmet, dem Prinzen Rudolf von Anhalt; das vierte dem Don Ferdinando Gonzaga, ein grosser Gönner Marco's und selber dilettierender Componist: von ihm stammen nicht nur einige Arien in »Dafne«, sondern, wie Vogel sehr wahrscheinlich gemacht hat, auch die dreiteilige Composition eines Sonetts Petrarca's im sechsten Buch. Ein erfolgreicher Madrigal-Componist war Marco nicht: er begann, als die Gattung sich bereits vollendet hatte. Nur zwei der Bücher, das erste und letzte, erlebten je eine weitere Auflage, und einige sind nur in einem einzigen Exemplar vollständig erhalten.

Gagliano
Florentiner
Eigenart

Mit Marco da Gagliano hat Florenz wieder und noch einmal einen Meister des Madrigals aufzuweisen, nachdem es in der Geschichte der Gattung, seit Corteccia, nur wenig hervorgetreten war, und die neuen, stärkeren Antriebe andern Städten überlassen hatte: Mantua, Ferrara, Venedig, Rom, Neapel. Es ist bezeichnend, dass es in Florenz vor den 80er Jahren, vor Cristofano und Giorgio Marescotti, keinen Musikdrucker gegeben hat, und auch nachher, in den Zeiten der Monodie, ist das Gewerbe nicht blühend. Corteccia's Werke, sicherlich sehr florentinische Werke, sind sämtlich in Venedig gedruckt, und das Gleiche gilt von denen Striggio's – wenn wir Striggio als Florentiner Musiker gelten lassen wollen. Stefano Rossetto da Nizza, durchaus dem Florentiner Kreis angehörig, lässt in Venedig und Rom drucken. Sein »Lamento di Olimpia« (das wir oben p. 563 erwähnt haben) führt uns auf eine Eigenheit des Florentiner Madrigals, die seit Corteccia bestand. Es ist ein wenig klösterlich, dem »Affekt« zugewandt, und literarisch betont. Das gilt für die Madrigale des Bolognesen Giovanni Piero Manenti, Musico des Granduca: er schreibt nicht nur »ariose« Madrigale (s. oben p. 666), sondern setzt auch Sannazaro's arcadische Klage »Per pianto la mia carne si distilla« und eine Stanze aus Tancredi's Lamento um Clorinda (Jerusalemme liberata, XII, 97) in Musik, etwa im Stile Wert's, farbig, aber zurückhaltend, man möchte sagen: »ästhetisch«. Das gilt für Cristofano Malvezzi aus Lucca, den grossherzoglichen Hof-Capellmeister und Haupt-Autor der berühmten »Intermedii e concerti« zur Hochzeit des Ferdinando de' Medici mit Cristiana di Lorena, 1589 dreimal aufgeführt: am 2. Mai zu Girolamo Bargagli's »La Pellegrina«, am 6. Mai zu der von den Comici Gelosi gespielten »Zingara«, am 13. Mai zu Isabella Andreini's »La Pazzia«; und 1591 gedruckt. Wir kennen von ihm ein Buch (1584) sechsstimmiger und zwei Bücher (1583, 1590) fünfstimmiger Madrigale,

Florentiner
Meister vor
Gagliano

das letzte dem Emilio de' Cavalieri gewidmet: darin Stücke von grossem Reiz wie die Composition von Guarini's »Tirsi morir volea«, in der Mischung des Rezitativischen und Pathetischen; und Stücke leidlicher Frische, wie Sannazar's »Sdrucchioli« »La pastorella mia spietata e frigida«, aber doch ohne eigentliche Freiheit und eigentlichen stark persönlichen Charakter. Dass der Reverendo Padre Mattia Mauro, frate im Kloster de' Servi zu Florenz, in seinen beiden vier- und fünfstimmigen Madrigal-Büchern von 1571, das zweite dem Pandolfo Bardi de' Conti di Vernio gewidmet, die Regel nicht überschritten hat, ist wahrscheinlich; das erste ist noch angefüllt mit Compositionen nach Petrarca, wie bei einem Musiker der 50er Jahre.

Die fesselndste Figur unter all diesen Musikern ist wohl Vincenzo Galilei, der Vater des grossen Galileo, der Componist der ersten Werke im stile rappresentativo; der denn auch als Mitglied der Florentiner Camerata in den Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, 4 die gebührende Würdigung gefunden hat. Die sezione fiorentina dell' Associazione musicologi italiani hat 1930 sogar vier seiner Madrigale in etwas fragwürdigem Neudruck herausgegeben. Nur zwei Madrigal-Bücher Galilei's sind bekannt: eins zu drei bis fünf Stimmen von 1574, und eins zu vier und fünf Stimmen von 1587, also vier Jahre vor seinem Tode erschienen. Vom ersten ist nur ein Stimmbuch erhalten und nur ein einziges dreistimmiges Stück vollständig, da Galilei es in seinen »Fronimo« aufgenommen hat: »Qual miracolo Amore« (Neudruck durch Oscar Chilesotti, Sulla melodia popolare del cinquecento, Mailand [1889], p. 31). Der Verlust ist grösser vom biographischen und historischen Standpunkt als vom musikalischen, denn der Inhalt besteht im Wesentlichen – mit Ausnahme zweier Nummern – nur aus vier vielteiligen Canzonen zum Lob der Bianca Capello, der das Werk gewidmet ist. (Die Widmung ist ungewöhnlich in ihrer Kürze: »Alla clarissima signora Bianca Capelli gentildonna venetiana essemplio rarissima d' ogni regia virtù. Vincentio Galilei divotissimo suo servitore, questo primo libro di suoi madrigali a quatro, et cinque voci gli da, dona, & dedica«.) Um so bunter ist der Inhalt des zweiten Buches. Es ist einer »bellissima, et virtuosissima Madonna Ippolita Zeferini« gewidmet, anlässlich ihres Eintritts ins Kloster (»elezione«), und so enthält es zwei lateinische Stücke, eins auf die Unbeflecktheit der heiligen Jungfrau und ein (achtstimmiges) auf den heiligen Andreas; Stücke, die bei der feierlichen Gelegenheit vermutlich aufgeführt wurden. Galilei erwähnt, dass diese Madrigale im Sommer 1586 im Garten Ippolita's und ihres Vaters, Pietro Lazzaro Zeferini, zu Siena mehrmals gesungen worden seien, und wir können den Kreis der damals anwesenden Damen aus den Dedikations-Stücken des Buches erweitern: da ist eine Malaspina (»Nel bei giardin«, im Geschmack einer »Canzon francese«), da ist eine »amorosetta e candida Viola« (»Voi caduchi ligustri«), da ist eine »dura Pietra«; und unter den Herrn scheint neben Vater Zeferini (»Spirto sovrano«) sich auch der Madrigal-Componist Pietro Vinci aus Nicosia in Sizilien befunden zu haben, damals Capellmeister in Bergamo (»Vinci te stesso«), denn wir wüssten sonst keinen Grund, warum Galilei Vinci angesungen haben sollte. Ein Gelegenheits-Stück ist auch »Dolcissimo riposo«, ein Madrigal aus der

Vincenzo
Galilei

Vincenzo
Galilei

Reihe, die Giovan Battista Strozzi auf einen der Florentiner Gärten gedichtet hatte. Das musikalisch gewichtigste Stück des Druckes ist eine siebenteilige Sestina halb spiritueller Haltung; und die »Klösterlichkeit« auch Galilei's als eines Florentiner Musikers zeigt sich darin, dass er zwar von den Venetianern – angeblich von Zarlino – Farbigkeit und echte Chromatik gelernt hat, aber herber und strenger ist als viele Venezianer, zum Beispiel als Andrea Gabrieli. Es ist, wie wenn er ein wenig sein Dilettantentum gefühlt hätte, und diesem Vorwurf hätte begegnen wollen, auch dadurch, dass er dem Druck einen strengen fünfstimmigen Canon als Dedikations-Stück voransetzt:

Ippolita gentil, saggia e pudica,
Di verità, di fede, e d' amor tempio!

Ein motivisch besonders bewegtes Stück ist das dreiteilige »Poca fiammella accesa«, ebenfalls geschrieben auf eine besondere, mir dunkle Gelegenheit. Aber die eigentlich »florentinischen« Stücke sind doch die mehr homophon gehaltenen. Galilei verspricht Ippolita die baldige Herausgabe seiner »Intavolature di Liuto«; und es ist, als ob er eine Reihe dieser Madrigale schon als vokale Urbilder künftiger Arrangements für Gesang und Begleitung geschrieben hätte. Es sind »Madrigali ariosi« ganz im Sinne Manenti's und anderer (s. oben p. 667). So hat er nicht bloss das Madrigal Strozzi's in diesem Stil komponiert, sondern auch zwei Stanzas aus dem »Orlando furioso« (»Cantan fra i rami«; XXXIV, 50, und »Alcun non può saper«; XIX, 1); das zweite unter strenger Beobachtung der Form a a b; so auch eine Stanza aus Bernardo Tasso's »Amadigi« (»La pastorella con la verga in mano«; LVII, 1) Die Kürze eines solchen Stückes erlaubt die Wiedergabe.⁵

Das ist äusserst simpel, und für so späte Zeit fast von einer gewollten Einfachheit, aber doch charakteristisch, in der Mischung altertümlicher Querstände und Quintklänge einerseits, und »moderner« Sext-Accorde andererseits; mit dem ungeschickten »unisono« zwischen Takt 5 und 6 einerseits und dem sicheren Gefühl für die Form des madrigalesken Epigramms oder epigrammatischen Madrigals andererseits. Man steht mitten inne zwischen Arcadelt und Monodie; und das ist florentinische Klösterlichkeit; denn anderwärts sind solche Stücke kaum zu treffen. Sie erfüllen genau die auch theoretisch, im »Dialogo della musica antica e moderna« aufgestellte Forderung Galilei's, alle Musik müsse dramatischen Charakter tragen, auch die Madrigalmusik.

Ist Vincenzo Galilei ein begabter Dilettant, so ist Luca Bati, der Lehrer und Vorgänger Gagliano's, wieder ein Meister. Über sein Leben wiederholen die Lexica alle die gleichen Daten, nach einem Artikel in der Gazzetta musicale di Milano 6 [1847], No. 22, p. 169s, und noch Emil Vogel's Arbeit über Gagliano. Von ihm stamme die Musik zu einer Mascherata des Gino Ginori (»de gli Accecati«), nämlich zu einem Carro, der am 26. Februar 1595 die Strassen von Florenz durchzog, »Le fiamme d' Amore«; von ihm ferner die Intermedii für eine sacra rappresentazione »L' esaltazione della Croce« (1589);

⁵ Beispiel-Band Nr. 83.

endlich, im Verein mit Stefano Venturi del Nibbio und Piero Strozzi, die Chöre zu Caccini's »Il Rapimento di Cefalo« (1600). Vogel als erster hat auf seine beiden Madrigal-Bücher von 1594 und 1598 hingewiesen, dessen erstes Jacopo Corsi gewidmet ist, und meint, Bati »habe der strengen contrapunktischen Richtung angehört«.

»Der strengen contrapunktischen Richtung«? Mir scheint, Vogel habe nicht mehr zum Ausdruck bringen können oder wollen, als dass Bati, soviel uns bekannt ist, keine Monodien geschrieben habe. Eine Reihe seiner mehrstimmigen Stücke hat auch Gagliano noch in seine Madrigal-Bücher aufgenommen. Bati ist nicht strenger contrapunktisch als Striggio und Marenzio. 1589 war Marenzio in Florenz tätig gewesen, und es ist unmöglich, dass er auf die Florentiner Kunstgenossen nicht persönlich und musikalisch Eindruck gemacht habe. Wir haben einen Zeugen dafür in Antonio Bicci, dessen Madrigalen sowohl Marenzio wie Bati und Venturi Gastrecht in ihren eigenen Sammlungen eingeräumt haben. Nun, Bicci war ein Nachahmer Marenzio's, des »pastoralen« Marenzio, des sensualistischen und hedonistischen. Das ist auch Bati in seinem Madrigal-Buch von 1594, das leider allein vollständig erhalten ist. Wir sind, wie bei Marenzio, auf dem Wege zu den »musiche nuove«, soweit mehrstimmige Stücke eben »neue Musik« sein können; oder der Gattungsname der nuove musiche der Monodie vorbehalten bleiben muss. Bati's Madrigale sind entweder betont pastoral oder betont affektvoll. Gleich das erste Stück, ein Sonett »Questo fonte gentil non versa stilla« ist ein pastorales Idyll in erzählender Form, mit dem typischen Sopranpaar, mit »conzer-tierendem«, canzonettenhaftem Schluss. Ein schönes Beispiel für das andre Extrem ist etwa der Beginn von Nummer 5:

Bati

The musical score is written for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Mi - se - ra, che fa - rò, che fa - rò, pian - ge - rò sem - pre etc." The notation shows a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The Soprano part starts with a whole note, followed by half notes. The Alto and Bass parts have more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Mir scheint, Caccini und Peri und Gagliano haben nichts anderes getan, als diese Formeln des Affekts »monodisch« zu fassen, ohne sie zu bereichern. Jede Stimme ist hier bereits voll erregenden Ausdrucks, ist bereits »rappresentativo« vor dem stile

rappresentativo. Das Pastorale und Affektvolle verbindet sich bei Bati in Nummer 7, einem Sonett Benedetto Varchi's, das oft komponiert worden ist: »Filli, deh non fuggir« oder in Nummer 8: »Il più bei pastorell' e' l più gentile« oder in Nummer 15 (»Ben sei Tirinto«) mit der cantatenhaft abschliessenden Terzine:

Così piangendo e signozzand' in guisa
Ch' avrebbe rotto di pietà gli scogli
Dicea vicin' al Ren la vaga Nisa.

Das deutet auf eine Auftrags-Composition für einen Bologneser Besteller.

*

Marco da Gagliano ist ein getreuer Schüler Bati's, wenn auch begabter als sein Meister. In sein erstes Buch von 1602 hat er ein Stück Bati's aufgenommen, das von seinen eigenen kaum zu unterscheiden ist – wenn nicht durch geringere Freiheit der Melodik und Harmonik. Wer glauben möchte, Gagliano als ein Musiker der Monodie habe in seinen Madrigalen zunächst den »homophonen« Stil gepflegt, wie Vincenzo Galilei: führende Gesangs-Stimme mit präsumptiver Begleitung, würde sich gewaltig irren. Wie Bati liebt er Verflechtung der Stimmen. Aber er ist feiner, genauer, lebhafter, freier in der Deklamation. Diese Madrigale wirken wie polyphone, imitatorische Bearbeitungen von Monodien. Ein Beginn wie der folgende wäre auch als Monodie vollkommen:



Aber das ist ausgeführt zu einem lebhaft verwobenen anacreontischen Madrigal. An die Spitze und an den Schluss des Druckes hat Marco zwei Expektionen der Dorinda aus Akt II, 2 des »Pastor fido« gestellt, die man ins Madrigaleske transponierte Monodien nennen möchte. Reine Deklamations-, reine Ausdrucks-Motive sind ineinander verflochten; keine Wirkung wird auf billigem Wege erreicht. Den Höhepunkt seines pathetischen Stils erreicht Marco in dem folgenden Stück, einer Composition von della Casa's »O sonno, o della placida« – der letzten im A cappella-Stil in der Reihe, die mit Rore begonnen hatte. (Wir bringen beide Teile im Beispiel-Band.⁶)

Es ist ein Programm-Stück rücksichtslosen Ausdrucks, und ein Beweis, dass Marco auch mit Monteverdi bereits Bekanntschaft geschlossen hatte, aber dichtere, concen-trirtere Arbeit als Monteverdi bevorzugte.

Das Espressive, Affektvolle ist aber, wie bei Bati, nur eine Seite des Charakters in diesem Erstlingswerk. Die andere ist die epigrammatisch-anacreontische, die Verbindung

⁶ Beispiel-Band Nr. 84 und 85.

natürlicher Deklamation, leichten Parlandos, kleiner freier Melismen, ungezwungener Chromatik, verwoben zu einem fluktuierenden, manchmal unruhigen, spezifisch vokalen Stil – ganz ungleich dem Marenzio's, der manchmal von instrumentalen Triebkräften bewegt wird. Nicht »Malerei« – obschon sie nicht vermieden ist –, nicht Konstruktives, wie Doppel-Motive oder Contrapost von Stimmen, sind Merkmale dieser Madrigale, sondern belebte und verwobene Ausdrucks-Deklamation.

Ich bin leider nicht im Stande, Genaueres über das zweite (1604) und dritte Buch (1605) Marco's zu sagen, da ich die Gelegenheit versäumt habe, die einzig erhaltenen Exemplare des Liceo musicale in Bologna in Partitur zu setzen. Das zweite, Marco's Schüler Giovanni del Turco gewidmet, enthält einige Threnodien auf den verstorbenen Mäzen der Camerata, Jacopo Corsi, teils von Marco selber, teils von Piero Strozzi und Giovanni del Turco. Turco hat die seinige in seinem zweiten Madrigal-Buch nochmals abgedruckt – eine kurze, aber nicht unwürdige Composition in einem quasi vereinfachten Stil seines Lehrers, und wenigstens der Text sei wiedergegeben:

Gagliano
Threnodie
auf Corsi

CORSO hai di questa vita
I primi arringhi e colto i primi pregi;
E per la tua partita
Non hà più Flora onde s' adorni e fregi
E le Muse e le Gratie insieme accolte
Son con teco sepolte.

Trotz dieser Threnodien, trotz der dreiteiligen Composition eines Sonettes von Petrarca (»In qual parte del ciel«) scheint dies und noch mehr das dritte Buch auf einen leichteren Ton gestimmt zu sein: das zweite enthält unter andern noch ein Stück aus der »Arcadia« Sannazaro's und den Jubel-Gesang der »Intrigantin« Corisca aus dem »Pastor fido« (IV, 4):

Cingetemi d' intorno,
O trionfanti allori,
Le vincitrici e gloriose chiome ...;

das dritte ausser zwei Madrigalen Torquato Tasso's, und einem des Livio Celiano, eine Canzonetta Chiabrera's, »Vaga su spina ascosa«, als doppelteiliges Madrigal componiert, wie denn auch ein anderer Text nichts andres ist als ein Canzonetten-Text:

Gagliano 4^{to}
a 5

Vaghi rai, mercede, aita
Giù nel sen; mirate il core
Tutto fiamma e tutto ardore!
Foco, e fiamma è la mia vita,
Tutte piaghe o' l cor nel seno,
Ma d' un guardo almo e sereno

Si consola ogni ferita.

Vaghi rai, mercede, aita

Giù nel sen; mirate il core

Tutto fiamma e tutto ardore!

Man sieht: die Arienform und der Arien-Geist Metastasio's waren lange vor Metastasio vorhanden.

Im vierten Buch Marco's (1606) ist der leichtere Stil, die epigrammatische Fassung die Grundlage. Nur ein einziges Stück fällt aus diesem Rahmen: das letzte, eine Composition von Petrarca's Karfreitags-Sonett »I' vo piangendo«, das in der Musik eine so lange und würdige Ahnenreihe hat. Es ist sechsstimmig, und man merkt sogleich, dass es für eine grössere und mehr öffentliche Gelegenheit componiert ist, etwa für den Vortrag in der Sagrestia vecchia von San Lorenzo, oder in einem der Gemächer des Palazzo Pitti. Es ist zugleich sehr gehalten und doch nicht ohne persönliche Züge, motettistisch und madrigalesk zugleich, mit erregterem Abschluss, fast in reinem d moll gehalten. Zwei andre, zusammengehörende Stücke, die aus dem Rahmen fallen, ist ein zehnstimmiger Chor-Dialog

Ove si lieti, o bel drappel d' Amanti,

Hor che la notte asconde

Col maggior lume i rai del vostro Sole? ...

und eine sechsstimmige Apostrophierung der Damen: »Quel vivo sole ardente« – beides Mascherate in dem höfischen und gepflegten Stil, wie er dem Florenz der fürstlichen Medici angemessen war, und auch musikalisch von grösserer Feinheit und Ausarbeitung als ähnliche venezianische Stücke. Die andern elf Stücke aber sind rein epigrammatisch, die Motivik rein deklamatorisch. Dies Parlando gestattet zierliche Verwebung, oder besser: motivische Bewegtheit der Stimmen, aber keine Malerei mehr und nur sparsame, ornamentale Melismen. Die Text-Lieferanten sind Guarini, und Marino und Chiabre-
ra – die beiden letzten ja auch persönlich den Medici und Florenz verbunden. Aber Guarini ist bei aller Zuspitzung für diese Generation bereits zu umständlich und lang. Marco componiert eins der bekanntesten Madrigale Guarini's in folgender vereinfachter Fassung:

Perfidissimo volto,

Ben l' usata bellezza in te si vede,

Che mi consuma il core,

Ma non l' usata fede.

Ah, so tu perdi Amore,

Perche seco non perdi ancor vaghezza,

Ò non hai pari alla beltà fermezza?

Der Text, wie ihn unter vielen andern Filippo di Monte komponiert hat (Undicesimo libro, 1586) lautet:

Gagliano
Text-Verkür-
zung

Perfidissimo volto,
Ben l' usata bellezza in te si vede,
Ma non l' usata fede.
Già ni parevi dir: Quest' amorose
Luci che dolcemente
Rivolgo a te sì belle e sì pietose
Prima vedrai tu spente,
Che sia spento il desio ch' a te le gira.
Ahi che spent' è' l desio,
Ma non è spento quel per cui sospira
L' abbandonato core.
O volto troppo vago e troppo rio,
Perche, se perdi amore,
Non perdi ancor vaghezza
O non hai pari a la beltà fermezza?

Man braucht nur die Anfänge zu vergleichen, um den Fortschritt in der Freiheit der Harmonik zu erkennen; aber die Deklamation ist bei Marco spitzer und steifer geworden:

Per-fi-dis-si-mo vol-to Ben l'u-sa-ta bel-lez-za in voi si ve-

- de Ma non l'u-sa-ta fe-de etc.

Per - fi - dis - si - mo vol - to

Ben l'u - sa - ta bel - lez - za in te si

Che mi con-su - ma il co - re

ve-de

etc.

Gagliano
Dialektik

Bei Monte hat das Madrigal noch seine schwebende Einheit und Fülle; bei Gagliano ist alles spitz und dialektisch geworden: Kennzeichen die vielen Cadenzen mit nachfolgender Generalpause, nach der von neuem angehoben wird. Als Nummer 9 komponiert Marco die erste von drei Strophen einer reinen Canzonetta Gabriello Chiabrera's

Hor che lunge da voi
Movo bei lumi, ove hà risposto Amore,
Il più caro, e'l più bel de' lumi suoi
Chi da conforto al core?

und fährt mit einer spezifischen Wendung leidenschaftlicher Monodie fort:

Ahi, che lan - gui-re, ahi che pe - ri - re il sen - to

etc.

All das ist manchmal sehr konzentriert, und nicht nur lediglich kurz, und manchmal sehr modern, so wenn im ersten Stück (seconda parte) bei dem Bilde der »palidette viole«, der blassen Viole, eine Wendung in die As-Region erfolgt. Dergleichen ist jedoch nicht häufig: Marco hat Stücke Venosa's genau gekannt, was sich vor allem dokumentiert in der – beiden gemeinsamen – Vorliebe für transponierte Wiederholung

einer Zeilen-Composition; aber als ein Florentiner ist er maßvoll und artig. Und so verhalten sich auch die drei andern, Marco nahestehenden Musiker, von denen das Buch Stücke enthält: Giovanni und Lorenzo del Turco und Luca Bati: man kann gut von einer Florentiner Schule um 1600 auch auf dem Gebiet des Madrigals sprechen. Der wagemutigste ist Giovanni, mit kleinen chromatischen Wagnissen; Bati als der älteste ist breiter, weniger epigrammatisch, mehr geneigt einer cantablerer Melodik.

Turco u. Bati

Ein Stück wie das Sonett nach Petrarca findet sich im fünften Buch Marco's (1608) nicht mehr. Wohl noch ein Sonett »Seccasi giunta a sera in un momento«, das wie das vorangehende zweiteilige Madrigal »Vattene o felice alma« eine Threnodie »in morte del Conte Camillo della Gherardesca« ist, sicherlich bestimmt zum kammermusikalischen Vortrag in Marco da Gagliano's Accademia. Marino ist vertreten mit zwei Dichtungen: dem pastoralen Madrigal »Qui rise, o Tirsi« und dem überspitzten »Mori mi dici«. Die Kürze, man möchte sagen Eile Marco's bei der Composition solcher und ähnlicher Texte ist kaum zu überbieten: zwei Stimmen beginnen etwa mit der ersten Zeile und die drei andern fallen ihnen gleich mit der zweiten ins Wort. Einer der artigeren Texte:

Fuss' io pur degno, Amore,
D' esser com' altri già cangiato in fiore –
In fior fuss' io rivolto
Da te, da Filli mia gradito e colto.
Oh che lieto fioretto,
S' io fussi a Filli in sen racchiuso e stretto!

bedarf nur 25 Takte, obwohl die beiden letzten Zeilen, erst drei- und vierstimmig gebracht, fünfstimmig wiederholt werden; die ersten dreieinviertel Zeilen begnügen sich mit Dreistimmigkeit wie eine Giustiniana, und der Bass ist gerade zehn Takte lang beschäftigt. Das Madrigal ist zum ziemlich gleichgültig behandelten musikalischen Epigramm geworden. Marco erlaubt sich nicht selten recht unangenehme Stimmführungen, und seine Unempfindlichkeit gegen Querstände ist sehr auffallend in so später Zeit, in der der Basso continuo das Bild harmonischer Consequenz doch schon klarer zu machen begann. Dabei hat der Continuo bei Marco schon Einfluss geübt: eine Stelle wie in »Qui rise, o Tirsi«, in der der Bass als »Stütze« sich nicht von der Stelle rührt:

Gagliano
Einfluß des
Basso
continuo

wäre bei Marenzio noch unmöglich gewesen. Melodik mit ungewöhnlichen Intervallen wie die folgende, in dem andern Madrigal Marino's:

»Mori!« mi dici, e mentre
 Con quel guardo crudel morir mi fai,
 Con quel dolce parlar vita mi dai –

sind selten; typisch ist nur das knappe, manchmal homophone, manchmal imitatorische Parlando, der Querstand, und die variierte Wiederholung alla Luzzaschi oder Gesualdo:

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da, Che mi tien vi - vo sol per -

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da, Che mi tien vi - vo sol per - che

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da,

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da,

- che m'an - ci - da, Che mi tien vi - vo sol

m'an - ci - da, Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da, Che mi tien vi - vo

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da,

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da, Che mi tien

Ahi, ch'è vi - ta o - mi - ci - da,

per - che m'an - ci - da, per - che m'an - ci - da,
 sol per - che m'an - ci - da, etc.
 per - che m'an - ci - da,
 vi - vo sol per - che m'an - ci - da,
 Che mi tien vi - vo sol per - che m'an - ci - da,

Auch wo Marco Pathos vorfindet, bleibt er in Grenzen; im Gegensatz zu Gesualdo, der auch Schäferliches pathetisiert.

Für besonders festliche Gelegenheiten sind zwei Stücke geschrieben, das dreiteilige »Su la sponda del Tebro« (12) und das siebenstimmige »Altri di beltà vaga« (15). Das erste ist offenbar für Sänger alla Francesca und Giulio Caccini, Vittoria Archilei, Francesco Rasi geschrieben: es ist voll virtuosen Parlandos und virtuoser Coloratur; ein barockes Fest-Stück. Und im zweiten findet sich endlich die Vorschrift, die dem Grablied für das Madrigal gleichkommt: »per cantare et sonare«. Es hat einen Basso continuo, ist konzertant, mit Tutti und einer virtuosen dreistimmigen Episode. Es ist ein höfischer Aufzug, bestimmt für eine der vielen grossherzoglichen Festlichkeiten in Palazzo Pitti oder Poggio Imperiale.

Zwischen dem fünften und sechsten, letzten Madrigal-Buch Marco's, 1617 erschienen, liegt eine Pause von fast zehn Jahren; es war, wie Marco in der Dedikation an Cosimo del Sera sagt, »l' anno passato« entstanden und für del Sera's »camerata« geschrieben. Es ist ein Spätling in jedem Sinn. Denn zwischen dem fünften und sechsten Buch liegt nicht nur der grosse Opern-Erfolg Marco's in Mantua, die »Dafne« von 1607, sondern auch seine »Missae, et Sacrarum Cationum 6 vocum« von 1614, seine »Musiche a una dua et tre voci« von 1615. Die Messe und die Motetten von 1614, eins der umfangreichsten und bedeutungsvollsten Werke Marco's, sind durchaus im konzertanten Stil geschrieben – es gibt uns einen Begriff, wie neu, farbig, festlich das Kirchenjahr an San Lorenzo um diese Zeit gestaltet war. Und die »Musiche« belehren uns, wie sehr der Ernst Marco's der Monodie galt, wie sehr das Interesse vom Madrigal auf die »Nuove musiche« hinübergewechselt war. Man sieht es schon an der Textwahl: Marco stellt an die Spitze ein Duett über Bembo's Sonett »Cantai un tempo e se fu dolce il canto«, er fährt weiter mit Canzonetten Rinuccini's und Chiabrera's; er komponiert ein Sonett Petrarca's und zwei Stanzas aus Petrarca's »Vergine«-Canzon; er schreibt eine Monodie auf Luigi Tansillo's pittoreskes Sonett »Valli profonde al sol nemiche; rupi«. Selbst das

Gagliano
6^{to} a 5

Gagliano
Letzte
Madrigale

von Alessandro Ginori gedichtete Festspiel, das Marco in diesem Buch abdruckt, der »Ballo di donne turche« vom Carneval 1614, ist von ganz anderm musikalischen Kaliber und Reichtum als ähnliche Stücke in den Madrigal-Büchern.

Das sechste Madrigal-Buch enthält nur zwei »literarische« Stücke. Das eine ist Petrarca's »Io vidi in terra angelici costumi« und es stammt nicht von Marco, sondern, wie Vogel fast bis zur Evidenz wahrscheinlich gemacht hat, von Marco's musikliebendem und musikkundigen Mäzen, dem Cardinal Ferdinando Gonzaga, Priore di Barletta, der damals am Florentiner Hof seinen ästhetischen Neigungen die Zügel schiessen lassen konnte. 1615 hatte Marco dasselbe Sonett als Monodie veröffentlicht. Das andre ist Torquato Tasso's »La bella pargoletta«, das den Druck eröffnet. Dieser Druck ist es gewesen, der die heftige Zensur Muzio Effrem's, 1623 publiziert, hervorgerufen hat: sie gipfelte in dem Vorwurf »schlechter Einhaltung der Tonart, falscher Stimmen-Führung, schlechter Cadenzen, Canzonetten-Geist«. All das ist wahr vom Standpunkt eines Reaktionärs, und giltig schon für frühere Madrigale Marco's; und es verschlägt nur wenig, dass Effrem nicht der geeignete Mann war solchen Tadel auszusprechen, und nur gegen Marco auszusprechen. Marco erwiderte nur schwach, vielleicht weil ihm selber an der Verteidigung von Werken in der veralteten Gattung nicht viel lag.

Wie schon erwähnt, hat Torchi aus diesem Buch zwei Nummern veröffentlicht. In dem einen berührt sich Marco mit Orazio Vecchi; es ist eine »musica da concertarsi co' l bicchiere« »Evoè Padre Lio« – das heisst, ein Tutti im neu-alten Tripel-Takt der Frottolisten und Monodisten beginnt und kehrt nach drei Duo-Episoden immer wieder. Aus dem gräzisierenden Text ist bereits zu ersehen, dass das Stück nicht für die fröhliche Gesellschaft Vecchi's bestimmt war, sondern für die Tafelrunde einer Florentiner Camerata; und auch die Musik, besonders die Duos, ist etwas gezwungen und steif. Das zweite Stück »Su l' affricane arene« gehört in die Opern-Geschichte: es ist der Schlusschor eines Intermezzo's für Rinuccini's »Mascherata di Ninfe di Senna« von 1611, an deren Composition auch Peri beteiligt war. (Cf. Solerti, Gli albori, vol. 2, p. 277 und 291; sowie Angelo Solerti, Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637, Florenz 1905, p. 74.)

Capitel X

Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen. Alessandro Striggio. Orazio Vecchi. Adriano Banchieri

Im 16. Jahrhundert nimmt die profane Musik, das Madrigal und seine Neben-Gattungen, eine sonderbare Mittelstellung ein zwischen »Einsamkeit« und »Öffentlichkeit«. Einsame, ganz intime Kunst wie etwa die Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Claviers« oder gewisse Sonaten Mozart's, Haydn's, Beethoven's, ist undenkbar. Sie würde der Funktion der Musik im 16. Jahrhundert widersprechen, die nicht Emotion zum Ziel hat, nicht Erbauung, Erhöhung, Selbst-Bereicherung, sondern im besten Falle Unterhaltung, und so oft lediglich Vorspiel ist für Venus, Begleitung zum Essen und Trinken, Zeitvertreib. Was, auf der andern Seite, das Zeitalter in Fest-Motette und Fest-Madrigal an öffentlicher Musik hervorbringt, ist durch Stil und Haltung streng abgegrenzt von der grossen Masse der Produktion, dem Madrigal für die Kammer.

Dies Madrigal für die Kammer aber verlangt keine Zuhörer. Die vier, fünf, sechs Sänger genügen sich selber wie zwei Schach-Partner oder eine Gruppe von Kartenspielern, bei denen »Kiebitze« zwar möglich, aber ungebeten und meist sogar lästig sind. Der Gattung des Madrigals ist der Charakter als gesellige Unterhaltung wesentlich. Erst mit der Gründung der Accademien entstehen Stücke, die nebenbei auch »l'art pour l'art« sind und das Odi profanum auf der Stirne tragen.

Aber gerade auch die Accademie sind der Schoss und die Pflegestätte des Madrigals als Gesellschaftsspiel. Innerhalb des allgemeinen und breiten Rahmens der Gattung: »Madrigal als Unterhaltung« gibt es eine Reihe von Werken, die die Heiterkeit gemeinsamen Musizierens im besonderen Maß ausprägen. Sie haben ihre Wurzeln in den Volkslied-Bearbeitungen aus der Zeit der Jahrhundert-Wende, im Quodlibet, im Tanzlied, in der musikalischen Parodie. Sie sind ein Residuum und eine Weiterbildung all dessen, was das sentimentale Madrigal um 1535 ausschied.

Accademia u.
Gesell-
schaftsspiel
Wercore

Accademia und Gesellschaftsspiel

Ein früher Beweis für den Zusammenhang dieser Unterhaltungsmusik mit dem Quodlibet ist die Sammlung von »Villotte« des M. Matthias Fiamengo, Capellmeister am Dom

zu Mailand, die der Venezianer Drucker Antonio Gardano 1549 unter dem Titel »La bataglia taliana« herausgegeben hat. Dieser M. Matthias aus Flandern ist, wie Miss Cecie Stainer in Grove's Dictionary in einem vortrefflichen Artikel nachgewiesen hat, der Meister Matthias Werrecore, der Anfang 1523 in Mailand als Dom-Capellmeister angestellt wurde, zwei Jahre später Augenzeuge und vielleicht Teilnehmer an der Schlacht von Pavia war, 1534 die Capelle reorganisierte, und wohl kurz vor 1558 wohl gestorben ist. Er war vor allem tätig als Kirchen-Componist – die Brüder Francesco und Simone Moscheni haben von ihm 1555 in wundervollem Druck ein erstes Buch fünfstimmiger Motetten herausgegeben –; aber es sind bei Maistre Ihan 1541 und bei Arcadelt (Primo libro, Ausgabe von 1559) auch ein paar Madrigale unter dem Namen »Matthias« erhalten, die kaum einem andern angehören können als ihm. Er ist, vor Pietro Taglia, der einzige Meister, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts den musikalischen Ruhm der unglückseligen Stadt Mailand rettet, des bedauernswertesten Opfers der Kämpfe zwischen Frankreich und dem Papst, zwischen Franz I. und Karl V.

Gardano's Druck von 1549 ist, für seine Zeit, beinahe eine »Ausgrabung alter Musik«. Denn die berühmteste Nummer darin, die »italienische Schlacht«, die Gardano damals im Haus des Messer Alessandro Giamberti in Venedig durch »M. pre Sebastiano« und seine drei Genossen hatte singen hören, verherrlicht den Sieg des Duca Francesco Sforza über die Franzosen – wohl eher den Sieg bei Bicocca 1522 als den bei Pavia, denn nach diesem Sieg, der mehr ein Sieg der spanischen Feldherrn des Kaisers war, war Francesco († 1555) keine Figur mehr, zu deren Ruhm es rätlich war, Lieder zu singen; und so ist 1525 zum mindesten die späteste Grenze für die Entstehung dieser »Battaglia musicale«. (Ihr frühester Druck findet sich schon 1544 in einer Nürnberger Sammlung des Petreius, cf. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 387.) Diese Entstehung hat politische Hintergründe. Es bedarf wohl keines Beweises, dass Matthias' »Bataglia« das Gegenstück ist zu der »Bataille«, die Janequin auf den Sieg des französischen Königs über die Schweizer Landsknechte bei Marignano, 1515, komponiert hatte: – ein Stück so beispiellosen Ruhms und beispielloser Verbreitung auch in Italien, dass es nötig war, den verhassten Franzosen auch musikalisch »eins drauf zu geben«. Matthias' Schlachten-Schilderung umfasst drei Teile; und man möge sich aus dem Neudruck des ersten durch L. Otto Kade (Mattheus le Maistre, Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister, Mainz 1862, Anhang, p. 1–10) überzeugen, dass er Janequin keineswegs übertroffen hat. Hier wie dort die gleiche Lebhaftigkeit und Complication der Rhythmik, hier wie dort diese Complication auf einfachster harmonischster Grundlage. Die eigentliche Wirkung dieser primitiven Programmmusik beruht, neben der schlagenden und naturalistischen Rhythmik, auf der onomatopoetischen Plastik des Textes. Bei M. Matthias aber beruht sie auch auf dem Getümmel der Rufe und Schreie und Liederfetzen der verschiedenen Nationalitäten, die da durcheinander singen. Italiener, Franzosen, Provençalen, schweizerische und

deutsche Landsknechte. Dies ist eine Beziehung zum Quodlibet, die bei Janequin nicht so deutlich zu Tage tritt.

Lange vor 1550, in den 20er und 30er Jahren, sind auch die drei »Villotte« des Matthias entstanden, die Gardano's Druck ausser der »Bataglia« enthält. Ihre Tendenz, sich über das Volkslied lustig zu machen, es zu obszönen Anspielungen zu benutzen, ihr Zusammenhang mit der »heinisierenden« Frottola, die in den Gassenhauer mündet, ist ganz offenbar. Vier ausgelassene Leutchen – Männer, trotz der hohen Schlüssel-Combination in zweien der drei Fälle – setzen sich zusammen und treiben Kurzweil mit bekannten Melodien und Texten. Der Witz beruht auf dem unvermuteten Auftauchen des Zitats und dem Nebensinn, der Zweideutigkeit:

Horsu horsu compagni stat' attenti
 ad ascoltare li canti nostri varii
 Che vi faran legrare tutti quanti
 Dico se gian boccal haret' alzato
 Che senza lui non si puo ben cantar
 E da noi scaccia molte fantasie
 Si che da lui s' ha buona compagna
 Cancaro li venga a chi sta' n fantasia
 E se noi vogliam stare tutti contenti
 Cantarem mattinet sera allegramente
 Et per dar fin' questo, nostro sgallezzar
 conciatevi in quattro
 Che queste nostre canzonette alla villanescha vogliam cantar:
 Mi levava l'altra mattina
 piu per tempo che non soleva
 E la vecchia mi diceva
 che la putta non voleva
 star salda alla passion
 Farirarirariron
 canta su bel compagnon
 Tandare col boccalon
 Deh dormenton
 che dormi sotto la scala
 fa li la li lon
 harestu mei sentu la mattinada.

Matthias'
 Villote

Seconda parte:

Cantar vogli'una canzon –
 »Cantane una cantane due
 cantane pur quante tu vuoi«

Matthias'
Villote

O donne belle gardeve la pelle
per il prete del canton
c' ha larghe le costè grass' i rognon
»va su villan va su poltron
el canta sempr'una canzon«
Io adoro la monicella
et di santo Costantin
L'altra notte da mattutin
el mio amor senti cantare:
Vrai dio d'amor chi mi confortera
che'l mi' amor si m' ha lassa
O fa ri ra ri ron
ch'io son fora di pregion
o fa ri ra ri ron
voglio cantar ser'et matina
E la bella Franceschina
che la piangè la sospira
che la vorre mari.

Terza parte:

Hoime de cha vo mori
se non lo quel che vorref
se l savesa ve l diref
a vorref a so ben mi
Bertolina Bertolina
tu mi schizzi trop i bis
stu me prometi la matina
Et la sera tu desdis
el me par a me devis
sel saves che lef canta:
El marchese di saluzzo
da mattina che'l se ne va
el marchese di saluzzo
cazza pur la pur la
Et da mattina che'l se ne va
se non dormi donn'ascolta
la passion che mi tormenta
Hora mai saria ben tempo
da far quel che si fa nel fin d' amor
Donn' hormai fa mi contento
questo monde pien di vento

Matthias'
Villote

el cervel mi frulla sempre
 ogn'un dice ch'io ho bon tempo
 forse che si forse che no
 Al dispetto d'un bechazzo
 cha gl' ha strazza' l mostazzo
 o che gran poltronazzo
 o che visazzo

E voio cantar ogn' hora
 Quando sara ch'io mor' amore
 su le panz' a la mia signora
 al hora diro sempre Viva viva' l mio amore.

Es wäre falsch, diese »Villotta« als ein Quodlibet im musikalischen Sinn anzusprechen: – das Quodlibet ist eine polyphone Compositionsform; die Mehr-Textigkeit, das Durcheinandersingen, die Combination von Melodien ist ihm wesentlich; es verlangt zur Ausführung gelernte Sänger. Diese »Villotta« aber ist für Dilettanten bestimmt, sie ist wesentlich homophon, alle Stimmen singen den gleichen Text, und nur gelegentlich, meist in der Exposition, tritt Imitation, Zwei- und Drei-Stimmigkeit auf. Aber dafür ist ein solches Stück rhythmisch und im Tempo von einer packenden Lebendigkeit: Zwei- und Dreitakt wechseln fortwährend, und manchmal steigert sich das Tempo zu irrsinnigem Geplapper. Es ist Unsinn voll Sinn, ein verständnisinniger Ulk, der Abschluss einer fröhlichen Tafel – das italienische Gegenstück zu dem Singsang, der in Shakespeare's »Was ihr wollt« von Junker Tobias und seinen Gesellen getrieben wird. Und es würde eine lange Untersuchung für sich erfordern, was alles anklingt in einem solchen Stück; wie seine Haltung fortwährend wechselt: Beginn mit gegenseitiger Ermahnung, heuchlerische Frage und jubelnde Zustimmung im Tutti:

Matthias'
 Villota

»Can - tar vo - gli'u - na can - zon« - -

»Can - - tar vo - gli'u - na can -

»Can-ta-ne u - na, can-ta-ne du-e, can-ta-ne pur quan-te tu vuoi!« etc.

- zon« - -

– und dann folgt im Text jene Warnung der Frauen vor dem ländlichen Priester, die zweifellos ein Volkslied ist. Diese Villotten haben ein ebenso grosses folkloristisches wie rein musikalisches Interesse, und haben uns viel Material gerettet zu jener Geschichte des italienischen Volkslieds im 14. und 15. Jahrhundert, die noch lange nicht geschrieben ist. Sie sind ganz formlos und »unliterarisch«, vor allem die einleitende Exhortation in unserm Beispiel ist fast reine Prosa; aber gerade deshalb sind sie ein ungehobener Schatz für die Literatur-Geschichte.

Matthias'
Villotte

Von der gleichen Art, aber vielleicht von einer noch bunteren Mischung aller möglichen Ingredienzen sind in Gardano's Druck die beiden andern Villotten des Meisters Matthias, eine lange vierteilige und eine kürzere in einem Satz. Die vierteilige ergeht sich für die Rahmen-Erzählung gern in Reimpaaren in Sieben-Silblern:

Una leggiadr'e bella
E vaga pastorella
Accorta villanella
Piu ch'altra di pavana
A pie d'una fontana
Con l'altr' in un ristretta
Tutta vergognosetta
Cantava in sua favella:
»La via della fiumana voglio fare
Per l' herba fresca fa dolce dormire« –

Et cosi nel finire
La dolce canzonetta
Distesa su l'herbetta
Si mess' a riposare;
Et io nel trapassare
Vedendola distesa
Quasi dal sonno presa
Da l'amoroso foco
Fatto sicur'un poco
A dirgl'incomincial:
»O villanella quand'a l'acqua vai
Dimmi se fresca torni come vai? ...«

Matthias'
Villotte

»La via de la fiumana«, »O villanella« gehören zu den beliebtesten Gassenhauern des Quattrocento; und so bringt unsre Villotta deren noch eine ganze Reihe: die Melodie von »De voltate in qua, e do bella Rosina« zum Text: »Et infra – infra l' April e' l Maggio«; das Tanzlied »Donne venite al ballo«, das handschriftlich und gedruckt (1531¹) uns so vielfach erhalten ist; den Frottole-Refrain »La non vuol esser piu mia« etc. Die ländliche Anekdote, deren Beginn wir zu zitieren gewagt haben, entwickelt sich zu

immer derberen Dimensionen und Situationen, nach dem Muster der französischen Chanson; aber das Idyll wird gestört und unterbrochen durch das Erscheinen eines Jagdzugs, mit Hörnerschall, Hundegebell, Hetzruf, dessen Ausmalung denn auch zu stärkerer contrapunktischer Belebung zwingt: eine Wieder-Auferstehung der alten »Caccia« in einer neuen Form.

Es ist unmöglich, sich hier der »heinisierenden« Frottola nicht zu erinnern: der Zusammenhang mit Nicolo Pifaro's Stück (VIII, Nr. 23) ist in diesem besonderen Fall mit Händen zu greifen:

Per amor fata solinga
 Una alpestra montanella
 Perche amar amor me stringa
 Tanta l e lizadra e bella

 Hebbi al cor mille quadrella
 Quando udi quella cantare:
E quando andaratu al monte
bel pecoraro
Fradel mio caro aime?

 Son disposto anch io cantare
 Da la sera ala matina
 Per volermi consolare:
Che fa la ramacina car amor ... &c.

Matthias'
 Villotte

Petrucci hat durch die Text-Unterlegung den Wechsel von Solo und Chor angedeutet: dieser Wechsel ist der Gattung wesentlich.

Eine andre Art der Caccia, den Vogelfang, versinnlicht endlich die kürzere Villotta, die für vier tiefe Stimmen componiert ist:

Andando a spasso
 Sopra d' un monticello
 Ove era un praticello – a la pianura

 La su per mia ventura
 Viddi volar cantand' un bell' augello
 Sopra d' un 'arboscello
 Et di sotto havea teso la mia rete ...

– aber die Natur-Szene ist natürlich nur Anlass zu obszöner Anspielung mit dem boc-
 cacesken Ausklang:

Ocellino bell' ocellino
 Deh lassami dormire

Che la notte se ne va
Cantiam prima el fa mi fa
Dormi poi figlia et fa la nannina.

Passetto's
Villotta

Hier berührt sich die Villotta mit den pastoralen Szenen, wie Nasco and Ruffo sie für die Veroneser Accademia Filarmonica geschaffen hatten, dem Wettstreit zwischen der Nachtigall und den Fröschen. Nur fehlt dort das Spiel mit dem Gassenhauer, und die offene Derbheit hat sich in Laszivität, das brüllende Gelächter in verständnisinniges Behagen verwandelt.

Des M. Matthias »Villotte« haben Schule gemacht. Die zweite Auflage von 1552 enthält eine weitere vierteilige Villotta des Giordano Passetto, Capellmeister am Dom zu Padua, von dem wir ein 1541 gedrucktes Buch vierstimmiger »Madrigali a voci pari« im Stil Arcadelt's besitzen. Der Mischung der Ingredienzien bei Matthias fügt es noch ein weiteres hinzu mit dem parodistischen Zitat einer Ballata Petrarca's, das sich unmittelbar nach einer Bergamasca doppelt frivol ausnimmt:

Audi bone persone
audi per cortesia
sporgete a noi l'orecchie e state attenti:
audite una canzone
fatta di fantasia
Ciascun alla sua parte teng'a mente
Cantand'allegramente – con suave stile
cantiam de gratia una de le piu belle
mettiam la man in tascha ecco uscir fuori
un'alla bergamasca:
 »Balle balle bei fanch
 Balle balle bei compagno
 balle cortesemet
 E nof toche i tetto
 e la va li va lo«.

Villotte
mantovane
1583

»Di tempo in tempo me se fa men dura ...«

Daneben finden sich die uns aus den Frottole so wohlbekannten Gassenhauer »Volate in quà e do bella Rosina«, »Damene un poco de quella fugacina« (statt »mazacroca«). Musikalisch erreicht Passetto seinen Mailänder Kollegen nicht; aber eine Eigentümlichkeit von ihm ist die Abwechslung von Solo und Tutti, die er dem alten Tanzlied entnommen hat: der Tenor intoniert immer eine Melodie, die dann vom Tutti aufgenommen wird. Der Radius der Villotta dieser Art, die man »Zitaten-Villotta« nennen könnte, erstreckt sich dann von Mailand und Padua (das ist: Venedig) mit Filippo Azzaiole nach Bologna; denn Azzaiole's drei Bücher »Villotte alla padoana« von 1557, 1559,

1569 (s. oben p. 355) sind nichts anderes als Sammlungen von Gassenhauer-Zitaten, nur ohne den Rahmen, der diesen Zitaten durch Matthias und Passetto gegeben worden war. Aber die homophone musikalische Behandlung ist genau die gleiche. Und bei Azzaiolo stossen die Importe aus Bergamo und Padua und Venedig zusammen mit denen aus Neapel – die volkstümlichen Zitate aus allen Regionen Italiens werden gang und gäbe; wenigstens in Venedig.

Wie lange sich diese Art von Villotta in Oberitalien lebendig erhielt – nicht so im Süden, der in der Moresca seinen eigenen Rahmen und sein eigenes Gefäss für alle Tollheiten dieser Art besass –, geht hervor aus den »Villotte mantovane«, die Angelo Gardano 1583 in Venedig gedruckt hat. »Autoren sind nicht genannt«, sagt Vogel (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 435); aber soweit sich aus den zwei von den vier erhaltenen Stimmbüchern ein Schluss ziehen lässt, handelt es sich nicht um eine Sammlung von Stücken mehrerer Musiker, sondern nur um einen einzigen, und zwar einen gebildeten und versierten. Wer war es? Warum hat er oder Gardano seinen Namen verschwiegen? Es muss ein Mantuaner gewesen sein – wohl kaum der Duca Guglielmo selber, der im gleichen Jahr seine fünfstimmigen Madrigale durch den gleichen Angelo Gardano ebenfalls anonym hat drucken lassen; aber vielleicht Alessandro Striggio oder Giaches Wert, die, grosse und ernste Musiker, die sie waren, eine solche Veröffentlichung nicht mit ihrem Namen decken wollten.

Wie dem sei, die historische und folkloristische Bedeutung der acht, meist mehrteiligen Stücke (das letzte ist ein sechsstimmiger Dialog) ist gross. Ein paar wahren noch ganz den alten derben Charakter, den Stil parodistischen Ulkes (Nr. 3):

Io mi levai una bella mattina
 Sol per andar a lo bello giardin
 E m'incontrai una bella fantina
 E li bacciai il suo dolce bocchin
 E lei mi pres'a dir – Amor mio caro amor mio fin
 Quando ritornarastu a me?
 Io li risposi: doman da matin.
 E mentre in tal dolcezza
 Gioendo stava pieno di vaghezza
 Venne da un'altro lato un giovinetto
 Ch'interroppe mia gioia con diletto
 Il qual poi che vicino
 Mi si fece, Ripresi il mio camino
 Ella rivolta al dal sereno e chiaro
 Dicea con stil amaro:
 Tu ti parti cor mio caro
 Et mi lasci in piant' amaro
 E senza alcun riparo

Villotte
mantovane

Villotte
mantovane

Deh non ti partir da me
Caro cor per la tua fe
Ma fu interrotta
Da un gargion ch'in fretta
Passò cantando questa canzonetta:
Bianca Lucia fatte alla fenestra
Con le tue mani scarga la balestra
E qui staremo un gran pezzo a ciancare
Quattrò sei volte amor ti vo baciare.

Seconda parte:

Io mi fermai un poco, e mentre stava
Intento a udir cio che'l gargion cantava
Ei si rivolse et presso l'acqua assiso
Vidde una pastorella
Tutta leggiadr'e bella
A cui disse con grat'e dolce risa:
Mi lavaresti un po la mia camisa
o lavandera
Si che la lavaro stu mi contenti
corin mio bel o viva l'amor
Ella di rossor tinta e di vergogna
Alzando il viso grato
Con un ton disusato
Rispose col cantar questa canzon:
Tu starai su la tua porta
E mi staro – ne – no sul mio canton
E par farm' ogn' hor piu accorta
Ti trattaro – ne – no da Babion
Ma poi femossi e con disdegno et ira
Volgendo gli occhi alquanto
Udi da un' altro canto
Cantar un Pastorel con dolce lira
lira lira lira
Nuova canzon d'amor e nuovi versi
A cui vicine fersi
Molte Ninfe leggiadre
Che con due vaghe squadre
D'amanti rissonar faceano il cielo
Cantando pieni d'amoroso zelo:
Fami la Pidra Antonia

Falala lalala la.

Dieser fröhliche Unsinn, der an Kinderreime, an improvisierte Strickstrumpf-Poesie erinnert, erhält seinen Sinn natürlich erst durch die Musik, durch die Zitate allbekannter Melodien, durch die Abwechslung halb madrigalesker Erzählung und volkstümlicher Derbheit. Dass dergleichen aber wirklich noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden ist, zeigt sich an einer andern Reihe von Stücken, die den pastoralen Charakter der Rahmen-Erzählung betonen. So gleich die erste Nummer:

Damon Pastor gentil con la sua Clori
 Stav' apoggiato a un' Elce antiqua e ombrosa
 E di face amorosa
 Ardendo ivi fra verd' herbett' e fiori
 La cara amata Nimpha riguardava,
 Che dolcemente un canzon cantava
 In voce pur'è schietta:
 Io mi son giovinetta e volentieri
 M'allegro e canto in la stagion novella
 Merce d'Amor e de dolci pensieri.
 Tacque la Nimpha bella e con vezzoso
 Parlar al suo Pastor dolce ridendo
 Disse: Caro Damon, di ancor tu quella
 Che nel ritorno tuo cantasti al' hora
 Tutto gioendo da pensier geloso
 Sciolto vivendo fuor di gelosia:
 Cara la vita mia egli è pur vero
 Ch'altra fiamma d' amor non v'arse' l petto
 In tanto tempo si turbato e fiero.
 Così dicea'l pastor ma fu interrotto
 Da un grosso stuol di Nimph'almè leggiadre
 Che con pastori in dolce unite squadre
 Passando risonar faceano intorno
 Il ciel e l'aria con cantar adorno
 Spargendo voci in queste parti e'n quelle;
 Quando le vaghe stelle
 Nel bel sereno cielo
 Con la ruggiata e' l gielo
 Cadon'insieme alhora
 Che spunta fuor l'aurora.

Villotte
mantovane

Man sieht: die Haltung hat sich in einem solchen Stück gehoben. Dem vornehmeren pastoralen Rahmen entsprechen die vornehmeren Zitate: nicht mehr Volkslieder oder

»Zitat«

Gassenhauer, sondern berühmte Madrigale, die in aller Mund waren – Domenico Ferabosco's Boccaccio-Composition, und Giaches Wert's »Cara la vita mia«, aus seinem ersten fünfstimmigen Madrigal-Buch von 1558, vielfach benutzt auch für »missae parodiae«, unter anderm von Filippo di Monte und Claudio Merulo. (Ich wage nicht zu entscheiden, ob dies Zitat für oder gegen Wert's Autorenschaft unserer Villotte spricht – ein Selbst-Zitat ist ebenso möglich wie ein »omaggio« eines befreundeten Musikers. Aber dass das Zitat im ersten Stück der Sammlung auftritt, sieht doch aus wie ein versteckter Hinweis auf den Componisten.) Auch hier, wie in der Canzonetta, vermischen sich die Gattungen: die Villotta nimmt madrigaleske Wendungen in sich auf, sie nähert sich dem pastoralen Dialog, auch sie ahnt die Cantate vor. Ersetzt man das Zitat durch die »Aria«, so ist die Cantate des 17. Jahrhunderts fix und fertig.

Doch – gerade im Zitieren bestand der Witz geselligen Musizierens, und die Freude des Zeitalters am Zitat hatte ein Ausmaß, das uns Späteren, eines gemeinsamen volkstümlichen Bildungs-Gutes Beraubten, fast unverständlich ist. Die Zeit betrachtete es als vollwertige Kunstübung, wenn fra Lodovico Balbi, Capellmeister am Santo zu Padua, vordem Sänger an San Marco und Capellmeister an der Cà Grande zu Venedig, 27 berühmten vierstimmigen Madrigalen die Oberstimme entlehnt und sie in fünfstimmige Madrigale verwandelt, indem er zu ihnen vier neue tiefere Stimmen componiert. Und es ist vollwertige Kunstübung; die Anschauung der Zeit legte dem, was wir Erfindung nennen, eine viel geringere Bedeutung bei als wir. Zum mindesten setzen diese Stücke Kunst-Kennerschaft voraus: Kenntnis der Literatur, Freude an dem neuen Satz und an seinen neuen Wendungen. Für uns heute ist Balbi's Werk von Interesse durch die Auswahl der Autoren und Stücke; neben Arcadelt's »Il bianco e dolce cigno«, Rore's »Ancor che col partire«, Verdelot's »Quanto sia liet' il giorno« fehlen auch nicht entlegene Namen und Nummern, die uns in Verwunderung setzen; die aber Beliebtheit oder Verbreitung genossen haben müssen. Überall ist Kenntnis einiger berühmter Stücke vorausgesetzt. Wir begegnen dem ernsthaften Zitat sogar bei Marenzio, und wenn er in seinem Primo libro a 6 (1581, Nr. 7) componiert:

Al suon de le dolcissime parole
 Et agli ultimi accenti
 Ster queti et fermi i venti
 E più chiaro e più bel si fece il sole
 Ond' ella come suole
 Tornò a ridir: »Non mi tolga il ben mio
 Chi non arde d' amor come faccio io«.

– so sind wir sehr überrascht, diese Beziehung des raffinierten Meisters zu dem strengen Cipriano hergestellt zu sehen, dessen vierstimmiges posthumes Madrigal von 1565 er wörtlich zitiert.

Was endlich soll man sagen zu den »Furti« des Girolamo Belli d' Argenta, die textlich und musikalisch sich völlig aus »gestohlenem Gut« zusammensetzen? – Sie sind die wahren Gegenstücke zu den literarischen »Centoni« der Zeit, den Dichtungen, die aus blossen Zitaten zusammengesetzt sind wie ein Bettler-Mantel aus gestohlenen Flickern. Girolamo Belli war geboren als Untertan des Duca Alfonso di Ferrara, dem er 1583 denn auch sein Erstlingswerk widmet, sechsstimmige Madrigale, deren Haupt- und Mittel-Stück eine Composition der »Baci«-Canzon Guarini's ist, und die auch einen Text Tasso's enthält. Aber er pendelt auch hinüber nach Mantua, wo er Sänger gewesen sein soll; jedenfalls widmet er 1584 sein zweites Madrigal-Buch für sechs Stimmen dem Duca Guglielmo, eben die »Furti«, die er um neun Stücke vermehrt mit neuem Widmungsbrief drei Jahre später nochmals herausgibt. Und es ist sicherlich nicht unwahr, wenn er in diesem Brief erwähnt, dass die erste Auflage »ihren erfolgreichen Weg durch ganz Italien gemacht habe« »i miei madrigali che per l' adietro per esser solo dedicati a V. A. hanno così felicemente scorta tutta la Italia ...« Später scheint Belli nach Ferrara zurückgekehrt zu sein: wenigstens widmet er in weiser Voraussicht der Ereignisse sein drittes Madrigal-Buch a 6 dem Cardinal Pietro Aldobrandini, Neffen Papst Clemens VIII., dem künftigen General-Vikar und Totengräber des Herzogtums der Este, dem auch Luzzaschi, angeblich der Lehrer Belli's, seine konzertierenden Madrigale gewidmet hat (s. p. 856). Belli's Tätigkeit als Madrigal-Componist erstreckt sich noch weit ins 17. Jahrhundert hinein: ein neuntes Buch fünfstimmiger Madrigale, zum Teil schon konzertanter Haltung, als Opus XXII 1617 erschienen. Belli nennt auf dem Titel seinen Namen als Mitglied der Accademia degli Armonici in Cesena: »L' Elevato«.

Belli's
»Furti«

Belli war ein ernsthafter Musiker, auch ein fruchtbarer Componist für die Kirche; und so sind auch seine »Furti« durchaus ernst gemeint, ernst genommen und sicherlich sehr geistreich gefunden worden. Obwohl oder gerade weil sie nur aus Anspielungen bestehen. Ein Text wie der folgende ist ganz aus Flickern aus Petrarca, Bembo, Boccaccio zusammengesetzt:

Belli's
»Furti«

Questa crudele e dura –
 Tu' l scerni Amore (Ahi misero mio stato) –
 Tuo regno sprezza e del mio mal non cura!
 Che giova posseder cittadi e regni
 E mille haver vittorie e fregi degni
 Se Donna sol Qual bella pargoletta
 Ch' ancor non sente Amore
 Schernisce il tuo valore
 Tratta contro quest' empia per tu' honore
 L' arco tuo saldo e qualch' una saetta.

Dass der »Diebstahl« sich aber auch auf die Musik erstreckt, dass zum Beispiel das Madrigal »Flora di vaghi fiori il crine adorno« Zitate aus den beiden berühmtesten

Madrigalen Palestrina's vereinigt, haben wir bereits oben (p. 211) erwähnt. Dem Verfahren fehlt nicht der parodistische Zug. Ein Stück wie das folgende beginnt mit dem Capoverso einer der ernstesten Canzonen Petrarca's und endet mit dem Preis einer Ferrareser Dame:

Belli's
»Furti«

Standomi un giorno solo a la finestra
Dal Po con degn' honori,
Verso la sponda destra
Vidi una bella Ninfa sorgere fuori.
Sorgean seco scherzando
Mille amori, e cantando
Pereano dir ver me: quest' è il tesoro
Ch' all' alma mia darà dolce ristoro!

Und nun möge man selbst vergleichen, in welchem Maße Belli die grossartigste Composition Lasso's (Madrigale, Erster Theil [Sämmtliche Werke, 2], ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1894], p. 89–110) aus dem zweiten Buch der fünfstimmigen Madrigale von 1559, benutzt hat:

C. 6. Stan - do - mi_un gior - no so - lo_al -

A. 5. Stan - do - mi_un gior - no so - lo_al - la fi - ne - stra,

C. 6. - la fi - ne - stra, un gior-no so - lo

A. 5. Stan - do-mi_un gior-no sol, Stan - do-mi etc.

T. B.

Mit der zweiten, »pastoralen« Zeile wechselt die Taktart von $\text{C}\flat$ zu C, ohne dass Belli es notiert hätte. Das Tempo verwandelt sich aus Getragenheit ins Lebhaftes, aus Largo in Vivace – es ist ein Zug, der uns als typisch in der Villanella begegnet ist. (Es ist der umgekehrte metrische Vorgang wie im Vorspiel zu Wagner's »Meistersingern«, wenn im 27. Takt der Allabreve-Takt sich in wirkliches 4/4 (C) verwandelt – ohne dass auch Wagner das angezeigt hätte. Der umgekehrte, da bei dem neueren Meister mit dem Eintritt des 4/4-Taktes das Tempo sich unwillkürlich verlangsamt.)

Wie völlig fremd und unverständlich ist uns heute ein Kunstwerk, das die genaue Kenntnis einer andern Composition voraussetzt, und das offenbar durch diese Kenntnis an seinem Wert nicht Schaden litt! Das Zitat ist, natürlich, auch eine Ehrung: so hat Belli im Widmungs-Brief der zweiten Auflage gestanden, dass er mit besonderem Eifer die Madrigale des Herzogs Guglielmo geplündert habe.

Filippo Duc
Studenten-
Unterhal-
tung

Wir wenden uns einem andern Kreis geselligen Musizierens zu, einem Kreis, verwandt mit dem der Accademie, soweit sie nicht »high brow« waren: dem der Studenten in Padua, Bologna, Siena, vor allem dem Paduaner, der am meisten musikalischer Lustbarkeit geneigt gewesen scheint. Dem Italiener Francesco Portinaro (s. oben p. 482) gesellt sich da ein Flamländer: Filippo Duc. Über sein Leben wissen wir fast nichts; namentlich nicht, aus welchem Ort er stammte, wann er nach Italien kam, in wessen Schule er gewesen ist – vermutlich aber in der eines venezianischen Meisters. Sein erstes uns bekanntes Werk, vierstimmige Madrigale »con una serenata et un dialogo a otto nel fine« von 1570, hat er in einem herzlichen und rührenden Brief (Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, vol. 3, p. 66s) seinen Landsleuten, den vlämischen Studenten in Padua gewidmet, eine Sammlung »Madrigali spirituali« (»Le vergini«, jedoch nicht diejenigen Petrarca's) von 1574 zwei Grafen Montfort, die aus dem Vorarlberg kamen, und damals sicherlich Studenten in Padua waren; sein letztes von 1586 endlich zwei von den Söhnen des Kammer-Präsidenten des Erzherzogs Karl in Graz, Johann Jacob und Karl Kisl. Es ist ein Querschnitt all dessen, was die jungen Herren in Padua während ihrer Universitätsjahre sangen.

Filippo Duc

Das Erbauliche, die Anrufung der Musen, Petrarca (»Deh hor foss' io«) und Torquato Tasso (»Non è questa la mano«) fehlen nicht; aber die Betonung liegt doch auf der Seite der Heiterkeit, dem vokalen »Collegium musicum«. Die fünf- und sechsstimmigen Stücke des Druckes von 1586 sind alle »Auftragsmusik«: – Ständchen, galante Vergleichung der Paduaner Schönen mit der aufgehenden Sonne, so dass Apollo sich beschämt hinter Nebel zurückzieht (»Luce de gli occhi«); Abschied, der ja einem Studenten immer nahe liegt; undsofort. Ein dreiteiliges Stück (»Non ha potuto in cotanti anni«) ist einem Studenten, Leonardo Mercherich, gewidmet, also Leonhard Merkerich, dem Namen nach vom Nieder-Rhein: Bitte, auch die Geliebte mit dem bewussten Pfeil zu ritzen. Alles ist kurz, farbig, plastisch, aber nicht kunstlos gehalten; die Bestimmung für noble junge Leute, die Schwierigkeiten nicht lieben, drückt sich auch in der Notation aus, in der alle Akzidentien mit peinlicher Genauigkeit angegeben sind, auch die »selbstverständlichen«. Ganz ins Studentische führen die beiden letzten Nummern: ein halb lateinisch – halb deutsches Loblied auf Bacchus:

Sequamini o socii

Zu einem guten vullen wein

Laetamini vos ebrii

Und lasst uns frisch und freilich sein ...

und eine Canzonetta »alla Napolitana«:

Duc

Sapete voi qual sia
Donne la pena mia?
Ben so che lo sapete
Ma voi non lo credete
Onde di novo ve lo torn' a dire:
Voi mi fate morire –

– bei der, wie man sieht, das Napolitanische nicht in der Form und dem Dialekt der Worte bestehen kann, sondern in der rapiden Deklamation und der dialogisch-dramatischen Haltung, Chorteilung und Tutti, liegen muss.

In den vierstimmigen Madrigal Duc's ist das merkwürdigste Stück die im Titel besonders genannte Serenata. Der Text lautet:

L'aria s'oscura e di minute stelle
Gia si dipinge il ciel & in ciascuna
Parte i bei raggi suoi scopre la luna;
Ogni fiera selvaggi' il sonn'affrena –
Sol'io piangendo e sospirando dico:

Chi passa per questa strada e non sospira beato se
Ma tu crudel nemica di pietade,
Piu sord' assai ch'un aspe od ors'alpestra,
Di me ti ridi e stand' alla finestra
Mi chiami e poi t'ascondi,
Ond' io piangendo humilmente dico:

O sorte o Dio
Dite che v' ho fatt'io
Che si contraria sete al voler mio?

Seconda parte

Duc's
Serenata

Ma tu per dar al cor magior tormento,
Mi dici in voci colme di lamento:
Dhe non t'affliger tanto vita mia –
Non sai tu ben ch'io son la Margherita
Che chi mi don' il cor gli do la vita
Meschin' oime

Et poi dall'altra parte,
Usand' ingann' et arte,
Chiamar ti fai da certa vecchiarella
Ch'in freta dice: O Polissena bella

Tua madre ti dimanda
E'n modo tal col far da me partita
Di fuor mi lasci a lamentarmi forte
Di te d'amor e di mia acerba sorte.

Terza parte

Apri homai l'uscio o mia gentil signora,
Ne in stato tal non mi lasciar perire,
Mentre poi dar soccorso al mio languire,
Et s' hora che son tre giorni
Ch'io mi partei di Franza
Cara speranza
Solo per tuo amore
Non mi lasciar piu in doglia qui di fuora,
E se la voglia tua pur si compiace,
Che cosi pera senz' haver mai pace,
Non consentir almeno
Che quella tua vecchiazza dispettosa
Con voce rantacosa
Mi dica col fuggirsi dal balcon
O che naso o che nason!
Ma riprendend'il suo malvaggi'ardire,
Mostr'a ciascun ch'alberg'in questa via
Ch'io sia'l tuo amante & tu la donna mia.

Quarta parte

Oime ch'io spasmo – apri la port' omai,
Dolce mia pastorella,
E mentre sei de piu verd' anni tuoi
In la stagion novella,
Dona omai pac'all'affannato cuore
Ne por l'affett'a questi spensierati
Che van di nott'armati – canticchiando:
Chi zapparà la melica
un bel bas' havrà da me,
Rispose messer lo zanni,
la zapparò ben mi messer lo zanni,
Zappe la melica mariola
da un bas'a me

a me si

Sangue de mi

Duc's
Serenata

mai non ti vidi
 Manc'un baso ti promisi no.
 No no no no de mariola
 No che non volendo compiacerl'ogn' hora
 Se n'andran sempr'in tuo disnor gridando
 Che t' haggio fatto o ladra traditora
 Però gentil signora
 Apri la port'omai
 E mentre poi scorgend'il mio dolore
 Don' omai pac' all' affannato cuore.

Duc's
 Serenata

Worin beruht der Sinn und Witz einer solchen Composition? In dem fortwährenden Wechsel zwischen der scheinheilig-sentimentalen Erzählung – oder vielmehr der Klage des schmach tenden Liebhabers unter dem Fenster seiner Dame, die gewiss keine Dame ist; – und dem groben Gassenhauer, der ordinären Anspielung. Es ist ein neues Zeugnis für die Neigung des Zeitalters zur Parodie, für seinen Unernst, Skeptizismus, seine Zerrissenheit. Auch das Sentimentale ist bei Duc parodistisch: es wimmelt von kleinen übertriebenen Wendungen, pathetischen Querständen, Ritardandi und Accelerandi, kurz: von »Madrigalismen«, soweit das rapide Tempo dergleichen zulässt. Die stärksten Contraste stossen aufeinander im letzten Teil, wo vor dem sentimental en Abschluss die tolle Episode von Zanni und Mariola sich abspielt: einer der Dialoge, die unter dem Titel »mariazi« besonders in Padua beliebt waren, und auf den Plätzen von Volkssängern so dramatisch als möglich gemimt und gesungen wurden (cf. Vittorio Rossi, Storia della letteratura italiana per uso dei licei, vol. 2, Mailand). Hier hat uns Duc eine solche Szene aufbewahrt.

Diese »serenata« ist öfter componiert worden; der Text findet sich zum Beispiel auch als Nummer 7 (in zwei Teilen) der oben erwähnten Villotte mantovane von 1583. Und dabei zeigt sich die Seltsamkeit: der Rahmen ist derselbe, aber die Zitate, die Gassenhauer wechseln. An Stelle von »Chi passa per questa strada« geht es im sentimental en Ton weiter; das Ende des dritten Teiles ist ganz verändert und bringt das Volkslied von »La Girometta«; der ganze Ton ist gleichmässiger »alla villanesca« und benützt an mehreren Stellen auch die »Komik« der Giustiniana: das Stottern. Es ist wie eine Beziehung zur Commedia dell'arte, wo auch die Situationen immer feststehen, aber die »lazzi«, die Witze wechseln, je nach der Laune der Improvisatoren.

Striggio

Wir haben etwas vorgegriffen, um im Zusammenhang das Schaffen des merkwürdigen Musikers behandeln zu können, der vor Orazio Vecchi die meisten und wichtigsten Beispiele zur Unterhaltungsmusik geliefert hat: Alessandro Striggio. In seinem ersten Madrigal-Buch a 6 von 1560 findet sich unsere Serenata als Schluss-Stück – ziemlich genau in der textlichen Fassung Filippo Duc's, der Striggio's Composition sicherlich gekannt hat. Nur ist die Verteilung der Accente bei Striggio eine andre als bei Duc und

eine noch abweichendere als bei dem Anonymus der Mantuaner Villotte. Striggio hat die beiden ersten Teile fünf-, die beiden letzten sechsstimmig komponiert, also mit den reicheren und reichsten Mitteln des Madrigals, und so liegt bei ihm der Schwerpunkt auf den pseudo-sentimentalen Teilen. (Hol, Vecchi's weltliche Werke, Anhang, p. 2s hat die Volksweisen der Serenata Striggio's reproduziert.) Der Contrast mit der Homophonie der Gassenhauer gewinnt noch stärkere Betonung, zumal Striggio für diese Homophonie mit Vorliebe die Schlagkraft des Tripel-Taktes benützt. Striggio ist dann, unter anderm, ein Spezialist der Gattung gesellschaftlicher Unterhaltungsmusik geworden, und wir wollen versuchen zu sagen, warum: obwohl er – oder vielleicht gerade deshalb, weil er kein zünftiger Musiker war, sondern ein Hofmann.

Alessandro Striggio

Alessandro Striggio nimmt eine besondere Stellung ein unter den Musikern des 16. Jahrhunderts – eine nur der des Principe Gesualdo da Venosa einigermaßen vergleichbare. Er ist kein Dilettant, sondern ein sehr guter Musiker; aber da er ein mantuanischer Edelmann ist – er soll um 1535 in Mantua geboren sein –, hat er nie eine Stellung als Musiker angenommen, und keins seiner Werke enthält einen Widmungs-Brief. Wer sein Lehrmeister war, wissen wir nicht; vielleicht war es Rore, und vermutlich war es Wert. Ich wäre zu der Annahme geneigt, dass der Sandrino, der mit einem Madrigal in Rore's viertem Buch (in der Ausgabe von 1557 und 1563) vertreten ist, mit Striggio identisch ist, und das wäre dann seine früheste Composition, die zeitlich mit dem mutmaßlichen Erscheinen seines ersten Madrigal-Buches zusammenfiel – gäbe es nicht auch (1555³) einen Alexandrino Venitiano, wohl in Rom, und wäre anzunehmen, dass man das Werk eines Adelligen unter einem Kosenamen hätte veröffentlichen können. Wie dem sei: um 1557 oder 1558 tritt er mit seinem ersten fünfstimmigen Madrigal-Buch hervor (erhalten ist erst ein Nachdruck von 1560), dem mehrere weitere Auflagen und vier weitere Bücher folgen; 1560 und 1571 mit zwei Büchern sechsstimmiger Stücke; ausserdem ist er mit einer grossen Reihe von Nummern in den Sammelwerken der Zeit vertreten. Kirchenmusik hat er kaum geschrieben; die paar Messen und Motetten, die von den Bibliographen verzeichnet werden, machen zum Teil einen verdächtigen Eindruck als »Contrafacta«, das heisst als Madrigale mit unterlegtem lateinischen Text.

Auf den Titel-Blättern seiner Drucke nennt Striggio sich regelmässig »gentil'huomo mantovano« und »servitore dell' Illustrissime & Eccellentiss. Cosimo de' Medici Duca di Firenze e di Siena«. Es war eine Stellung als Haus- und Hof-Componist, die Striggio keineswegs hinderte, weite Reisen zu machen. Zwischen Mai und August 1567 war er in England, und es wäre sehr reizvoll sich auszumalen, was für politische und musikalische Erlebnisse er in diesen Monaten gehabt hat. Über Flandern und Frankreich trifft er Mitte August wieder in Mailand ein, von wo aus er am 20. dem Duca verspricht,

Striggio

über Mantua nach Florenz zurückzukehren (cf. Riccardo Gandolfi, *Lettere inedite scritte da musicisti e letterati, appartenenti alla seconda metà del secolo XVI*, in: *Rivista Musicale Italiana* 20 [1913], p. 527–554). Er ist immer ein treuer Diener der Medici geblieben, wenn er auch die Beziehung zu seiner Geburtsstadt und zu den Gonzaga nie abgebrochen hat und einige Zeit auch für Duca Guglielmo Gonzaga gearbeitet zu haben scheint; – wir werden noch erfahren (p. 867), wie er im Sommer 1584 am »feindlichen« Hofe der Este in Ferrara die Kunst der »tre dame« ausspioniert und sich in Konkurrenz-Compositionen versucht. Er scheint ein vollendeter Lauten- und Violaspieler gewesen zu sein; und dem Edelmann und Virtuosen öffnen sich alle Türen. – Begonnen hat Striggio als Virtuose auf der Viola; schon Bartoli in den »Ragionamenti« (1567) rühmt ihn als solchen: »Io havevo in vero sentito molto lodare uno Alessandro striglia di Mantova, non solo eccellente, ma eccellentissimo nel sonar la viola: & far sentir in essa quatro parti a un tratto con tanta leggiadria & con tanta musica, che fa stupire gli ascoltanti, & oltre a questo le sue composizioni son tenute cosi musicali & buone, come altre che in questi tempi si sentino ...« »Ich habe wirklich einen gewissen Alessandro Striggio aus Mantua höchlich rühmen hören, der nicht bloss hervorragend, sondern ganz ausgezeichnet als Spieler der Viola ist, auf der er vierstimmig mit solcher Leichtigkeit und Musik-Fülle sich hören lässt, dass er die Zuhörer zum Staunen bringt; und außerdem werden seine Compositionen für ebenso musikalisch und gut gehalten wie andere, die man in diesen Tagen hört ...« Das Instrument, das Striggio spielte, wird uns etwas näher beschrieben in einem Brief (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Korrespondenzakten 597/VI) des Herzogs Wilhelm V. von Bayern an seinen Vater Albrecht V. vom 3. August 1574 (auch am Münchner Hof war Striggio demnach wohl bekannt): es war eine grosse Lira da gamba mit sehr viel Saiten. Striggio ist also als Spieler der Viola und Componist den gleichen Weg gegangen wie nach ihm Monteverdi; der Übergang war nicht ganz ungewöhnlich, wie uns Giovanni Rovetta in der merkwürdigen Vorrede zu seinen *Salmi concertati* von 1626 belehrt, in der er seine Wandlung vom Instrumentisten zum Componisten verteidigt: – das hätten vor ihm schon Giovanni Priuli, Giovanni Valentini, und Signor Striggio so gemacht. Am 22. September 1587 ist Striggio, angeblich, in Mantua gestorben; was jedoch vielleicht auf einem Irrtum beruht, denn noch 1592 ist er mit einem Stück an dem »Trionfo di Dori« beteiligt – einer Sammlung, komponiert im Auftrag des Leonardo Sanudo, allerdings, wie es in der Widmung heisst, »di qualch' anno«, schon seit einiger Zeit. Seine drei letzten Madrigal-Bücher hat – merkwürdig spät, 1596 und 1597 – Alessandro Striggio jun., sein Sohn herausgegeben, Inszenator und Opern-Dichter, dessen Name auf immer mit dem unsterblichen Claudio Monteverdi's und dessen »Orfeo« verknüpft ist.

Alessandro Striggio jun., »Sandrino«, war als Librettist erblich belastet. Sein Vater war, im Dienst der Medici, auch ein Spezialist als Componist musikalisch-dramatischer Intermedien, die alle in einer Vorgeschichte der Oper behandelt werden müssten. Die

Reihe beginnt mit dem Intermedium »Psiche ed Amore«, 1565 im Verein mit Corteccia zur »Cofanaria« des Francesco d' Ambra geschrieben und am 25. Dezember in der Sala vecchia aufgeführt. Sie setzt sich fort mit den Intermezzi zu den »Fabii« des Lotto di Mazza, 1567 zur Taufe der Leonora de' Medici; zur »Vedova« des Giovan Battista Cini, gespielt im grossen Saal des Palazzo Vecchio am 1. Mai 1569 zu Ehren eines illustren Gastes, Erzherzog Karl von Graz – das interessanteste die »Verwandlung der Bauern in Frösche« nach Ovid, wobei es kaum ohne eine monodische »preghiera« der Latona abgegangen sein kann. Sie schliesst mit Striggio's Beteiligung an den Hochzeitsmusiken zur Vermählung des Francesco de' Medici mit der »Tochter der Republik« Venedig, Bianca Capello, 1579, und den Intermedien (das 1, 2, und 5) zum »Amico fido« des Grafen Giovanni de' Bardi, des Mäzens der »Camerata fiorentina«, 1586; gelegentlich der Hochzeit des Don Cesare d'Este mit Virginia de' Medici.

Mit all diesen Versuchen ist Striggio sicherlich einer der Geburtshelfer der Monodie gewesen, und vielleicht, hatte er länger gelebt, würde sein Name nicht nur neben dem des Francesco Caccini genannt werden, sondern auch des Claudio Monteverdi. In der Spanne, die ihm zu schaffen vergönnt war, zwischen 1560 und 1590, steht er als Madrigalist zwischen Rore und Monteverdi – nicht etwa zwischen Gabrieli und Marenzio. Er ist nichts weniger als ein pastoraler Madrigal-Componist. Auch wenn er, wie in seinem frühesten Werk (vor 1560), ein Hochzeits-Stück im Gewand einer anacreontischen Szene schreibt:

Mentre la donna anzi la vita mia
Misti a le rose i gigli va tessendo,
Vide fra l' herb' e i fior ch' Amor dormia,
Et lui lieta legò dolce ridendo.
Sciolgersi di tal nodo Amor volia
Ma chi l' havea legato poi vedendo:
»Va«, diss', »o madre, cerc' un nov' Amore,
Perch' il mio regno quì sarà maggiore!«

– bleibt er sehr ernst, von einer gehaltenen Lebhaftigkeit. Auch die beiden Fest-Stücke von 1571 und 1586, die Torchi (L'arte musicale in Italia, vol. 1, p. 333–338) von ihm unter andern veröffentlicht hat:

Di questa bionda e vaga
Treccia con le sue man compos' Amore ...

und »Ninfe leggiadr' e belle« sind ganz unvenezianisch fein und kammermusikalisch gearbeitet. Wer ein Muster-Stück von ihm sehen will, sehe seine wahrhaft großartige Composition in Tansillo's »Amor m'impenna l'ale« in der Sammlung 1566¹ (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 406), in der plastische Sinnlichkeit im Detail mit gewaltigem Pathos im Ganzen; oder greife zu dem sechsstimmigen

Striggio

Madrigal »Nasce la pena mia«, das Filippo di Monte für eine sehr berühmte, ebenfalls sechsstimmige Messe benutzt hat (Missa Nasce la pena mia [Opera, 10], ed. Carolus van den Borren und Julius van Nuffel, Düsseldorf [1929]): ein ruhig-bewegtes, elegisches Stück, von grossem Klangreichtum und zart aufgehellter Harmonik, mit der auch für Monte typischen Wiederholung der Schlusszeilen. Er ist streng in der Wahl seiner Dichtungen: einiges von Petrarca, manches aus Ariosto und aus den Stanzen Bernardo Tasso's –, nichts von Chiarini und Torquato Tasso, die er doch sehr gut persönlich gekannt haben muss (eine Zurückhaltung, die bei einem Diener der Medici allerdings auch politische Gründe haben konnte). Er geht nicht hinaus über Guidiccioni und Tansillo. So überschreitet er auch nicht die Grenzen Rore's im Rhythmischen und erreicht sie bei weitem nicht im Harmonischen: – es gibt keine »Experimente« bei ihm, während das Fliessen, Schwanken, Schweben zwischen den beiden Taktarten bei ihm typisch ist. Dieser »Liebhaber als Componist« liebt die contrapunktische Verwebung, ja Verwicklung; er ist beinahe ein Manierist der Engführung. In den fünf Stücken nach Petrarca, die sich in seinem ersten Buch a 6 finden, »I dolci colli«, »Lasciat' hai morte«, »Là ver l' aurora«, »Che fai che pensi«, »Amor io fallo« ist die Stimm-Führung fast grundsätzlich polyphon bewegt, trotz gelegentlicher chorischer Teilungen und Zwillings-Stimmen-Führungen. »Lasciat' hai morte«, als quasi ein »Madrigale spirituale«, ist übrigens im Allabreve-Takt ganz einheitlich bewegt. Man wundert sich fast, in einem Stück (Primo libro a 5, vor 1560), das textlich wie eine ferne Vorahnung des Tag- und Nacht-Gesprächs aus »Tristan« anmutet:

Striggio

Notte felice aventuros' e bella,
 Che dopo tante pene e dolor tanti,
 Dopo singolti e pianti
 Pur mi guidasti in bracci' alla mia stella
 Ove donasti alla virtù smarrita
 Sì dolce e cara vita! –
 Ma' l sol poi troppo caminando forte
 Tosto conduss' il giorno ond' io hebbi morte.

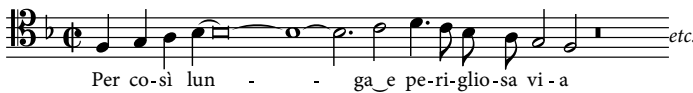
– der grössten Augenmusik zu begegnen, die allerdings wettgemacht wird durch die grosse dramatische Bewegtheit des seltsamen Stückes. Im stärksten Gegensatz zu dem Striggio, der ein Gefolgsmann des strengen Rore ist, stehen ganz barocke Züge, wie in der sechsstimmigen Composition von Ariosto's Ottava »Questi ch' inditio fan del mio tormento« (XXIII, 127) mit naturalistischen Seufzern und dem Porträt Amors, der mit Flügel-Schlagen das Feuer im Herzen entzündet: »Mentre dibatte intorn' al fuoco l' ali«; – oder in dem Beginn der Composition von Ariosto's Stanze »Non rumor di tamburi«, die wir oben (p. 233) zitiert haben. Ausser der ästhetischen Beobachtung, wie sehr das Madrigal es liebt, eine Negation durch ein übertriebenes Positivum zu malen, kann man die biographische machen, dass Striggio vermutlich Schüler und sicher Nachahmer

Giaches Wert's war; endlich die historische, wie hier die Erinnerung an Janequin's »Bataille« genützt ist und die Brücke geschlagen wird zu Striggio's naturalistischen Werken. Derselbe Druck von 1571 enthält dann wieder einen contrapunktischen tour de force Striggio's in der Composition der Stanze Bernardo Tasso's:

Striggio

Ahi dispietato Amor, come consenti
Ch' io meni vita sì penosa e ria ...

Striggio hat hier in den fertigen fünfstimmigen Satz eine »sesta parte si placet« eingefügt, die sich, dem Textsinn entsprechend, gleichsam mühsam und peinvoll durch die übrigen Stimmen durchwindet, in immer neuen rhythmischen Varianten des auf- und absteigenden Hexachords:



Mittelalterliches, Konstruktives, und Modernes, Espressives stossen hier unmittelbar aufeinander.

Den schönsten Ausgleich schafft dann Striggio, wenn er an den Schluss seines Druckes eine Composition der beiden ersten Stanzen aus Canto 46 des »Orlando furioso« stellt:

Hor se mi mostra la mia carta il vero
Non è lontan a scoprirsì il porto ...

– »ich nähere mich dem Ende meiner Arbeit«. Wie persönlich ist das, wie sehr ist es missverstanden, wenn man es aus dem Zusammenhang reißen und ohne Erläuterung für sich veröffentlichen wollte; welch ein Beweis, dass nicht alle Madrigal-Sammlungen zufällige Zusammenstellungen von Stücken sind! (Im Gegensatz dazu ist allerdings Striggio's Secondo libro a 5 von 1570 eine ganz zufällige Zusammenstellung heterogener Stücke – Pastorales, Fest-Madrigale &c., und bezeichnenderweise ist nur eine Nummer in diesem Buch »literarisch«, nämlich die Composition der Stanze aus Bernardo Tasso's »Amadigi« LVII, 1 – »La pastorella con la verga in mano ...«) Striggio hat den Text in festem rhythmischen Gang, stolz, siegreich componiert; es versteht sich, dass er sich die Verninnlichung der Trompeten: »Odo di squille odo di trombe il suono« nicht entgehen lässt.

Striggio's
Szene

Mit all diesen realistischen Zügen in der »ernsten« Produktion Striggio's ist nicht ganz erklärt, wie und warum er zum Meister der naturalistischen Szene geworden ist.

Dass er von Anfang an Neigung gehabt hat zum Bizarren, Neigung, den Begriff des Sentimentalen im Madrigal in Frage zu stellen, beweist seine Serenata von 1560, und die französische Reise von 1567 hat vielleicht sein Gefallen an »Battaglia« und »Caccia« und andern descriptiven Spässen noch verstärkt. Doch ist sein berühmtestes Werk, das »Geplauder der Frauen am Waschtrog« nicht etwa erst eine Frucht der französischen Reise; denn am 12. September 1567 unterzeichnet der Herausgeber, Giulio Bonagionta, bereits die Widmung zum frühesten Druck des Werkes: »Il cicalamento delle donne al bucato et la caccia di Alessandro Striggio, con un lamento di Didone Ad Enea, per la sua partenza, di Cipriano Rore ...« Zwei weitere Drucke, ohne Rore's Stück, aber vermehrt um Striggio's »Kartenspiel«, sind dann 1569 und 1584 erschienen.

Der »Cicalamento delle donne« liegt neugedruckt vor, durch Domenico Alaleona und Angelo Solerti in Rivista Musicale Italiana 13 [1906], p. 91–112 – mehr ein dokumentarischer als ein musikalischer Neudruck; und irreführender Weise als Dokument für die »Vorgeschichte der Oper«. Nichts ist unrichtiger – es ist ein Verhängnis, dass man um 1900 kein Musik-Stück von einiger szenischer oder dramatischer Haltung anders sehen wollte als im Zusammenhang der Opern-Geschichte. Der »Cicalamento« ist madrigaleske Unterhaltung, nicht »Vorläufer des musikalischen Dramas«, und ist, historisch genommen, ein Nachfahr der Caccia des Trecento, ein Vorfahr der Spässe des 17. und 18. Jahrhunderts, wie der festlichen Juden-Versammlung des Carlo Grossi (1681) oder der vokalen und instrumentalen Bauern-Stücke der Valentin Rathgeber und Leopold Mozart.

Eins ist wahr: aus der Erzählung, die noch den Rahmen für Striggio's »Serenata« abgegeben hatte, ist die Szene geworden – wieder die Szene, wie bei Janequin, der ja auch sein »caquet des femmes«, Striggio's Vorbild, seine Jagden, Schlachten, Vogel-Conzerte, Strassen-Tumulte unmittelbar vorgeführt, unmittelbar dargestellt hatte. Aber nicht die Szene war das Neue und künstlerisch Erregende für die Zeit, sondern gerade die Erzählung, der Rahmen; nicht die »Aria«, sondern das »Recitativo«. Man projiziert die Opern-Begriffe des 18. und 19. Jahrhunderts auf die Anfänge der Oper, wenn man meint, es habe sich da um musikalisches Drama gehandelt: – die Oper Caccini's, Peri's, Gagliano's, des früheren Monteverdi gipfelt im Bericht – im Recitativo, wie die antike Tragödie, nicht in der hochdramatischen Szene.

Der Text, den Striggio da komponiert hat, würde in einer literarischen Quelle der Zeit vergeblich gesucht werden. Er ist »poesia per musica« und hat Vorbilder lediglich wieder in Musikdrucken; und so bleibt eine der reizendsten Poesien des – ach, so »klassischen« 16. Jahrhunderts anonym. Sie beginnt, wie in den »Cantaten«-Texten Nasco's und Ruffo's, mit Erzählung:

Nella vaga stagion ...

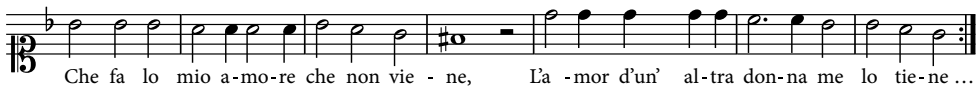
Mi trovai presso a un chiaro e vivo fonte ...

Der »Cicalamento«

Cicalamento

– und nun folgt in vier Teilen die naturalistische Szene: unter dem arbeitsamen Geplätscher plaudern die Weiber, entsteht Gelächter über Dorfskandal, Gekreisch über das Erscheinen eines Raubvogels; der Höhepunkt der Szene ist Streit, Beschimpfung, Begütigung; das Ende Verabschiedung und Verabredung, man wolle sich am nächsten Morgen am Backofen wieder treffen.

Es ist leichter, dies Stück zu beschreiben, als es historisch zu verstehen. Es kommt aus verschiedenen Quellen. Eine davon ist, natürlich, die Canzon Nasco's und Ruffo's, mit ihrer Vierteiligkeit und der wechselnden Stimmenzahl der einzelnen Teile. Die »introduzione«, die Erzählung, die die Szene einleitet, ist schlicht vierstimmig, aber nicht homophon: Striggio berichtet umständlich, mit vielen Wort-Wiederholungen; was sowohl auf die Herkunft von der Canzon wie von der »Canzon alla villanesca« deutet. Die musikalische Haltung ist nicht rein naturalistisch. Sie ist es manchmal, im Stil Janequin's, zum Beispiel in der Ausmalung der Szene mit dem Raubvogel, oder auf dem Höhepunkt des Zankes, wenn sich die Weiber in die Haare geraten. Aber im Allgemeinen ist Realismus und Gesellschaftsspiel gemischt: die gute Gesellschaft, die dies Werk singt, hat wieder einmal ihren Spass an der Verhöhnung des niederen Volks. Und zwei »Zitate« sichern den Zusammenhang mit der Serenata Striggio's und ihrer Vorläufer, wenn – im zweiten und fünften Teil – ein paar der robusten Damen plötzlich ein Volkslied anstimmen, das durch den Tripel-Takt mit der im geraden Takt weiterfliessenden Unterhaltung kontrastiert. Es sind toscanische Rispetti oder römische Weisen; das zweite ist nichts anderes als die allbekannte »Romanesca«:



Malereien sind selten, – nur dem »Gelächter« kann auch Striggio nicht widerstehen, und das verdächtige Unwohlsein einer der Damen verleitet ihn zu einer Modulation in die dunkleren Regionen der Tonart. Sonst aber herrscht das Recitativo der Melodik, und die einfachste Tonalität vor, wie bei Janequin. Aber es fehlt das Onomatopoetische des Textes, und damit die eigentliche Realistik, der eigentliche Humor. Im Sinn des Humors, oder gar der »opera comica« ist dieser »Cicalamento delle donne« schwer lebendig zu machen: dies Ingrediens hat erst Orazio Vecchi in die Gattung einführen können.

In eine andre gesellschaftliche Sphäre, aber keine minder naturalistisch gesehene, führt uns Striggio's »Kartenspiel«, der »Gioco di primiera« – Vorläufer so moderner Szenen wie der »Skat« in Richard Strauss' »Intermezzo« oder der »Jeu des cartes« des Igor Strawinsky. Die Primiera war im 16. Jahrhundert das Kartenspiel der oberen Klassen; man kennt das »Capitolo del gioco della primiera col commento di Messer Pietropaulo da San Chirico« (Venedig 1534); oder den volkstümlichen Druck zu ihrem Lob: »Gioco di Primiera con una Nova Gionta composta di Benedetto Clario Cieco Venetiano ...« (Bologna 1550); und wer Tagebücher über das gesellschaftliche Leben

Striggio

an den Höfen von Ferrara, Mantua, Florenz, an der Curie kennt, weiss, dass fast jede Abend-Unterhaltung, auch die musikalische, am Spieltisch mit der »Primiera« endete. Das Motiv des Kartenspiels war nicht ganz neu als Musik-Text: im sechsten Buch der Frottole (Nr. 32) war es schon von Francesco Veneto (Francesco d'Ana) behandelt worden:

Se le carte me son contra
 Gia non voglio disperarme
 Ma per meglio governarmi
 Che poi pegio non me incontra ...

Striggio's
 »Gioco di
 Primiera«

Die ideale Spielregel der Primiera verlangt acht Teilnehmer; Striggio begnügt sich mit fünf in beiden Teilen der Szene, während er in »Cicalamento« und »Caccia« bis zu sieben Stimmen gegangen war. Wir bringen das Stück als Beispiel¹ und können daher auf jede Beschreibung im Einzelnen verzichten. Zwei Teile: kurze Vorbereitung, die »sauberen« Karten werden gebracht und gemischt, und der Verlierer wird gewarnt, gute Laune zu bewahren, auch wenn er laut ausgelacht wird. Dann die Spielszene selbst, mit allen dramatischen Details, und unter Wahrung des Scheines, als sei jeder der fünf Spieler eine Individualität. An Lebhaftigkeit und Naturalismus ist die Szene nicht zu übertreffen. Wenn es einmal erlaubt ist, zwischen den Tempi von Musik und Malerei eine Parallele zu ziehen, so liegt hier der seltene Fall vor, dass die Musik der Malerei vorausgeht. Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, der erste Maler naturalistischer Spiel- und anderer Szenen solcher Art, ist erst in dem Jahre geboren, da Striggio's »Kartenspiel« gedruckt wurde: 1569. Aber immerhin ist er in der gleichen Gegend geboren, in der auch Striggio und die naturalistische, nicht pastorale musikalische Szene heimisch war: die Lombardei, Mantua, Bergamo, und vor allem Modena. Nach mehr als 100 Jahren hat ein anderer oberitalienischer Musiker, Carlo Grossi, einen »Gioco di Primiera« komponiert – in seinem »Divertimento di Tavola. All' uso delle Reggie Corti« op. IX (1681) –, in dem es neben dem Naturalismus allerdings auch schon moralisierende Arien gibt. Vermutlich ist dieses Stück Grossi's dem Antonio Caldara bekannt gewesen, als er für die Erzherzogin Maria Theresia und ihre Schwester Maria Anna seine Cantate »Il giuoco del quadriglio« schrieb, die ebenfalls ein Kartenspiel beschreibt und vorführt (Wien, National-Bibliothek, Mus.Hs.17646). Den Gipfel des Naturalismus erreicht Grossi in einem Stück ähnlicher Art, dem »Gioco della Morra«, das heut noch so gespielt wird wie anno 1681, und vermutlich wie schon im antiken Rom.

Einer der Musiker, die zeitlich zwischen Striggio und Vecchi stehen, ist der Reverendo Monsignore Lodovico Agostini aus Ferrara, apostolischer Protonotar, Capellan und Musiker im Dienst des Duca Alfonso II., ein seltsamer Mann. Ich wage nicht zu behaupten, dass er auf Vecchi sehr stark gewirkt hat; sicher aber ist, dass er ein Bewunderer und Nachahmer Striggio's war, dessen »Nasce la pena mia« er in der Art einer Parodie-Messe

Lodovico
 Agostini

¹ Beispiel-Band Nr. 86.

zu einer Canzone benützt (1581), und dessen Stil er auch in andern Madrigalen zum Vorbild genommen hat («Dolce Lucrezia» 1583: – »Ad imitazione del S. Al. Striggio«). Er steht mitten im Kreise der Luzzaschi, Wert, und innerhalb des glänzenden Musikbetriebs von Ferrara und Mantua. Er widmet ein Madrigal der Sängerin Laura Peperara («De l' odorate spoglie», 1583), steht aber als eine etwas sonderbare Figur doch auch in Ferrara abseits, seine Werke haben keinen breiten Erfolg, und auch die Sammelwerke ignorieren ihn fast ganz. Trotz seiner hohen geistlichen Würde hat Agostini kein einziges Kirchenwerk hinterlassen, und hat ein betrüblich ausgelassenes Erstlingswerk später nur durch ein Buch von »Madrigali spirituali«, den »Lagrimae del Peccatore« nach Tansillo, sein letztes Werk, wieder gut gemacht (er starb am 20. September 1590, 56 Jahre alt, und liegt begraben in Santo Spirito in Ferrara). Dies Erstlingswerk ist eine »Musica ... sopra le rime bizzarre di M. Andrea Calmo, & altri Autori« (1567), dem Dichter selber gewidmet, vier Jahre vor seinem Tode, und seltsamer Weise in Mailand gedruckt und datiert, nicht in Venedig. Denn diese Dialekt-Spässe, Travestien Petrarca's («Pax non trovo», siehe Vittorio Rossi's Calmo, Lettere, p. XCII), Mascheraten («Quanti sono saltatori», s. Ghisi, I canti carnascialeschi, p. 150), Serenaten gehören durchaus in die Sphäre der venezianischen Villotta und etwa ihrer ferraresischen Imitation durch Castellino und gehen wie Castellino's Stücke nirgends über die einfachste Homophonie hinaus, obschon sie sich sehr viele »chromatische« Witze erlauben (cf. Hol, Vecchi's weltliche Werke, p. 59–66). Diese Primitivitäten wieder hat Agostini später wettgemacht durch gesteigerte »chromatische« Stücke, durch chorische Compositionen, »in denen künstlich die Antworten nachgeahmt sind, die das Echo natürlich hervorzurufen pflegt« »ne' quali sono artificiosamente imitate le risposte, ch' Echo suol fare naturalmente alla voce altrui« (1583). Agostini bleibt durchaus im Bizarren stecken, und es spricht für den Geschmack des Zeitalters, dass er so wenig Anklang damit fand. In seinen »Musikalischen Rätseln« von 1571 finden sich folgende Texte:

Agostini

Madonna un mio pensiero
 Scoprir vorrei; Ma poi non v' adirate.
 Se con voi dico il vero!
 Dico ch' io penso et voi non vi pensate
 Ch' iscusar non potrete il vostro errore
 Se a un simulato Amore
 Voi crederete hor quest' è il pensier mio –
 Intendami chi può che m' intend' io.

Un mal è che mi rende afflitto, e mesto;
 Un remedio può sol farmi contento
 Un Rè mi tien oppresso, et m' è molesto,
 Un Rè mi fà gir fuori di tormento;
 Un Rè mi fà sol lieto à tutte l' hore;

Un Rè mi fà sol lasso, e quest' è Amore.

Varotto

Das erste ist Parodie eines sentimental Madrigals; das zweite, voll von Solmisations-Spielerei, wie eine Parodie der Gattung des Madrigals als blosser Übung des »Verstandes und Witzes«. Werke solcher Art sind merkwürdig, weniger im Zusammenhang der Musik-Geschichte, als der Kultur-Geschichte: wir erinnern uns, dass in der Novellen-Sammlung des Straparola »Le notti piacevoli« jeder »Tag« mit einem obszönen, doppeldeutigen Rätsel abgeschlossen wurde. Solchen Zwecken wollte auch Monsignore Agostini dienen. Musik als Unterhaltung, als Gesellschaftsspiel! Und wenn Agostini wirklich eins der Vorbilder Vecchi's war – das bedarf noch genauerer Beobachtung, wie die ganze Figur des Ferrareser Aussenseiters –, so doch nur im äusserlichsten Sinn der Anregung und Ermutigung einer der vielen Tendenzen des vielseitigen Meisters, in dessen Schaffen sich die ganze Entwicklung des Madrigals und dessen Nebenformen spiegelt und vereinigt, zum glänzenden Abschluss und fröhlichen Abschied: Orazio Vecchi.

Varotto

Bevor wir uns Vecchi zuwenden, mag nur noch eines Stückes gedacht werden, das entschieden der Sphäre der gesellschaftlichen Spielerei angehört: eines zehnstimmigen Dialogs »A Signor Hermano io digo« von Michele Varotto. Kirchen-Capellmeister in Novara, von dem neben imponierenden Kirchenwerken – sechsstimmigen Messen (1563), fünf- bis zehnstimmigen Magnificat (1580), fünfstimmigen Hymnen (1590) &c. – an weltlichen Werken nur dieser Dialog in 1586⁵, eine Composition von Tasso's »Ardo sì ma non t' amo« und eine mehrteilige Canzon bekannt sind. Mit dem Michele Novarese in Anton Francesco Doni's »Dialogo« von 1544 ist Varotto schwerlich identisch, obgleich Vito Fedeli (Le cappelle musicali di Novara, dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento [Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, 3], Mailand 1933, p. 57) das als Tatsache annimmt: »Michele Novarese non può essere altri che il Varotti«. Das Interessante an dem Stück ist der Geburtsort: Novara, zwischen Mailand und Turin, in der lombardischen Ebene am Süd-Abhang der Alpen; die Gegend, in der solche Gesellschaftskunst besonders zu Hause war. Es ist eine Szene mit Figuren aus der Commedia dell'arte – ein zufälliges Rendez-vous, vermutlich auf der Piazza di San Marco, von Paaren und Einzelgängern: ein Genuese will von einem Sizilianer Auskunft über eine gewisse Franceschedda; ein Spanier von einem höchst dienstfertigen Napolitaner über eine gewisse Isabella; der »Magnifico« (Pantalone) informiert Zani über seine Liebesnöte; Dottore Gratiano aus Bologna fragt einen Milanesen aus über eine gewisse Catarina; und über diesem Wort-Geplänkel tieferer Stimmen singen ein Zigeuner und ein Franzose unbekümmert ihre Weisen. Das Ganze ist eine los geformte Szene: Begrüssung – Vorstellung – Tutti – Zurückkommen auf »il nostro proposito« – Abschied und wieder Tutti; textlich und musikalisch ziemlich witzlos und ohne wirkliche komische Drastik. Weitaus das Reizvollste ist das Trällerliedchen des Zigeuners:

Cingarin del babo
 Cingarin della mama
 Cingarin galante
 Cingarin polito ...
 Quando meteva man al pistolese
 Tutte Bologna facea tremare –
 Se tu roberai tu sara impicato
 Cingarin del babo
 Cingarin della mama ...

und die Chanson des Franzosen mit ihrer niedlichen Melodie:

Varotto



Varotto hat diesen Text – ob auch die Melodie, kann ich nicht feststellen – den »Canzoni francesi« des Andrea Antico von 1535 entnommen. Einen Nachahmer hat er dann in Johann Eccard gefunden, der in seine »Newe Lieder« von 1589 einen fünfstimmigen Dialog »Zanni e Magnifico« aufgenommen hat – mit ähnlicher bunter Gesellschaft (cf. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke, vol. 21, ed. Robert Eitner, Leipzig 1897, p. 95; auch Johannes C. Hol, *Le Veglie di Siena de Horatio Vecchi*, in: *Rivista Musicale Italiana* 43 [1939], p. 17–34, hier p. 21).

Die zwei höchsten Stimmen in der zweiteiligen Composition repräsentieren Zanni (»O messir, o patru, o non pos plu cantar«), der Tenor den schimpfenden Magnifico (»Che distu, che fastu«); der Bass den wie üblich angeheiterten Tedesco (»Mi star bon compagnon«); der Quinto wiederholt, auf wechselnden Tonstufen, mehrmals das Volkslied

»E la bella Franceschina –
 Ninina – bufina –
 La filibustachina ...«

Man sieht: – es handelt sich vielmehr um ein Quodlibet als um einen dramatischen Dialog; und vielmehr um einen musikalischen Witz als eine dramatische oder naturalistische Szene. Und in puncto Musikalität überragt Eccard sein Novaresisches Modell um ein vielfaches. Woher er den Text erhalten hat – ob von seinem Meister Lasso (wenn Lasso wirklich sein Meister war), ob von Teodoro Riccio, dessen Nachfolger er später wurde, ob während seiner Dienstzeit bei den Fuggern in Augsburg, das erfüllt war von Italianismen, das steht dahin.

Riccio

Teodoro Riccio aus Brescia, der später herzoglich preussischer Capellmeister wurde, hat an den Schluss seines »Primo libro delle Canzone alla napolitana« von 1577 selber ein Stück gestellt, das in diesen Zusammenhang gehört. Er betitelt es »Ballata«, vermutlich wegen der Fassung als volkstümliche Erzählung, denn mit Tanz hat das sechsstimmige, dreiteilige Stück nicht das Geringste zu tun:

D' una bella mattina mi levai,
E dove l' amor mio si m' aspettava,
Allegro me n' andava
E dir incominciai:

Deh non mi dar più guai,
Contentami cor mio ch' homai
Il temp' è ch' io goda
dolce mercè del mio servire.

Ella non vols' udire i prieghi miei
Alfin cortesemente
Volendosi partire
Un bacio mi donò sì soavemente,
Che l' alma per partir fu immantinente.

Das ist musikalisch ganz anspruchslos eingekleidet, halb chorisch, halb madrigalesk, halb volkstümlich, halb ernsthaft; ein Zitat scheint nicht vorzuliegen, und die Lust an der Verspottung des »Volks« ist nur ein schwacher Schimmer.

Orazio Vecchi

Striggio war ein ernster Meister. Er hat keine einzige Villanella oder Canzonetta hinterlassen, und wir haben ihm sicherlich einiges Unrecht getan, ihn in den Zusammenhang der »Musik als Unterhaltung« zu stellen: seine naturalistischen Szenen sind nur ein Bruchteil und ein Anhängsel seines sentimental und festlichen Madrigalwerks. Anders steht es um den Meister, in dessen Œuvre nicht bloss dies Capitel gipfelt, sondern die ganze Geschichte des Madrigals ihren Endpunkt findet: Orazio Vecchi aus Modena. Bei Vecchi liegt der Schwerpunkt seines Schaffens in der »Musik als Unterhaltung«, ein so ernster und grosser Meister er auch nebenbei war. Seine sogenannten »Madrigal-Comödien«, die nichts weniger sind als Comödien und, genau wie Striggio's »Cicalamento«, nichts mit Theater, Szene, »Vorläuferschaft der Oper« zu tun haben, sind vorbereitet durch eine reiche Produktion von Canzonetten. Striggio ist völlig humorlos, auch darin ähnlich dem Maler Caravaggio: es ist ihm nur um die Echtheit, den Naturalismus, die Lebendigkeit der Szene zu tun. Dagegen ist alles, was Vecchi in dieser Art

schreibt, nicht nur glänzend beobachtet, sondern auch vergoldet durch den Schimmer der Fröhlichkeit und manchmal auch des echten Humors.

Modena, den Este gehörig, und eine bescheidene Provinzstadt zweiten Ranges, so lange Ferrara im Glanz der Hof-Haltung des Herrscherhauses leuchtete, bringt in Orazio Vecchi seinen ersten grossen Musiker hervor. (Im 17. Jahrhundert, als Residenzstadt, wird es ein neuer Mittelpunkt der Musik, vor allem der Instrumentalmusik, nicht einmal verdunkelt durch die gefährliche Nähe Bologna's, und vertauscht die Rollen mit dem traurig verödeten Ferrara.) Dort ist Vecchi am 6. Dezember 1550 getauft worden (den Taufakt hat erst um 1928 Monsignore Evaristo Pancaldi, Capellmeister am Dom zu Modena, aufgefunden). Sein Lehrmeister war der Serviten-Mönch Salvatore Essenga, von dem zwei Bücher Madrigale a 5 (das erste verloren, das zweite 1561) und eins a 4 (1566) bekannt sind: mehr Sammlungen von vierteiligen Canzonnen als von Einzel-Stücken. In das letzte hat Essenga bereits ein Madrigal seines Schülers – Beweis für dessen Frühreife – aufgenommen: »Volgi cor lasso«, leider nicht vollständig erhalten. Es dauert dann ziemlich lange, bis Vecchi mit einem eigenen Werk hervortritt: bis 1578 oder 1579, wenn sein (in erster Auflage verschollenes) erstes Canzonetten-Buch erscheint; dazwischen liegen nur zwei Sonette (eins auf einen Text Francesco Coppetta's) im Quinto libro delle Muse 1575. Aber handschriftlich müssen Werke von ihm schon in dieser Zeit durch ganz Italien gegangen sein, wie denn auch sein Ruf als guter Gesellschafter – trotz seines Priester-Gewandes – und als Dichter-Musiker, Sänger, Ballspieler, Causeur, sich früh verbreitete. Im Jahre 1577 macht er eine Reise in die nördlichen Teile der Lombardei, zunächst nach Brescia, in Begleitung des Grafen Baldassarre Rangoni, eines Angehörigen eins der vornehmsten Adels-Geschlechter Modena's; von Brescia geht es westlich nach Bergamo, wo um diese Zeit Pietro Vinci als Capellmeister amtierte; und dann vermutlich nach Venedig; – auf jeden Fall war Vecchi unterwegs in Verona und dort Gast des Grafen Mario Bevilacqua, dem er sein Opus I gewidmet hat. 1579 ist Vecchi dann, neben Andrea Gabrieli, Vincenzo Bell'haver, Claudio Merulo, Baldisserra Donato, und Tiburtio Massaino an der Composition der Sestina (mit den Reimworten »alba, oro, rosa, Arno, giorno, cielo«) beteiligt, die mit andern Fest-Stücken unter dem Titel »Trionfo di musica« zur Hochzeit der Bianca Capello mit dem Granduca Francesco bei Scotto gedruckt und der »vera e particolare figliuola« der erlauchten Republik gewidmet wurde. Das deutet auf bereits hochgewachsenen und gegründeten Ruhm Vecchi's, auf seine Aufnahme in den Kreis der Venezianer Musiker – Johannes Hol, der vortreffliche Biograph Vecchi's, betont ganz richtig, dass Vecchi auch als Musiker nicht etwa nur eine Modeneser oder Reggianer oder Bologneser Lokalgrösse ist, sondern einer der grossen »Venezianer«. War Striggio ein geistiger Schüler Rore's, so war Vecchi einer, und vielleicht sogar ein persönlicher, Andrea Gabrieli's.

Am 16. Februar 1583 wird Vecchi zum Dom-Capellmeister seiner Vaterstadt ernannt, aber so kläglich gehalten, dass er schon im folgenden Jahr die Mildtätigkeit der ihm wohlgesinnten Modeneser Gemeinde für seinen armen und kranken Vater in Anspruch

Vecchi

Vecchi

Vecchi

nehmen muss und am 1. Januar 1586 seinen Posten verlässt, um als Dom-Capellmeister nach Reggio zu gehen. Aber auch hier bleibt er nur neun Monate, denn auch hier waren seine Einnahmen spärlich, und die gesellschaftlichen Anregungen in der kleinen Bischofs-Stadt noch geringer als in Modena. So nimmt er die Ernennung zum Canonicus an der Collegiat-Kirche zu Correggio an, und verlässt damit zum ersten Mal die Staats-Grenze der Este, denn Correggio war als ein Lehen abhängig vom Hause Habsburg. Der Tod seines Vaters veranlasst Vecchi zur Composition und Herausgabe seines ersten kirchlichen Werkes, der »Lamentationes« des Jeremias, die er dem Bischof von Modena, Sisto Visdomini widmet. 1589 tritt er in einige erste Beziehungen zu Mantua, indem er dem Duca Vincenzo Gonzaga, der kurz vorher Correggio besucht und einige Werke des abwesenden Meisters gehört hatte, fünfstimmige Madrigale widmete. Aber auch die Stille Correggio's scheint ihm nicht auf die Dauer behagt zu haben. 1590 widmet er dem Herzog Wilhelm V. von Bayern sein erstes Buch Motetten, und gibt im Dedikations-Brief sehr deutlich zu verstehen, wie gern er in seinen Dienst treten würde – die Kunde von Lasso's Schwäche und Geistes-Krankheit war offenbar bereits verbreitet. In die gleiche Kerbe schlägt die Widmung seiner »Selva di varia recreatione« vom gleichen Jahr an die Brüder Jacob und Johann Fugger in Augsburg, die so einflussreich am Münchner Hof waren. Vecchi's Liebeswerben stiess jedoch auf taube Ohren. So kehrt er 1593 nach Modena zurück, obwohl man ihn in Correggio inzwischen (1591) zum Arcidiaconus gemacht hatte, und obwohl er dort zu einiger Wohlhabenheit gelangt war, zum Beispiel zum Besitz eines eigenen Hauses.

Vecchi Vita

Seine letzten zwölf Lebensjahre verbringt Vecchi also wieder in seiner Vaterstadt. Sie werden ihm verbittert durch heimliche und offene Feinde; es ist bekannt, dass er am 5. Februar 1594 »a hore 22« von einem Ungenannten mit einem Dolchstoss bedacht wird, der glücklicher Weise sein Ziel verfehlt. Zu seinen offenen Feinden gehört der Organist von Sant Agostino, Fabio Ricchetti, ein Schüler Luzzaschi's in Ferrara, mit dem er Kompetenz-Streitigkeiten und Differenzen über liturgische Fragen hat; ein tiefer Schmerz muss ihm der Undank seines Schülers Geminiano Capilupi gewesen sein, den er als Musiker der Welt vorgestellt hatte und der ihm dafür ein Bein stellte, um sein Nachfolger als Dom-Capellmeister zu werden. Das glückte denn auch herrlich: Vecchi hatte die Unvorsichtigkeit begangen, entgegen dem Verbot seines Bischofs (nicht mehr der wohlwollende Visdomini) die Musik in einem Nonnen-Kloster zu leiten, und wurde deshalb am 7. Oktober 1604 aus seinem Amt gestossen. Vecchi war damals schon ein kranker Mann: es mag ihn mit Bitterkeit und Trauer erfüllt haben, dass er, im Mai 1604, die Berufung an den Kaiserhof als Nachfolger des Filippo di Monte nicht mehr annehmen konnte. Am 19. oder 20. Februar 1605 ist er gestorben. Zu den Trübnissen seiner letzten Jahre, über die wir durch die treuherzige Chronik seines Landsmannes Giovanni Battista Spaccini (1588–1636) im Einzelnen unterrichtet sind, gehört auch eine Ehebruchs-Geschichte seiner Schwägerin, der Frau seines Bruders Girolamo, eine Affaire, die zu einem blutigen Haus-Skandal führt (18. Juni 1595). Aber

es fehlt diesen letzten Modeneser Jahren auch nicht an freundlichen Lichtern. Reisen nach Venedig, zur Überwachung des Drucks seiner Werke, bringen Abwechslung; so kehrt er am 26. Februar 1597 von einer solchen Reise in Begleitung des Conte Alvise Montecucoli zurück. 1598 macht ihn der neue Herzog, Cesare d'Este, zum Capellmeister und Musiklehrer seiner Kinder, »con provigione di scuti 80 l' anno«, und so steht Vecchi am Beginn einer neuen Blüte der Musik am Modeneser Hofe, gleichsam als Erbe der Ferrareser Musik-Herrlichkeit.

Vecchi

Zu den Benedictinern von San Pietro unterhält er zeitlebens die freundlichsten Beziehungen; Reisen unterbrechen die Stille seines Lebens in Modena, wie im Mai 1595, an der Spitze der Compagnia di San Gimignano, eine Pilgerfahrt nach Loreto, die er dann beschrieben hat in einem »Breve compendio del pellegrinaccio di Loreto«; oder eine Fahrt nach Rom in Begleitung des neugebackenen (1599) Cardinals Alessandro d'Este, der sich dann in einem Brief vom 22. Mai 1600 bei seinem Halbbruder Cesare aufs herzlichste bedankt für den artigen, geistreichen und kunstreichen Gesellschafter. (Johannes C. Hol, Horatio Vecchi, in: *Rivista Musicale Italiana* 37 [1930], p. 59–73, hier p. 62, und vorher in: *Gedenboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag*, 's-Gravenhage 1925, p. 159–167.) Vecchi muss ein Mann gewesen sein, der durch seine überragenden Eigenschaften bei den Zeitgenossen gleichermaßen Bezauberung und Widerspruch hervorgerufen haben muss: ein Priester voll Fröhlichkeit und Frommheit, aber kein Dürsterling der Gegen-Reformation wie der gealterte Lasso und kein Heuchler wie Palestrina; ein Mann vielseitigster Bildung, aber kein Pedant und »Humanist«; ein Künstler der ganz selbständig und unbeeinflusst durch die Autorität der Antike über die Gesetze seiner Kunst nachgedacht hat, ganz ungleich den Mitgliedern der Florentiner »Camerata«; ganz originell und doch kein Revolutionär.

Was Vecchi so selbständig gemacht hat und ihn von der Gruppe der drei »grossen Virtuosen« scheidet, ist seine Eigenschaft als Dichter-Musiker. Er ist ganz unabhängig von literarischen Moden und Grössen, die er aus einem Abstand, von einem archimedischen Punkt aus betrachtet. Er liefert sich als Musiker die Texte selber. Nicht, dass es auch bei ihm ganz abginge ohne Petrarca, Tasso und Guarini; nicht, dass er nicht ebenfalls die pastorale Mode-Krankheit mitgebracht hätte. Der »Convito musicale« enthält Petrarca's Sestina »Chi è fermato«, und auch in andern Stücken gerät er wie zufällig auf Guidiccioni oder Tasso, oder er hat Gefälligkeits-Texte zu componieren, wie die seines Freundes Giovanni Battista Zuccarini aus Feltre, der ihm ein Sonett für eine neue Huldigung an Bianca Capello liefert (1586: »Corona di dodici Sonetti ...«). In der Vorrede zu den »Veglie di Siena« zitiert er zwar einen Vergleich Marino's – Gott verfüge über die Sphären als Saiten und über den Himmel als Leyer – und beweist damit, dass er den Verfasser des »Adone« gekannt hat; aber componiert hat er von ihm nur einen einzigen Text (»Di marmo sete voi«). Er ist hochgebildet, belesen in der Literatur der Alten und Neueren, aber er lässt sich nichts dreinreden von der Mode und Gelahrtheit. Einen wertvollen Wink über seine Lektüre enthält die Vorrede zu seinen »Veglie di

Siena«, gegen das Ende. Er zitiert da »L' Hospitale de' pazzi incurabili« des Tommaso Garzoni (1549–1589), und hat also wohl auch andre Schriften dieses bizzarren Kopfes gut gekannt.

Vecchi
Canzonetten

Sein Schaffen Gipfelt in den vier umfangreichen Werken, in denen er seinem ästhetischen Prinzip folgt, das Heitere (»piacevole«) mit dem Ernsten (»grave«) zu mischen: die »Selva di varia ricreatione« (1590), der »Amphiparnaso« (1594, gedruckt 1597), der »Convito musicale« (1597), und die »Veglie di Siena« (1604). Für beide Seiten hat er sich vorbereitet: für die heitere in sechs Büchern Canzonetten – vier a 4, eins a 6 und eins a 3; für die ernste in zwei Madrigal-Büchern, eins a 6 (1583) und eins a 5 (1589), abgesehen von den vielen Einzel-Stücken, mit denen er sich an den Sammelwerken seiner Zeit beteiligte.

Begonnen hat er, vor 1580, als Componist von Canzonetten, die, wie er in der Widmung an den Conte Bevilacqua sagt, in Abschriften unter dem Namen anderer schon vorher ihren Weg durch viele Orte Italiens gefunden hatten (»essendo sparso per molti luoghi d' Italia la maggior parte delle presenti mie Canzonette, sotto nome di diversi autori; mi è paruto à proposito, di far sapere al mondo, co' l mezzo della stampa, ch' elle sono le mie, come in effetto sono ...«). Er hat dabei die Fünfstimmigkeit, die durch Ferretti, Regnart und andere auch für die Canzonetta sanktioniert war, mit Absicht vermieden, und kehrt zur Vierstimmigkeit zurück, die volkstümlicher, weniger dem Madrigal angenähert, quasi weniger salonfähig ist. Sein unmittelbares Vorbild ist Giuseppe Caimo. Aber wenn Caimo schon sehr lebendig war, so glückt es Vecchi noch mehr, »die Dinge nach dem Leben zu malen«, »di meglio imitar le cose al vivo«. Man vergleiche:

The image shows a musical score for a four-part setting of a Canzonetta by Vecchi. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The lyrics are: "Mi vor - rei, mi vor - rei, mi vor - rei tra - sfor - ma - re Gri -". The music is in a simple, folk-like style, with a clear melody and a steady rhythm. The notation is in a four-part setting, with each voice part having its own line of music. The lyrics are written below the notes, and the music is in a simple, folk-like style.

The image shows a musical score for a piece titled 'Caimo' by Orazio Vecchi. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for these staves are: '- gri - gri-gril-lo sol per can-ta - - - re'. The fifth staff is a basso continuo part with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics for this staff are: 'Mi vor-rei tra-sfor-ma-re Gri - gri - gri-gril-lo sol per can-ta - re etc.'. The music features a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, with some passages marked with 'etc.'.

Caimo ist etwas reicher, »kunstvoller«, – so weit sich hier von »Kunst« reden lässt, – er nähert sich, mit seinen naturalistischen Malereien, ein wenig dem Madrigal. Vecchi reinigt, sozusagen, die Canzonetta vom Madrigalesken; er ist einfacher, gerader, volkstümlicher, ohne an Drastik etwas einzubüssen. Das ist überhaupt seine Zauberformel: so einfach, geradewegs, schlagend zu sein als möglich. Nicht, dass seine Canzonetta deswegen einförmig würde. Im Gegenteil: sie fasst in sich die ganze Entwicklung zusammen; die Gattung beginnt bei ihm mit sich selber zu spielen, sich selber zum Objekt zu nehmen. Auch bei ihm gibt es madrigaleske Wendungen genug (»O tu che vai per via«, erstes Buch, Nr. 18); er liebäugelt mit den »Sdruciolli«-Reimen der »Arcadia« Sannazaro's:

Vecchi u.
Caimo

Hor s' io son gionto quivi
Fra questi boschi e rivi
E quest' herbette tenere
Io vo cantar del fier fanciul di Venere ... (II, Nr. 2)

Er imitiert Guarini's »Tirsi morir volea« und gerät damit ins Dialogische:

Con voce dai sospiri interrotta
Dicea un pastor dolente:
»L' alma vicin' a mort' homai si sente!«
Disse la Ninf' al' hor con gran desio:
»Non posso più tardar: i' moro anch' io!« (III, Nr. 13)

– und gerät damit zugleich ins Parodistische. Ganz klar wird die parodistische Absicht, die Übertreibung, der schalkhafte Seitenblick auf Petrarca und della Casa in Fällen wie diesen:

Vecchi

O donna ch' a mio danno i ciel ti denno
Le belle treccie d' oro e' l petto d' ira,
D' amor amar' ohime ch' io moro, mira!

Et se m' ha svelto il sonno, et svolto il senno,
Tua gratia, ch' in te spera, spara, e spira
D' amor ...

Lo spirito esperto è sparto, e a ogni tuo cenno
Vola veloce ove tua voglia il tira
D' amor ...

Se' l tuo decoro ho caro, et cura il core
N' ha perche ardire hor dir non deve ardore
Mira ch' io moro ohime d' amaro amore! (II, Nr. 6)

oder:

Opache selve et cavernose grotte
Albergo di serpenti et crude fiere
Deh ribombate alle mie stride altere ... (II, Nr. 20)

Es steht dahin, ob solche Verse von Vecchi selber stammen: er spricht zum Beispiel in der Widmung seines Libro terzo von der Zueignung »seiner Verse und Musik«, »le dono dunque e le consacro queste mie rime, e questo canto«; aber gerade dies Buch ist voll von Entlehnungen aus Caimo's und anderer Werke. Aber Canzonetten wie die folgende, Text und Musik, konnte nur ein Musiker schreiben:

Fammi una canzonetta capricciosa
Che nullo o pochi la sappian cantare
E al tuon di quella si possi ballare.

Non ti curar di tuono ò d' osservata,
Che questo è meglio che tu possi fare
E al tuon ...

Vecchi

Falla come ti dà la fantasia
E affretta il corso col bel solfeggiare,
E al tuon ... (XX, Nr. 4)

Es versteht sich, dass Vecchi das »Launische« in widerhaariger Poly-Rhythmik, die zweite Zeile in schwieriger Verflechtung der Stimmen, den Refrain in fröhlicher Tanz-Rhythmik versinnlicht hat. Oder man sehe das folgende Stück.²

Wir sind im Stande, den Übermut und den leisen Hohn dieses Stückchens zu verstehen, das man in der Notation sehen muss und nicht bloss hören (und dessen Notenwerte man »für modernen Gebrauch« nicht verändern dürfte, ohne seinen Sinn zu zerstören). Es ist halb Spielerei, halb Belustigung über das alte, sentimentale, einschläfernde Madrigal der Zeit Arcadelt's, das Vecchi ja noch in anderer Weise halb huldigend, halb überbietend einer künstlerischen Kritik unterzogen hat, indem er den »Bianco e dolce cigno« Guidiccioni-Arcadelt's nochmals komponierte. In dieselbe Kerbe schlägt er, wenn er (Canzonette a 3, Nr. 33) einer Schönen den Rat gibt, mit ihrer Gunst nicht zu lange zu warten, denn:

Vecchi

Udite udite amanti,
L' amor di donna è qual musica nova
Ch' ogni cantor di gran piacer vi trova.
Ma quel che dianci egli cantò con gioia
Dipoi gli vien per la vecchiezza a noia ...

Der Mannigfaltigkeit des Textes entspricht die Mannigfaltigkeit der Musik. Es ist immer ein kleines Fest des Rhythmus, ein Fest lebendiger Einfachheit; überall springen kleine, unvermutete Lustigkeiten auf, parodistische Züge, Anspielungen und Keckheiten. Ich enthalte mich der weiteren Beispiele, weil manche dieser Canzonetten neugedruckt sind (bei Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 253–256 zwei der vierstimmigen und eine der sechsstimmigen; bei Hol, Velten, Schwartz und andern), und weil Italien ja wohl endlich davon ablassen wird, seine ganze Aufmerksamkeit auf den »Amphiparnaso« zu konzentrieren und an eine Vecchi-Gesamt-Ausgabe denkt.

In seinen sechsstimmigen Canzonetten (1587) überbietet Vecchi sein Vorbild Ferretti an Klangsinn, dialogischer Belebung, Feinheit der Arbeit; in seinen dreistimmigen, in die er eine Reihe seines Schülers Capilupi aufnahm (1597), schlägt er die Brücke von Marenzio zur Monodie. Sie enthalten Lauten-Begleitung, und die Laute ist wesentlich:

Vecchi, a 3

Deh cant' Aminta un' aria alla Romana!
»Io son contento
Ch' io ne ho ben canto:
Ma pria m' ascolti, e tien l' orecchie intente
A queste uscite in luce novamente!«
Ecco ch' assiso ascolterò il tuo canto,
A punto L' AURA
Dolce ristaura,

² Beispiel-Band Nr. 87.

Così CORTESE e leggiemente spira,
E veggio a tuo favor ch' Apol t' inspira.

Ma se desij di contentarmi a pieno
Prendi il Liuto
Ch' è un grande aiuto,
E senza quest' ogn' aria è manco grata,
Ma il suon' e' l canto: è gemma in or legata.

(Zum Verständnis: die ersten beiden Nummern des Druckes sind gewidmet »alla M. Ill. Signora Laura Calori Cortese«.) Wie reizend ist das: begleiteter Gesang ist gleich einem Edelstein in Gold gefasst! Wie weit, und glücklich entfernt von der Philologie und Archäologie der Florentiner Camerata! Diese dreistimmigen Stücke sind wohl, wie die römischen, in den Drucken Verovio's vereinten – daher die Aufforderung, »un' aria alla Romana« zu singen – in A cappella-Ausführung möglich, aber die beiden Oberstimmen sind immer hohe Zwillings-Stimmen, und die Bass-Stimme ist ein »polarer« Bass, eine Gegenstimme. So wird ein musikalischer Brief möglich (Nr. 8):

Al tremend' e potente Re del mondo,
Monarca de gl' amanti, il Dio d' Amore,
Patron mio colendissimo e signore.

»Per questa mia t' avviso e ti dò nova
Com' infiniti si son ribellati
Dal regno tuo contra te congiurati.

»Vogliono dar l' impero (ho inteso dire)
A una Leonora Pii, che di bellezza
Molto più di Ciprigna qui s' apprezza.

»Non è piu tempo di gir a la cieca;
Sciogliti pur la benda, e scocca i dardi
Contra costei ch' uccide altrui coi sguardi.

»E sopra tutto s' à giornata vieni,
Non la mirare, ch' è sì bella e PIA,
Che preso rimaresti in sua balia.

»E perche non ti colga à l' improvviso.
Io t' hò avisato – hor dunque t' apparecchi,
Non altro: – il tuo fedele

Horatio Vecchi«.

Adresse – Schreiben – Unterschrift, als Gefäß für die Huldigung an eine Dame: es ist Spielerei; aber man muss lange suchen, um eine so anmutvolle Spielerei wiederzu-

finden. Dass auch die grobe Invektive nicht fehlt, haben wir früher (p. 182) erwähnt, auch sie Ausdruck der lebendigen Persönlichkeit Vecchi's, der in diesen Stücken die neue Canzonetta, die »Arietta« des 17. Jahrhunderts vorausnimmt. Die »monodische« Tendenz vereinigt sich mit dem älteren Stil, wenn Palestrina parodistisch zitiert wird; wie in den Nummern 14 und 15, in denen Vecchi »Vestiva i colli« und »Io son ferito ahi lasso« Palestrina's hernimmt (ich unterdrücke die Lauten-Begleitung).³

Ein wenig persönlicher Spott über den Meister abgeklärter Polyphonie drückt sich besonders aus in dem langen Melisma des Basses: hier natürlich ist Dreistimmigkeit gefordert.

Vecchi

*

Wenn Orazio Vecchi das erste seiner vier »programmatischen« Werke, die »Selva di varia recreatione«, den Brüdern Jacob und Johann Fugger in Augsburg gewidmet hat, so spielt dabei vielleicht die Erinnerung mit an so bunte und ästhetisch unangekränkelte Werke wie die des Filippo Duc, die den deutschen Studenten von Padua gewidmet waren. In Deutschland war man vorurteilsloser und duldsamer gegen die Mischung der Stile als im Italien der Accademie: der Florentiner Camerata oder der Accademia des Conte Bevilacqua. Die Widmung gilt denn auch völlig der Begründung und Entschuldigung dieser Mischung: (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 268s) »... Dem Worte Wäldchen füge ich das Wort: der Erholung bei; denn wie in einem Wäldchen man Sträucher und Pflanzen mannigfaltiger Art sieht, die dem Beschauer so viel Vergnügen machen, so mag die Mannigfaltigkeit der Klänge, verstreut in diesen meinen Gesängen, wohl ein Wäldchen scheinen. Und wenn ich dabei in eins verschmolzen habe: den erhabenen Stil mit dem alltäglichen, den ernsten mit dem witzigen und dem tanzmässigen, so sollte daraus jene Mannigfaltigkeit entstehen, an der die Welt so viel Gefallen hat. Ich weiss zufällig wohl, dass manche bei der ersten Bekanntschaft diese meine Einfälle für niedrig und gewichtlos halten könnten. Aber sie mögen erfahren, dass ebenso viel Anmut, Kunst, und Begabung dazu gehört, in einer Comödie eine komische Figur lebendig auf die Beine zu stellen, wie einen klugen und weisen Alten. Und sie wissen (offenbar) nicht, dass es zu Zeiten dem Musiker gut ansteht, mit dem ernsten Gesang den alltäglichen zu mischen, nach dem Muster der Dichter. Denn wenn auch die Tragödie in ihren Grenzen verbleiben soll, und sich nicht der Alltags-Worte der Comödie bedienen, und so umgekehrt, so sagt doch Horaz in seiner »Dichtkunst«: »Oft kommt es vor, dass der komische Dichter die Stimme erhebt, und der tragische die seine senkt« ...« (93/94: »interdum tamen et vocem comoedia tollit iratusque Chremes tumido delitigat ore.«)

Vecchi
»Selva«

Man sieht: Vecchi ist in seiner Art immerhin ein Zeitgenosse Shakespeare's gewesen, wenn seine Mischung des Tragischen und Komischen auch nur ein Nebeneinander im gleichen Rahmen bleibt, kein »chemischer Prozess« ist, und wenn auch von wirklicher

³ Beispiel-Band Nr. 88.

Tragik, wirklicher Komik im Sinn des grössten aller Dramatiker keine Rede sein kann. Shakespeare schafft immer Gestalten, Personen, Wesen von Einmaligkeit; Vecchi immer nur Figuren der *Commedia dell'arte*. Shakespeare, ein Kind der elisabethanischen Zeit, sieht ins Zeitlose; Vecchi fasst musikalische Formen eines Jahrhunderts zusammen, abschliessend und zukunftslos. Er zählt sie auf im Titel, diese »*varii soggetti*«: »*Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Iustiniane, Canzonette, Fantasia, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso, con una Battaglia à Diece nel fine*«. Wir kennen sie nunmehr alle, diese Formen – mit Ausnahme der *Fantasia*, einer Instrumentalform, die in diesem Fall soviel bedeutet wie »*Canzon francese*« –, und wissen sie alle zu definieren. Die Liste ist nicht einmal vollständig: Vecchi hätte noch die französische *Chanson* »*J' ai vu le cerf du bois saillir*« erwähnen können (Neudruck durch Jean Baptiste Weckerlin, *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1885, p. 417–424), oder die Villotta »*O bella o bianca*«. Das »*Tragische*« beschränkt sich aufs *Sentimentale* und *Pastorale* in den fünf- und mehrstimmigen *Madrigalen*. (Torchii [*L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 247–252] hat eins der fünfstimmigen, »*Se tra verdi arbuscelli*«, neugedruckt, ein feines und anmutiges Stück, Huldigung an eine Laura, ganz im Stil Giovanni Gabrieli's.) Der Schwerpunkt des Werkes liegt durchaus im Komischen oder *Burlesken*: dem »*Lotto amoroso*«, einer Imitation von Striggio's »*Primiera*«, der vierteiligen »*Battaglia*« zwischen Amor (Liebe) und *Dispetto* (Sprödigkeit), dem Dialog zwischen *Pantalone* und seinem Diener, natürlich im venezianischen Dialekt, den dreistimmigen *Giustinianen*, und vor allem den »*Capricci*«, *Arie*, und *Canzonette*: jene a 5, die *Arie* a 3, und die *Canzonette* a 4; nur eine der *Arien* ist ebenfalls vierstimmig. Chilesotti (*Biblioteca di Rarità Musicali*, vol. 5: *Arie, Canzonette e Balli a tre, a quattro e a cinque voci con liuto di Horatio Vecchi*, Mailand [1892]) hat einen Teil dieser Stücke neugedruckt, aus Interesse an der Lauten-Begleitung, und aus berechtigtem Interesse. Denn diese Begleitung ist nicht bloss eine Verdoppelung der Singstimmen, sondern eine echte Ergänzung, vollgriffig und selbständig, reicher und üppiger als ähnliche Versuche, wie sie sich in den entsprechenden römischen Ausgaben des Simone Verovio finden. Der Unterschied zwischen den »*Arie*« und »*Canzonette*« ist nicht gross. Auch die »*Arie*« sind *Canzonette*, immer geneigt zum Tanzmässigen, zum Fala-Refrain, zum Balletto. Reine Ballette im Sinn Gastoldi's sind die »*Capricci*«: eine *Pavane*, ein *Saltarello*, ein »*Deutscher*« mit Text; ein anderer *Saltarello*, *Trivella* betitelt, ist reines Instrumental-Stück. Alles ist heiter, leicht, volkstümlich; in ein paar Fällen – natürlich in erster Linie bei der »*Serenata*« – ist die Beziehung zum Volkslied ohne weiteres nachweisbar (cf. Alessandro d'Anconda, *La poesia popolare italiana*, Zweite Auflage, Livorno 1906, p. 120s).

Vecchi:
Mischung

Vecchi
»Convito«

Sieben Jahre später, 1597, hat Vecchi zwei Werke dieser Art veröffentlicht: am 20. Mai den »*Amphiparnaso*«, und ein paar Monate später, am 1. August, den »*Convito musicale*«. Wir wählen für unsre Behandlung die umgekehrte Chronologie: der »*Convito*«, in der Vorrede zum »*Amphiparnaso*« bereits angekündigt, ist vermutlich vor diesem

entstanden und schlägt auf jeden Fall von der »Selva« zu ihm die Brücke. Wieder ist er einem »Oltremontanen«, diesmal einem deutschen Fürsten gewidmet, dem Erzherzog Ferdinand, der später als Ferdinand II. den Kaiserthron besteigen sollte. Er habe, so sagt Vecchi in der Widmung, durch den Capellmeister des Erzherzogs, Don Pietro Antonio Bianchi, gehört, dass Ferdinand sich zu Zeiten an den Gesängen seiner »Selva« erfreue; und da er Geschmack finde an so wild gewachsenen Früchten, werde er sich hoffentlich die »mit dem Salz städtischer Harmonie gewürzten Speisen« des »Convito« noch besser schmecken lassen (*»queste vivande condite col sale della civile harmonia«*). Die Vorrede predigt offen die »Rückkehr zur Natur« und wendet sich deutlich genug gegen die Gewürztheiten alla Gesualdo, die Vecchi herzlich unsympathisch gewesen sein müssen! (Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 271s) »Die wahre Würze der Speisen ist der Hunger, sagte Socrates: Demnach, wer an dieser meiner Tafel Platz nehmen will, muss Appetit haben – dann wird jeder Gang, so unschmackhaft er sein mag, ihm süß und bekömmlich erscheinen. Ich sage das, weil es kein Wunder wäre, wenn das Gehör vieler – infolge der grossen Menge Musik, die heute umgeht – gesättigt und durch die Sättigung geschwächt, sich im Zustand jener Kranken befände, die, nachdem sie kaum von einer Speise gekostet, angewidert nach einer andern verlangen. So dass der Musiker sich fast genötigt fühlen möchte, soviel Bücher Musik zu componieren, wie dereinst Didimus Grammaticus, der im Lauf seines Lebens laut Seneca tausend Bände geschrieben hat, oder, um noch mehr zu sagen, wie Origenes mit seinen Siebentausend. Wenn dagegen der Appetit der Gäste in Ordnung ist, so ist kein Zweifel, dass sie auch aus der geringsten Speise Nahrung ziehen werden. Wenn jedoch der Magen einiger so wenig gestimmt sein sollte, dass sie einige Anregung nötig hatten, so mögen sie sich darüber keine Gedanken machen. Denn da wird ihnen bereitet sein eine Pastete von der »Landes-Verweisung des Esels«, an der sie vielleicht einen Geschmack finden könnten von der Art wie gelüstige Weiber manchmal an Kohlen, Milz, Gips und dergleichen. Und wenn ein solcher Köder für ihre Ohren nicht genügen sollte, werden sie (vielleicht) Geschmack finden an einem Ragout von Canzonetten, Villotten, Giustinianen und andern Zutaten, die ihnen den eingeschlafenen Geschmack erwecken werden. So dass sie mit mehr Bequemlichkeit andre Speisen von stärkerem Gehalt kosten können; denn jedem sei kund, dass, ist dies auch nur eine einzige Einladung, sich viele Gänge finden, von denen einige mit drei, mit vier, mit fünf, und andre mit sechs, sieben und acht Platten serviert werden. Und jedes Gedeck ist versehen mit allem, was sich gebührt. Und weil Ceres und Bacchus gleichsam nahe Verwandte sind, wird mein Gärtner ihnen vom süssesten Saft der Aganippe zu trinken geben, wenn sie die obbenannten Speisen wohl gekaut haben. Inzwischen, wenn einem allzugrossen Schwelger in musikalischen Würzen vorkommen sollte, dass diese Einladung nicht allzu üppig sei, so möge er wissen, dass der Magen umso leichter verdaut, je gemässigtere Speise er empfängt. Kurz man darf meine Anstalten nicht messen an der Menge oder Süssigkeit der Speisen, sondern am freundlichen Gemüt des Gastgebers, der aus dem

Vecchi
»Convito«

Vecchi
»Convito«

Beutel seines armen Geistes spendet. Im übrigen, unter vernünftigen Leuten lobt man ein einfaches und familiäres Mahl, als viel mehr geeignet die Geister zu erheitern, denn eines, das mit überflüssigen Gerichten den Bauch des Gehörs füllt, ohne ihn zu sättigen. Aber es genügt, soviel gesagt zu haben, denn ich sehe bereits den Tisch gedeckt und die Speisen bereitet«.

Und nun folgt auch eine musikalische fünfstimmige Einladung, sich zur Tafel zu setzen, in lebhafter, zwischen dem Madrigalesken und der Canzonetta schwebender Einkleidung; nur am Schluss steigert sich die heitere Urbanität zu einer gewissen Feierlichkeit:

Vecchi
Voi che già stanchi sete
Di mirar l' alto Abete,
Il verdeggianti allor, l' ombroso faggio,
Ed altre piante nel fiorito Maggio:
Per la selv' oggimai non v' aggirate,
S' altro piacer bramate,
Mentre vi chiam' e invito
Per ristorarvi al Musical Convito.

Was dann folgt, hat wirklich die lose Ordnung und den durch Tradition vorgeschriebenen Gang einer Tafelei der Renaissance. Kein musikalisches Gericht fehlt, das im Lauf des Jahrhunderts Beifall gefunden hat. Das ehrwürdigste und feierlichste ist die in die Mitte gestellte Sestina Petrarca's »Chi è fermato di menar sua vita«, die Vecchi mit archaischer Stimmenzahl, vierstimmig, und im archaischen Stil komponiert hat, etwa in der Art des frühen Andrea Gabrieli. Am Beginn und Ende stehen Huldigungs-Stücke; ein fünfstimmiges in zwei Teilen an eine Cinthia, ein achtstimmiger Hochzeits-Gesang an eine Nichea oder Vittoria, beide munter und ohne grosse Feierlichkeit. Eine andre Gruppe von Madrigalen scheint sich an eine andre Dame (»Clori«) zu wenden (»Ti diè natura«). Ein zweiteiliges Stück in »Cantatenform« verlegt den Schauplatz nach Mantua:

»Io ardo, e'l celo a lei
Da cui forse pietade haver potrei;
Io pero e me n's aveggio
Ne fuggo, ò al feritor aita chieggio.
Io son, ahimè, nel foco,
Ne vuò chiamar che' l tempri ò molto ò poco.

Hor che farem, mio core,
Fra spem' a tema involt' in tal dolore«?
Così dicea un pastor presso le sponde
Del chiaro Mincio c' ha d' argento l' onde,

Quando voce s' udi cantar: Ragiona,
Ch' Amor' a nullo amato amar perdona.

Vecchi nimmt diese pastoralen Ergüsse so leicht und natürlich als möglich, ohne doch je ins Platte, ohne je aus dem anmutvollen Ton des Madrigals in den der Canzonetta zu fallen. Den pathetischen versagt er sich ganz. Einmal scheint er ein Madrigal im Stil Ingegneri's oder des mittleren Giaches Wert schreiben zu wollen:

Lunghi danni e tormenti,
Stratij, affanni, dolor, pen' e martiri,
E lagrime e sospiri,
E mille notti e dì, gridi e lamenti
Diami fortuna, e morte l' arco scocchi,
Pur ch' una volta baci que' begli occhi!

Das ist jedoch Parodie, und die Musik macht das ganz deutlich, wenn sie für die beiden letzten Zeilen aus der vorgezeichneten »misura di breve« in den 4/4- und Tripel-Takt füllt, aus dem altertümlichsten in den modernsten Stil. Das Madrigal spiegelt sich und belustigt sich über sich selbst. Es ist ein Ende; ein heiteres oder ironisches Abscheiden; Euthanasie. Ein andres der fünfstimmigen Madrigale (10) bringt als Text eine ganz unnötige Parodie der Dreizeiler von Petrarca's Sonett »In qual parte del ciel«:

Veder beltà divina indarno spera
Ch' il viso e gli occhi di costei non vide
Come gli ferma dolcement' e gira,
Ne sa com' amor sani e a un tempo fera,
Chi non sa come dolc' ella sospira,
E come dolce parla, e dolce ride.

Die Musik hat, genau im gleichen Sinn, die zarte Sentimentalität eingetauscht mit einer leichten Anmut, die jeder tieferen Erregung aus dem Weg geht. Das Buch enthält noch mehrere Stücke dieser Art, die man in doppeltem Sinn »horazisch« nennen möchte: »Augellin che la voce al canto spieghi« (8); »Fummo felici un tempo« (11), ein besonders feines und natürliches Stück; »Angioletta fugace« (26). Stücke beschreibenden Inhalts komponiert Vecchi natürlich im Stil der »Canzon francese«: »Corre la nave mia colma di gioia« (5); oder das sechsstimmige »Vanne la Nave mia pront' e sicura«, die Vierzeiler eines Sonetts, wobei er sich aber nicht mit den einfachen Mitteln begnügt, sondern gleich mit Augmentation und Inversion des Motivs beginnt:

C. Van - ne la na - ve mia pron - tè si - cu - - -

A. Van -

5. Van - ne la na - ve mia pron -

6. Van - ne la na - ve mia pron - tè si - cu - -

B. Van - ne la

C. - ra

A. - ne la na - ve

5. - tè si - cu - ra etc.

6. - ra

T. Van - ne la na - ve

B. na - ve mia

Nach 15 Nummern ist Vecchi des sentimental Tones satt. Eine kleine Mascherata »Felice schiera di leggiadre e belle« im muntersten Ton alla Gastoldi begrüsst die Damen; und nun folgt ein musikalisches Proemium [!] zum heiteren Teil der Tafelei:

Non più pene e tormenti,
 Ma dolcezz' e contenti!
 Su tutti amanti, a l' allegrezza uniamci,
 Tutti la fede diamci
 Che la gioia e' l contento e' l piacere
 La vita fa parere
 Lunga felice festosa e ripiena
 Di gaudio e di dolcezza.

Dunque cantiamo: allegrezza, allegrezza.

Und dieser Aufforderung wird eifrig nachgekommen. Diese heiteren Stücke sind literarisch und kultur-historisch ebenso interessant als musikalisch; und vielleicht spielt das Musikalische, das naturgemäss einfach, homophon und auf rhythmisch drastische Wirkung angelegt ist, nicht einmal die grösste Rolle. Selten wird uns ein solcher Einblick in die Art gewährt, wie die höhere Gesellschaft Italiens sich über sich selber und über andere Schichten amüsierte. Zunächst ist wieder einmal der Bauer, der »bifolco«, der »villanzone« das komische Objekt. Eine Bauern-Hochzeit (18):

(Die Braut): »Non mi toccare

Non t' accostare

Lasciami stare

O Barba Ton!

Che la Comare

Me vuol provare

La mia stanella

Pulita e bella:

Se l' è curta

Se l' è lunga

Se l' è stretta

Se l' è larga

Fa lala lo o do

Fa la la la«.

(Die Brautjungfern): Monna Riccia orlata l' ha

Di grognano e taffetà.

Vecchi

(Tutti): Hor venga a nozze tutta la brigata

Della parentà della nostra vallata

(Soli): V'è la Ianna de Zanon,

E la Togna de Piron,

La sorella di Pedrazz,

E la Menghe de Buttazz,

La Tadea de Manganel,

E l'Agnesa dal Sivel

(Tutti): Che sta sera havrò l'anello

Havrò il gioello

Che non s'è vist' il piu bello.

Oder Preis-Gesang zu Ehren einer Bauerndirne (19):

»Sapete voi Bifolci, a cui somiglia
 La bella Manza mia?
 Somiglia ai gesti al viso,
 Se ben m'aviso,
 A una ridente Agnella
 Quando gioisce,
 Quando saltella.«
 O come è bella,
 Leggiadr'è snella!
 Se tesse, se fila, se innaspa, se miete,
 Se canta, se balla, se va alla festa.
 O come è presta,
 Gentil modesta,
 Se fa di testa,
 O come è onesta!
 »Ma dica ognun, qual parte habbia costei
 Che sia più bella in lei«.
(gesprochen): Il collo – Il naso – La bocca – Le poppe – Gli occhi – La panza.

Vecchi

(gesungen): E viva il naso, il collo, la bocca, gli occhi, le poppe e la panza
 Della mia Manza!
 O che bellezze,
 O che fatezze,
 O che diletto
 D' un tal soggetto –
 Ma vi manca Giandon
 Co suo dirindon,
 Gioè col suo pivon!

Die napolitanische Moresca hat, endlich, bei Vecchi ihr originelles oberitalienisches Gegenstück gefunden; und wie in der Moresca ist es nicht etwa abgesehen auf »Dramatik«, Schaustellung, sondern auf Unterhaltung, Selbst-Unterhaltung, die mit brüllendem Gelächter der Teilnehmer endet. Die Wirkung ist unwiderstehlich. Von etwas feinerer Art ist das folgende Stück, der »Giardiniero«, ein Dialog, dessen Text ein hohes Interesse auch vom oinologischen Standpunkt hat. Ein Wanderer sieht über eine Mauer, und es entspinnt sich folgendes Zwiegespräch in »unbegleiteter Monodie«:





Und nun entwickelt sich, in wechselnder musikalischer Einkleidung, bald im Tutti der sechs Stimmen, bald in Halbchören, bald schlagend homophon und rhythmisch, bald imitatorisch belebt, die folgende Szene:

Vecchi

»Ben venga, entra a tua posta,
 Che nulla costa!
 Hor d'ogn'intorno mira,
 L'uve dorate e l'uve purpurine
 Vagheggia i vaghi frutti
 E fanne se ti par saggio di tutti!«

O bel vedere,
 O che piacere,
 O bel giardino,
 Ch' ha del divino –
 Mira, mira quel grappolino,
 Se non sembra rubino,
 Vedi, vedi quella rossetta
 Che spesso trà da gli occhi
 Più d'una lagrimetta;
 Vè vè che tra le fronde
 Quelle che là s'asconde!
 Ch'èsposta al sole ardente
 Somiglia oro lucente!

»Deh gusta un pocò amico
 Questa via più del mel dolce del fico!«

O com'è dolce,
 O com'altrui diletta,
 Com'è odorosa,
 Com'è mustosa,
 Come rinfranca
 La vita stanca!
 De i vini che tu premi
 Da sì dolci racemi,

Vecchi

Fa ch'un sorso di tutt'almen n'accoglia
Di gratia volentier di buona voglia.

»Hor prend'e fanne il saggio,
Che men noioso ti parrà il viaggio.
Bevilo allegramente,
Ch'io vengo col secondo e più possente.«

O ponderoso vino
O nettare divino!
Gentil più del Claretto,
Ch' ha'l leggiere e lo scarico e' l tondetto!
Come si chiama?

»Quest'è Marzemino
Quel che tanto s'appretia
Ne l'inclita Venetia.«

Felice ch'ivi è nato
E c' he gustato
Sì buon licore,
Ch'allegra il mesto core!

»Bevi bevi – Quest' è la lagrima di Roma,
Ch' ogni Tantalea set'ammorzè doma.«

O come dolce inaffia
E vag'ispruzza,
Che l' appetito aguzza,
Salticchia e brilla,
Rid'è sfavilla,
Mord'è rimorde e bacia,
E trà di calci,
O benedetti tralci,
O pretiosa vite,
Ch' altrui col tuo licor dai mille vite!

»Hor t'apparecchia
Che quest' è vin polputo da una orecchia!«

Lascia ch'io prendi fiato,
Ch'al tuo cortes'invito io sarò grato.
Quest'è un'altra bevanda,
Che merita ghirlanda.

»Tien dritto ch'una goccia non si spanda!«
E come si dimanda?

»Si chiama il vin Roteglia,
Perche'l perduto gust' arruota e sveglia.«

O bevanda gentil, mi da la vita,
O questa sì che merta la stampita.
Tant'è gradita
Senza difetto pur d'un picciol neo,
O Bacco, Bacco, o Bacco Lyeo,
Vieni festoso,
Vien solazzoso,
E sii presente a dì sì glorioso!

»Quest'ultimo è Trebbiano,
Licor almo e sovrano,
Ch'in pioggia d'oro piove,
Questo fa gire altero e Secchia ed Arno.«

Porgilo quà, ch'a berlo i mi ci incarno.
»Bevi sì buon licor infin al fondo,
Che quest' è un dì giocondo.«

O vin brillante,
O vin frizzante
O l'è galente –
Ohimè ch'io vengo meno
Di grilli gri gri gri ho colm' il seno ...

»Compagno non temer ma ti conforte
Che'l buon vin non da mai morte.«

Deh mostrami la strada,
Ch'è temp'omai ch'io vada.

»Camina sempre lungo questo rio
Ne ti torcere mai
Che tost' a la Città tu giungerai.«

Ti lascio ...

»Hor vanne«

o giardiniero,

»Addio.«

Vecchi

Es ist die erste Darstellung der Trunkenheit in Musik, voller Drolligkeiten; und ich glaube mich nicht zu irren, wenn mir vorkommt, als habe Vecchi bei dem Höhepunkt dieses Zustands, wo die Gegensätze von »Schwachwerden« und den »Grillen im Kopf« auch musikalisch aufeinander prallen, den Fürsten von Venosa ein wenig parodiert. Ein kürzeres Preislied auf Bacchus ist Nummer 22; in die Kerbe des Villanesken dagegen schlägt ein »Madrigale pastoreccio« (28), das mit den üblichen Schäferlichkeiten nichts zu tun hat. Es ist reiner Ulk, reiner Nonsense, und man wird an gewisse Kindereien in den Bäsle-Briefen Mozart's erinnert, wenn nach jeder Zeile der Endvokal wiederholt wird:

O bella primavera – a,
Cinta di vari fiori – i ...

und am Schluss ein tolles Durcheinander der Stimmen losgeht. In der »Cenerentola« Rossini's wird Ähnliches wieder auftauchen.

An Dinge wie Janequin's »Jagd« oder Vogel-Concert dagegen knüpft der »Bando dell' Asino« (21) an, und ist selber wieder das Modell für eine ganze Literatur geworden, die musikalische Tier-Imitation. Bei Janequin war Naturgefühl und Poesie; hier handelt sich um reine Unterhaltung und reines Gesellschaftsspiel. Man ist im Freien versammelt (»fra l' erbett' e fiori«), und wählt zum Zeitvertreib einen »König«, der zunächst »il gioco di stromenti« anordnet, das heisst jedem der Teilnehmer befiehlt, ein Instrument nachzuahmen: Arpicordo, Violone, Lira, Cornamusa, Laute – was zu allgemeiner Zufriedenheit gelingt. Aber das genügt nicht:

Ma chi di rider brama
Facciamo un' altro gioco
Che musica del diavolo si chiama ...

Der König befiehlt, dass jeder die Stimme zweier Tiere nachzuahmen habe, eines geflügelten und eines vierbeinigen; und die sechs Teilnehmer wählen ihre Rollen:

Io la Gal-li-na_e'l Gril - lo

I pren-do dun-que la Cor-nac-chia_e'l Ca-ne

Io l'U - si - gnuo - lo_e'l Gat -

- co - ra_e'l Cu - co L'A - ni - tra vo - glio_e'l To - ro



und nun geht auf der Basis des C dur-Accords ein tolles Gewirr der Stimmen los, in dem jedoch der Esel die gegebene Grundlage stört: er sinkt ins H und nötigt dadurch den Bass, ins E heraufzugehen. Das führt zu seiner Landes-Verweisung:

Vecchi
»Bando
dell'Asino«

... si dia bando à l' Asino in eterno
Che non ha modo di cantar moderno!

Die Zeremonie wird feierlich durch imitiertes Trompeten-Geschmetter eingeleitet und in dreistimmigen Halb-Chören durchgeführt, indem der höhere immer wiederholt, was der tiefere ankündigt:

»Sia noto e manifesto
A qualunque animal ch' alberga in terra,
Da parte del Re nostro
Re degli spensierati,
Signor di Poco in testa,
Conte di Bell' humore,
Marchese di Buontempo, & cetera,
Che nessun habbia ardire
Mai più per l' avvenire
In compagnia cantare
Con l' Asino ostinato,
Se non che ipso iure
Sarà da la Giustitia castigato –«
Vivan gli spensierati!

Ich weiss nicht, ob hinter dem Jubelruf der letzten Zeile sich eine reale Beziehung zur Accademia degli Spensierati verbirgt. Sehr komisch und auf gebildete Leute berechnet ist das Zitat der Anfangszeile einer Sestina Petrarca's zu Beginn des »Manifestes«.

Gleichsam als Dessert-Stücke der musikalischen »Tafel« bringt der zweite Teil von Vecchi's Buch eine Reihe leichter, strophischer Stücke: Canzonette, Balletti, manche mit Titel wie Nummer 30 (»Privilegi della Corte«), 33 (»L' anno novo«); Dialoge, eine »Moresca de schiavi«, das heisst eine echte Mascherata (35); eine »durchcomponierte« Canzonetta a 3 (37); eine dialogische »Mattinata« oder Serenata für sechs Stimmen – eine realistische Szene (40):

Vecchi

»Tibrina, bella Tibrina,
Destati homai, Tibrina, e scaccia il sonno,

O del mio cor Regina!«
Chi è st' importun ch' a l' uscio s' avvicina,
Nell' ora ch' io m' assonno?
»Deh lasciati vedere!«
Chi sei se t' è in piacere?
»Son' il tuo fido Aminta!«
Hor son convinta.
Che cerchi tu a quest' ore?
»Vò sfogando il dolore«.
Ah poverina, meschina, tapina – che' l sonno mi piglia,
Ne posso aprir le ciglia.
»Deh svegliati omai,
Ch' io sol vivo in virtù de tuoi bei rai!«
Eccomi, guardami, toccami – Non più pene ne guai.

Vecchi

Zu einer solchen Szene gesellen sich die Giustinianen im Stil Andrea Gabrieli's, teils in Form von Mascheraten: »Semo tre Vecchinet' innamorai« (42). Und wie gewöhnlich richtet sich Pantalone's Begehren oder Wut nicht gerade auf oder gegen die feinste Weiblichkeit Venedigs:

Non mi stornir pi el cao
O Dona del Postribulo,
Che mi te stimo tanto
Come le mie Pantofole –
Tira via co le to scrofole ...
Che voste? che zecchini?
No te darave un Tregolo,
Impara de soiare
E' l co za caro Tofano
Va con dio, va con dio
Volto di cofano! (41)

Die Selbst-Bespiegelung der Gattung ergreift auch die Giustiniana, wie folgendes Stück beweisen möge – ausnahmsweise ohne Stottern, dafür mit naturalistischer Nachahmung des Lachens: – (45)

No v' accorzè, Madona, che nu femo
Tal' hora una Comedia vu e mi?
I nostri spettatori
Xe i Bambolotti amori –

Ah – Che de le risa mi no posso pi?

Mi fazzo el Pantalon del naturale,
E vu la Ruffiana per amor;
La nostra prospettiva
Xe vù, cara mia Diva –
Ah ...

Mi so Inamorao, vu Inamorata,
Che fenzè de volermi tanto ben,
L' intermedi apparenti
Xe po i sospiri ardenti –
Ah ...

Tal hor fazzo' e' l Spagnol quando che crio,
E vù se' l Zanni quando me soiè,
Monea no vadagnemo
Che per solazzo e' l femo –
Ah ...

Vecchi »Am-
phiparnaso«

Ein andres Stück ist eine lange, nicht strophische, sondern »durchcomponierte« Szene Pantalone's (»E vorave saper«, 46), der um Mitleid jammert; und in einem »Dialogo in Echo« (48) führt der Alte mit dem Echo seiner Worte selber ein anzügliches Gespräch, wobei er einmal in voller Wut spricht, statt zu singen.

Man sieht, wir sind in nächster Nähe des »Amphiparnaso«, nicht bloss chronologisch, sondern auch in dem Sinne, ihn historisch und musikalisch einigermaßen verstehen zu können.

Den Strom von Tinte, der über den »Amphiparnaso« vergossen worden ist, brauchen wir nicht um weitere reichliche Flüssigkeit zu vermehren. Alle Ingredienzen des Werkes waren vorhanden, alle Formen geschaffen; das Neue an ihm ist lediglich, dass Vecchi die mehr oder minder idealen Träger dieser musikalischen Formen des ganzen Jahrhunderts personifiziert und in einen halb-dramatischen Zusammenhang gebracht hat: die sentimentalischen Schäferpaare, bei ihm nicht mehr Aminta und Mopsa, Dafni und Cloe, sondern Lucio und Isabella, Lelio und Nisa; und die Figuren, die der Commedia dell'arte und der Villanella längst gemeinsam waren: Pantalone, Dottore Graziano, der spanische Capitano und ihr ganzer unsauberer – weiblicher und männlicher Anhang: die »donna di bene« Ortensia und die verschiedenen Diener-Typen, Pierulin, Francatrippa, Zanni (nur Frulla, der Diener Lucio's, ist nicht komisch gehalten). Von »Drama« oder »Anfängen der opera buffa« zu reden, ist eine groteske Verkennung der Tatsachen. Vecchi hat es im Prolog deutlich ausgesprochen: »die Szene, auf der dies Werk sich darstellt, ist das grosse Welt-Theater, da jeder es zu hören (!) wünscht: so wisst denn, dass dies

Vecchi

Schauspiel im Geist geschaut wird, wohin es dringet durch die Ohren und nicht durch die Augen. So schweiget stille, und statt zu schauen, machet auf die Ohren ...«

... E la città dove si rappresenta
 Quest' opra, è l gran teatro
 Del mondo, perch' ognun desia d' udir-la:
 Ma voi sappiate intanto
 Che questo di cui parlo
 Spettacolo, si mira con la mente
 Dov' entra per l' orecchie e non per gl' occhi,
 Però silenzio fate,
 E' n vece di vedere, ora ascoltate.

Vecchi

»Dramatisch« gesprochen: die Handlung ist ganz lose, die Charaktere kaum einheitlich; die Hauptperson ist Isabella, die zum Selbstmord schreitet, weil sie ihren Lucio tot glaubt, aber von dessen Diener Frulla im rechten Moment daran verhindert wird: Wiederbegegnung, Hochzeit. Aber wenn Isabella eine ganz ernst gemeinte Person ist, dann ist ihre sehr bedenkliche Liebes-Szene mit dem spanischen Capitano etwas zu weit getrieben. Die Liebes-Geschichte Lelio–Nisa bleibt ganz andeutungshaft und fragmentarisch; die komischen Szenen sind reine Episoden, am meisten die berühmteste: die Szene des Sabbaths im Ghetto. Darstellbar ist dieser angebliche »Vorläufer der opera buffa« überhaupt nicht; ohne weiteres erfolgt Wechsel des Schauplatzes innerhalb der Szene; auch die berühmte ideale Szene des Palladio im Teatro Olimpico zu Vicenza wäre nicht ganz ein möglicher Schauplatz.

Vecchi

Musikalisch gesprochen: die Mischung des Sentimentalen und des Heiteren, Vecchi's ästhetische Devise, ist hier inniger als in der »Selva« oder dem »Convito«, aber sie ist dieselbe. Auf der einen Seite die madrigalesken Monologe und Dialoge der sentimentalen Liebespaare – reine Madrigale mit scheinbar monodischen kurzen Anfängen, auf der andern die komischen Szenen, die man einfach eine ins Gigantische erweiterte »Giustiniana« nennen könnte. Deshalb ist in all diesen Szenen die Dreistimmigkeit die musikalische Grundlage; denn auch die Giustiniana ist oder war grundsätzlich dreistimmig. Man fragt sich, warum Vecchi das Werk nicht sechsstimmig komponiert hat: die musikalische Dialogisierung wäre viel einfacher gewesen. Die einzig mögliche Antwort ist: sie wäre ihm zu einfach, zu platt gewesen; und so hat er fünf Stimmen gewählt, um diese musikalisch-dramatische Platttheit zu vermeiden. Er wahrt sich die Möglichkeit, jederzeit zum Madrigalesken zurückkehren zu können. Manchmal, zu besonders drastischen Zwecken, verwendet er unbegleitete »Monodie«, so zu Beginn von Akt I, Szene 2, wenn Pantalone Pierulin ruft. Wir kennen dergleichen aus der Gärtner-Szene im »Convito«. Alles ist darauf berechnet, dass es von einer lustigen Gesellschaft vornehmer Dilettanten gesungen werden kann. Darum auch ist alles harmonisch einfach gehalten, wenn auch an ein paar Stellen ungewöhnliche Intervalle

auftreten und der Accord-Kreis bis zum H dur geht – aber im ganzen Werk kommt kein *as* oder *des* vor. Chor-Homophonie sichert rhythmische Drastik. Wir verstehen nicht mehr alle melodischen Anspielungen, von denen das Werk voll ist; nur ein paar faustdicke Parodien sind nicht zu übersehen. Die dickste ist natürlich Doctor Graziano's Parodie von Rore's »Ancor che col partire« – überwältigend in ihrer Komik, eine im Text bolognesische, und musikalisch bereicherte Variante jener Parodie, die Andrea Gabrieli in Form einer Giustiniana geliefert hatte (s. oben p. 382). Aber auch sonst ist, textlich und musikalisch, das Werk voll von parodistischen Zügen, und man fragt sich, ob die Malerei des »precipizio« (»Verderben«, »Absturz«) in Lucio's Monolog (Atto II, 1) nicht auf Marenzio zielt, denn sie ist eine sehr genaue Nachahmung des »per ogni pendice« in Marenzio's erstem sechsstimmigen Buch (in: »Ben mi credetti già«):



Das Madrigal, die heiteren Formen der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts geben sich ein Stelldichein und lachen sich selber gegenseitig aus – in einem scheinbar dramatischen Rahmen. Es ist ein Ende. Aber Vecchi ist so heiter, leicht, keck, ein so bezaubernd guter Gesellschafter, dass wir lieber das Gold der Abendröte sehen, als auf die kommende Nacht achten. Nach Vecchi gibt es in der italienischen Musik noch viel Komik, aber wenig so reine Heiterkeit mehr.

Sein letztes Spiel mit diesen Formen hat Vecchi getrieben in seinen »Veglie di Siena« von 1604. Der Untertitel gibt in Kürze erschöpfende Auskunft über den Inhalt: die verschiedenen Stimmungen (umori) der modernen Musik zu drei, vier, fünf und sechs Stimmen, geteilt nach Heiterkeit und Ernst; und im heiteren Teil finden sich die spasshaften Humore; im ernsten aber wird geboten

L' humor grave
allegro
universale
misto
licenzioso
dolente
lusinghiero

gentile
affettuoso
perfidioso
sincero
svegghiato
malinconico
balzano.

Das Werk ist wieder einem »nordischen«, oltremontanen Fürsten gewidmet, diesmal einem wirklich nordischen, dem König Christian IV. von Dänemark, und es wird dem hohen Herrn, falls die Darstellung dieser italienischen Musik Schwierigkeiten machen sollte, der Rat gegeben, sich an seinen Organisten Melchior Borchgrevinck zu wenden, der als Schüler Giovanni Gabrieli's sehr gut Bescheid wissen werde.

Vecchi
»Veglie di
Siena«

Vecchi

Warum »Veglie di Siena«? »Veglie«, Abend-Unterhaltungen, waren die Form der Er-
 lustigung, die einer der ältesten und erlauchtsten Accademie Italiens, den »Intronati«
 von Siena, nach dem Verlust der städtischen Freiheit (1557), das heisst nach der Knech-
 tung der Stadt durch Cosimo I., geblieben war. Die »Intronati«, schon 1460 erwähnt,
 pflegten besonders szenische Aufführungen jeder Art, die sie 1563–1603 unterbrachen,
 da vermutlich auch eine Vereinigung zu solchem Zweck dem Eroberer verdächtig war.
 1600 teilte sich der Club, und eine neue Accademie, die der Filomati, übernahm das
 Theater von neuem. Was bei den »Veglie« der »Intronati« gepflegt wurde, waren »Spiele
 des Geistes und Witzes«, der »Laune und Fröhlichkeit«: Neckereien (»bisticci«), Streit-
 fragen der Liebeskunst, Rätsel; all das gemischt mit Gesang, Instrumentenspiel, Tanz.
 Klingt das nicht wie eine Definition aller vier programmatischen Werke Vecchi's? Er
 selber verzichtet auf eine Erklärung des Titels, da er in sich selber verständlich sei –
 »bastavi che' l Materiale Intronato, e' l Fratello n' hanno abondevolmente scritto, e con
 molto giuditio ...« Der »Materiale Intronato« und sein Bruder sind die beiden Sieneser
 Accademiker Girolamo Bargagli (1537–1586) und Scipione Bargagli (1540–1612). Der
 ältere, bekannt durch die Commedia »La Pellegrina«, die zur Hochzeit des Granduca
 Ferdinando mit Christina di Lorena 1589 in Siena aufgeführt wurde, hatte einen
 »Dialogo de giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare« (1572) geschrieben; der
 jüngere, dessen Lyrica bei den Musikern sehr beliebt waren, »Trattenimenti, dove da
 vaghe donne e giovani uomini sono rappresentati onesti e dilettevoli giuochi, narrate
 novelle et cantate alcune amoroze canzoni« (Venedig 1587). Da hat man die literarischen
 Modelle und Vorläufer von Vecchi's »Veglie di Siena«.

Vecchi

In Vecchi's Vorrede ist deutlich Gereiztheit zu beobachten. Man hatte ihm, nach dem
 Erscheinen besonders des »Amphiparnaso«, offenbar »Herabwürdigung der Kunst« (»a
 rendere di poco grido, & di minore stima la professione«) zum Vorwurf gemacht, genau
 wie das 170 Jahre später Joseph Haydn durch die Berliner Kritik widerfahren sollte. Er
 verteidigt sich durch Hinweis auf das Beispiel der Alten, auf Castiglione's »Cortigiano«,
 auf Horazens »Aut prodesse volunt, aut delectare poetae« (De arte poetica, v. 333): – wie
 könne der Musiker besser nützen als mit dem Ernsten (»grave«) und besser unterhalten
 als mit dem Lächerlichen (»ridicolo«)? Poesie und Musik seien eins, denn »Poiesis«
 bedeute nichts anderes als »Nachahmung«, »imitazione«. »E però non ad altro effetto
 rappresento personaggi con poesia drammatica, che per poter meglio imitar le cose al
 vivo ...« »Und so stelle ich mit dramatischer Poiesis Figuren zu keinem andern Zweck
 dar, als um die Dinge möglichst lebendig malen zu können ...« So sei der erste Teil
 der »Veglie« der Heiterkeit gewidmet, der zweite dem Ernst, und zwar in der Form,
 dass 14 verschiedene Charaktere dargestellt seien – nicht solche wie im Narrenhaus des
 Garzoni, sondern wohlbedachte, die auch an einer prinzlichen Tafel figurieren könnten.

Ich habe mir leider keine Partitur des Werkes angefertigt (im Neudruck ist kein
 einziges Stück zu finden), aber es lässt sich aus der Beschreibung bei Vogel (Bibliothek
 der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 2, p. 275–277) bereits schliessen, dass die

Vecchi

»Veglie« wieder zum Prinzip des »Convito« zurückkehren, nur dass die heiteren Stücke diesmal an der Spitze stehen, und die ernsten folgen. (Neuerdings hat Johannes Hol den »Veglie« einen vortrefflichen Artikel geliefert: *Le Veglie di Siena*.) Es ist der Form nach ein »Bando dell' Asino« im Grossen; nur weniger drastisch, mehr verfeinert, entsprechend dem aristokratischeren Rahmen. Ein »König«, »Prencipe« ist gewählt, der die einzelnen Teilnehmer an der veglia auffordert, bestimmte musikalische Aufgaben durchzuführen; »degli Imitati il gioco« zu spielen. Jede solcher Szenen ist dreiteilig: erst kommt die Aufforderung (»Proposta«, a 6), dann die »Imitatione« (a 3!), und zum Abschluss die lobende Kritik (»Applauso overo Chiachiera della Veglia«, a 6). Auch Damen sind in der Gesellschaft: Laura muss eine kokette Bauerndirne darstellen, Emilia einen verzweifelt verliebten Franzosen, Giulia eine Juden-Gesellschaft; von den Herren der »Stordito« einen Sizilianer, der »Frastagliato« einen Deutschen in Italien, der »Sodo« einen sentimental Spanier, der »Giocososo« einen Pantalone. (Die Academier-Namen sind wohl fingiert.) Sechs Chöre folgen am zweiten Abend: vergebliche Jagd auf Amor, dann Wettkampf des Witzes, zum Schluss, beim Aufgehen des Mondes, Verabschiedung durch den Prencipe.

Die 14 »Humori«, teils sechs-, teils fünfstimmig gesungen, werden durch fünf sechsstimmige Chöre eingeführt, und durch verbindliche Worte (»complimenti«) des Prencipe beendet. Es ist betrüblich für mich, keinen Begriff von Vecchi's feinsten Charakterisierungskunst geben zu können. Für den »Schamlosen« (»Licenzioso«) hat er ein Madrigal Marino's (»Di marmo sete voi«) gewählt, was ja eine gute Witterung beweist; für den »Unglücklichen« (»Dolente«) Petrarca's vielcomponiertes Sonett »Or che' l ciel e la terra e' l vento tace«. Und er hat die verschiedenen »Stimmungen« sicherlich treffend zum Ausdruck gebracht.

Vecchi Croce

Giovanni Croce

Wir haben es schon betont: Vecchi war ein Modeneser Musiker nur insoferne, als er in Modena lebte. In Wahrheit war er, der Schule und dem Geiste nach, ein Venezianer, ein Schüler Andrea Gabrieli's und ein Kunstgenosse Giovanni Gabrieli's, neben dem er ebenbürtig steht. Giovanni Gabrieli war vielleicht nur durch seine Tätigkeit als Staats-Componist und als Componist für die hohen Festlichkeiten an San Marco verhindert, für die Gesellschaft Venedigs ein Lieferant heiterer Unterhaltung zu werden wie Vecchi. An seiner Stelle hat das ein anderer venezianischer Musiker besorgt, Schüler Zarlino's, in Chioggia geboren wie dieser und daher »il Chiozzotto« genannt: Giovanni Croce. Er war etwa acht oder zehn Jahre jünger als Vecchi, war Priester an Santa Maria Formosa, und wurde von Zarlino in den Chor von San Marco aufgenommen, wo er es 1594 unter dem altgewordenen Donati zum Vice-Capellmeister, und 1603, nach dessen

Tod, zum Capellmeister brachte. Er ist schon am 15. Mai 1609 gestorben; als einer der universellsten und gefeiertsten Musiker Venedigs und ganz Italiens.

Croce Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt wohl in seiner Musik für die Kirche, in der er bereits über Giovanni Gabrieli hinausgeht, indem er neben vielhörigen Werken auch einige konzertante Musik hinterlässt. Aber auch sein weltliches Werk ist reich und vielseitig; es reicht von dreistimmigen und vierstimmigen Canzonetten (1601 und 1588), von vier- bis achtstimmigen Mascherate (1590), fünf- und sechstimmigen Madrigal-Büchern, bis zu den »Sette Sonetti penitentiali« von 1596 (?), die im Original (Francesco Bembo) und in lateinischer Text-Unterlegung internationale Berühmtheit erlangten, und das verdienten. (Sie sind, nebenbei, dem Cardinal Cinzio Aldobrandini gewidmet, dem Gönner Marenzio's.) Im übrigen bleibt Croce mit seinen Widmungen im Umkreis Venedigs, bedenkt die grossen Familien, die Sanuto, Priuli, Bembo, Morosini (diese mit seinem Opus 1 von 1585), und geht nur einmal ein wenig über diesen Umkreis hinaus, indem er sich für Freundlichkeiten, die er in Verona genossen, bei den Brüdern Orazio und Curio Boldieri bedankt (1594).

Croce Pierre Phalèse, der sich auf gute Musik verstand, hat 1618 das erste Madrigal-Buch a 6 Croce's von 1590 nachgedruckt, wobei er betont, »unter verschiedenen anmutigen Madrigalen, gedruckt in der erlauchten Stadt Venedig, habe er bis jetzt kein reizvolleres Buch gefunden als dieses ...« »fra diversi leggiadrissimi Madrigali nell' inclita Città di Venetia stampati non ho finora ritrovato Libro più vago e dilettevole che questo a Sei voci del Sig. Giovanni Croce Chiozzio ...« Dies Urteil ist bezeichnend für den nordischen Geschmack, der sich ja hauptsächlich nach dem venezianischen Geschmack richtete – nicht zufällig, sondern weil eine innere Übereinstimmung vorhanden war. Denn Venedig war eine conservative Stadt, und Croce ist insofern ein sehr venezianischer Musiker, als in diesen elf Madrigalen wirklich ein Geichmaß der Anmut, des Reichtums, des farbigen Glanzes herrscht wie etwa in den Bildern des Paolo Veronese. Kein Wechsel des Tempos; keine programmatische Chromatik, obwohl kurze chromatische Wendungen nicht vermieden sind; kein Pathos, keine Extravaganz, sondern Anmut, Heiterkeit, Kunst. Selbst ein so ernstes und lamentables Stück wie das den Druck eröffnende, Tansillo's Liebesklage »Valli profonde al sol nemiche« wahrt Ruhe und eine gewisse »Objektivität« und steht ausserhalb aller Vergleichung mit dem, was Marenzio, Monteverdi, oder gar Gesualdo aus dem Text gemacht hätten. Croce liebt Breite, Text-Wiederholungen, rezitativische Motive, Melismen, die mehr dekorativ und angenehm als espressiv sind. Das zweite, umfangreichste Stück des Drucks

Lieta spiegava un giorno
Al sol d' invidia tinto
Le chiome innanellate
Clori ...

ist eine sechsteilige vokale Festmusik zu einer bestimmten Hochzeit. Das dritte, »Chiudea le luci Aminta«, ist eine breit ausgeführte Szene im Stil von Guarini's »Tirsi morir volea«, das Croce dann in einer vierteiligen, ebenso reichen, aber gar nicht »sinnlichen« Fassung an den Schluss gestellt hat. Ein Abschieds-Stück auf Bestellung – der Arno wird erwähnt – ist die dialogisch ausgeführte Nummer 7 »Addio Filli mia cara«; einer Graziosa ... gewidmet ist die folgende Nummer. Alles ist reich, bewegt, voll feiner Kunst, belebt; ein musikalisches Gegenbild behaglicher und vornehmer Geselligkeit.

Croce
Mascherate

Eine der Quellen für ein Stück in Vecchi's »Convito« lernen wir in den zwei der Vergnüglichkeit gewidmeten Werken Croce's kennen: den »Mascarate piacevoli e ridicolose per il Carnevale« von 1590 und der »Triaca musicale« von 1595. Die ersten sind wirkliche Mascherate, aufgeführt vermutlich im Haus des Leonardo Sanudo, dem der Verleger Giacomo Vincenti das Werk gewidmet hat: Bettlerinnen, Fischer, die den Damen ihre »Orae vecchie, Sardelle grosse, e Cievali da bon« anpreisen, Händler aus Burano, Bauern aus dem Friaul, und auch die uns wohl bekannten Magnifici, in deren Auftreten eine Echo-Szene eingebaut ist wie bei Vecchi – das alles von höchster Lebendigkeit und Drastik. In der »Triaca« findet sich sogar Vecchi's Text. »Triaca« – das ist das mittelalterliche Allheilmittel, Theriak genannt, eine Latwerge, die aus 64 Bestandteilen bestand – und das musikalische Gegenbild dieser Bestandteile nennt Croce »Capricci«, ein Titel, der auch für Vecchi's Werke sehr passend wäre. Was in dieser »Triaca«, dieser musikalischen Theriaks-Büchse vorhanden ist, ist wie eine Recapitulation des ganzen Weges, der von Vincenzo Ruffo's und Giovanni Nasco's Erheiterungen für die Veroneser Accademici Filarmonici (1554) bis zu Vecchi geführt hat. Da ist, neben Pantalone, ein Wettstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall (»Canzon del Cucco«), eine musikalische Kinderschule (»Canzonetta da Bambini«); eine Mascherata von Paduaner Bauern; die Verauktionierung einer Sklavin (»Incanto della schiava«), und ein Würfelspiel (»Gioco dell' Oca«). Das letzte ist durch Torchi (L'arte musicale in Italia, vol. 2, p. 345–366) neugedruckt worden. Es ist ein genaues Gegenstück zu Striggio's »Primiera« (s. oben p. 791); aber steht musikalisch Vecchi näher dadurch, dass sich aus der Masse des sechsstimmigen Chores wirkliche Soli der einzelnen Spieler herauslösen. Kultur-Historiker mögen über den Grad der Realistik der Szene entscheiden; schliesslich gewinnt eine Dame alle Pfänder, und man schliesst mit einem Hoch auf die Liebe. Musikalisch ist, wie bei Striggio, alles so einfach wie möglich: – es kam an auf Unterhaltung, nicht auf Kunst.

Croce
»Triaca«

*

Vecchi hatte nur ein paar Nachahmer oder Nachfolger. Das ist begreiflich bei einer Kunstform, die in sich ein Ende war, eine Zusammenfassung überreif gewordener Formen, und die von jeder wirklich szenischen, dramatischen Aufführung ad absurdum geführt wurde – auch wenn solche Aufführungen so wenig dramatisch waren wie die

ersten Beispiele der jungen Oper. Einer dieser Nachahmer ist Gasparo Torelli, mit seinen »Fidi Amanti« von 1600, die Luigi Torchi (*L'arte musicale in Italia*, vol. 4, p. 73–147) neugedruckt hat.

Gasparo
Torelli

Über Torelli's Leben wissen wir nur wenig. Er stammte aus Borgo San Sepolcro (Lucca), der Heimat des Piero della Francesca, und war als Dichter – denn er dichtete auch – erblich belastet durch einen Oheim gleichen Namens (Sohn eines Giovanni Francesco Torelli), der in Sonetten um 1560 viele Zeitgenossen angesungen hatte (cf. Hugues Vaganay, *Un sonnet peu connu de Benedetto Varchi*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 43 [1904], p. 455–457), und von dem der Neffe noch 1598 Verse in Musik gesetzt hat. 1607 veröffentlichte unser Torelli in Padua ein Capitolo zum Lob und zur Verteidigung der Musik. In Padua scheint er auch sein Leben verbracht zu haben, denn 1593 und 1594 lässt der Paduaner Verleger Pietro Paolo Tozzi durch Vincenti in Venedig Canzonetten Torelli's drucken, und die Widmungen von Madrigalen (1598) und eines vierten Buches Canzonetten (1608) sind aus Padua datiert. Die Widmung der »Fidi Amanti« zeigt, dass er seit 1597 auch Musiklehrer im Hause eines Francesco Rosini in Padua war.

Banchieri

Die »Treuen Liebenden« Torelli's nähern sich dem wirklichen Drama, der späteren Form der Pastoral-Oper, viel mehr als irgend eins der vier das »Ernste und Heitere« mischenden Werke Orazio Vecchi's. Das »grave« und »piacevole« ist bei Torelli reinlich geschieden: in drei »Akten« spielt sich eine sentimentale Schäfer-Geschichte ab, deren Text von dem Mailänder Poeten Ascanio Ordei stammt, und die zwei buffonesken Szenen sind als »Intermedi« in die Zwischenakte verbannt. Umso langweiliger und accademischer ist das Ganze. Der Dichter hat aus den zwei berühmtesten Vorbildern, dem »Pastor fido« Guarini's und dem »Aminta« Tasso's, eine neue »favola pastorale« zusammengebraut, in der auch nicht ein einziges Motiv neu ist: das Paar Clori-Tirinto, die verliebte Schäferin und der anfänglich spröde Jäger, entspricht genau dem Paar Dorinda-Silvio bei Guarini; und die Handlung entnimmt ihr Haupt-Motiv ohne wesentliche Änderung dem »Aminta«. Auch musikalisch folgt Torelli mehr als Vecchi's Vorbild dem »Aminta musicale« des Simone Balsamino von 1594. Der Dialog entwickelt sich in Chor-Responsionen, wobei der vierstimmige Satz dialogisch teils in drei-, teils in zweistimmige Halbchöre geteilt ist. Das Ganze ist musikalisch ungemein armselig. Ein Monolog, wie der Clori's zu Beginn von Akt II, macht den Versuch, ein bisschen Pathos mit der beliebten und unumgänglichen Echo-Spielerei zu verbinden; und der Dialog zwischen den beiden Vätern Elpino und Silvano (I, 4) macht durch etwas schleppendere Deklamation den Versuch zu einer Charakteristik der bedächtigen Greise. Mit der Deklamation verbindet sich seltsamer Weise eine unwiderstehliche Neigung zu »Augenmusik«: wo von »notte«, »ombra«, »ombrose selve« die Rede ist, tritt Schwärzung ein (was natürlich aus Torchi's Neudruck nicht hervorgeht). Die Intermezzi wirken durch ihr rapides Geplapper, sind aber an Witz mit Vecchi's Vergnüglichkeiten

nicht zu vergleichen. Die Zeitgenossen urteilten ganz richtig, wenn sie es bei der ersten und letzten Auflage des Werkes beliesen.

Adriano Banchieri

Der eigentliche Nachfolger Vecchi's ist Adriano Banchieri; wenn hier von Nachfolgerschaft die Rede sein kann: denn Banchieri wirkt eher wie ein Diminutiv oder eine Caricatur Vecchi's. Sie waren sozusagen Nachbarn, der ältere und jüngere Meister, und es ist schwer glaublich, dass sie nicht in Beziehung zueinander getreten sein sollten. Die Bibliographie meldet von einem Canzonettenwerk Banchieri's von 1600: »Il Studio dilettevole, a tre voci nuovamente con vaghi argomenti e spassevoli intermedii fiorito dal Amfiparnasso comedia musicale dell' Horatio Vecchi« (Mailand: Giovanni Francesco Besozzi & Co.; Cölner Nachdruck durch Gerhard Grevenbruch 1603): ein Werk, das doch kaum ohne die Zustimmung Vecchi's veröffentlicht sein kann. War Vecchi Modenese, so war Banchieri Bolognese, und zwar Bolognese de pur sang. Es gibt von ihm ein Büchlein, das in Form eines Dialoges zwischen einem bolognesischen Handwerker und einem sienesischen Edelmann die Vorzüge des bolognesischen Dialektes vor dem toscanischen verfißt, in Wirklichkeit aber eine Art von Fremden-Führer ist, ein Versuch, den Besucher mit den Merkwürdigkeiten und Zelebritäten Bologna's vertraut zu machen (»Discorso per fuggire l' otio estivo ... di Camillo Scaliggeri dalla Fratta«, 1622); es findet sich darin eine drollige Widmung in Sonettform an das Wahrzeichen Bologna's, den schlankeren und höheren der beiden schiefen Türme: »in lode dell' Altezza sublimissima la Torre de gli Asinelli«. In Bologna ist Banchieri auch 1567 geboren. Es heisst, dass er erst Schüler des Lucio Barbieri, des Organisten an San Petronio gewesen ist; sicher, nach eigenem Bekenntnis, war er 1598 Schüler des Gioseffo Guami in Lucca, obwohl er um diese Zeit, seit 1596, bereits Organist war in San Michele in Bosco, vor den Toren Bologna's, am ansteigenden Nordhang des Appenin; einem Kloster des Ordens der Olivetaner, dem Banchieri seit 1587 angehörte. Dort hat er sein Leben verbracht, mit Ausnahme der Jahre 1601–1607, in denen er Organist an Santa Maria in Regola im nahen Imola war, und der beiden folgenden Jahre, die er auf Reisen in Oberitalien verbrachte, von Venedig bis Mailand. Danach hat er noch 25 Jahre in seinem Kloster verbracht, seit 1620 als Abbate, und ist 1634 gestorben. Gern stellt man sich ihn vor, wie er, herabsteigend von seiner Anhöhe, durch die heutige Porta d' Azeglio, vorbei am Palazzo Bevilacqua, ins Innere der Stadt zu einer Sitzung der »Accademia de' Floridi« wandelt, die er 1615 gegründet hat, und aus der sich bald die Accademia de' Filomusi und später die Accademia Filarmonica entwickelte. Er gehört unter die musikalischen Patrone Bologna's. Seine Vielseitigkeit ist erstaunlich: als Dichter, Schriftsteller, Musiker im alten und im neuen konzertierenden Stil; als Componist für die Kirche, als Instrumental-Componist (er hatte den Einfall, die Form

Banchieri

Bachnieri
»Pazzia
senile«

der »Canzon francese« für die Motette zu gebrauchen); als Theoretiker und Pädagog, und vor allem als weltlicher Componist. Wir haben noch keinen vollen Überblick über sein Schaffen; aber es sind wohl seine burlesken Madrigal-Comödien, durch die der Name des frommen und fröhlichen Olivetaners bei der Nachwelt weiterleben wird.

Die »Pazzia senile«, die erste der »Madrigal-Comödien« Banchieri's, 1598 zuerst erschienen und mindestens fünfmal nachgedruckt, fast immer mit leichten Veränderungen des Inhalts, stellt den stotternden Pantalone in den Mittelpunkt der »Handlung«, und bedient sich daher der conventionellen Dreistimmigkeit der Giustiniana: – man könnte das Ganze einfach eine dramatisierte Giustiniana in 19 Teilen nennen. Vogel (Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik, vol. 1, p. 56–59) hat Inhalts-Angabe und Bemerkungen neugedruckt, und in Torchi's *L'arte musicale in Italia* (vol. 4, p. 281–344) findet man einen vollständigen Neudruck des Werkes nach der Ausgabe von 1607 (wenn auch einen durch hundert Fehler entstellten), so dass wir uns kurz fassen können. Der Inhalt ist ein typischer der »Commedia dell'arte«: In Rovigo, einem Landsitz der erlauchten Signoria von Venedig, wohnt ein Alter namens Pantalone, Kaufherr aus Murano, der eines Tages im Gespräch mit seinem Diener Burattino dalla Vallada erfährt, dass jede Nacht seiner Tochter Doralice von Signor Fulvio Ständchen gebracht werden, mit Gesang und Lautenspiel, auf die verliebte Gespräche von beiden Seiten folgen. Der gute Pantalone, eifrig bedacht auf seine Ehre, gerät in heftigen Zorn, und da er seinen alten Freund Doctor Gratiano da Francolino trifft, verspricht er ihm seine Tochter zur Frau, mit der Verabredung, dass die Hochzeit noch am selben Abend stattfinde. Doralice, die vom Fenster aus alles erlauscht hat, bestellt ihren Liebhaber Fulvio zu sich, erzählt ihm aufs Genaueste die Abrede zwischen dem Vater und Gratiano, und kurz entschlossen machen sie Hochzeit ohne Wissen des Alten.

Besagter Pantalone ist obendrein verliebt in eine Curtisane aus Mazorbo [?] namens Lauretta, die ihn verächtlich abweist, als er ihr seine Liebe enthüllt; so dass am Ende die armen Narren von Alten geprellt bleiben, »mit den Händen voller Fliegen«.

Die Dreistimmigkeit, die Reduktion auf eine so geringe Besetzung gibt dem Werk Banchieri's einen neuen Charakter. Es ist nicht mehr ganz für die Selbst-Belustigung der Singenden gedacht, sondern für Zuhörer. Banchieri gibt die Anweisung, vor dem Singen solle einer der drei Sänger sich die Mühe machen, den Titel, die Inhalts-Angabe, kurz alles, was am Kopf der Noten gedruckt sei, vorzulesen, »acciò gli audienti sappiano ciò, che si canta«, »damit die Zuhörer wissen, was gesungen wird«. Und die Sänger selber möchten einen Blick auf die Texte im Dialekt werfen, »per esser lingue non molto toscane« »da es sich um nicht sehr toscanische Mundarten handle«. Schliesslich solle man, zur besseren Unterscheidung der Charaktere, »piano« und »forte« genau beachten. (Es ist wohl das früheste Vorkommen dynamischer Vorschriften.)

Die »Pazzia senile« ist die madrigaleske, villaneske Imitation einer Commedia mit den bescheidensten Mitteln. Die drei Stimmen wechseln fortwährend ihre Funktion.

Banchieri

Banchieri

Einmal repräsentieren sie in durchgehender Homophonie den Autor, der erklärt, was ihn zur Composition des Werkes veranlasst habe:

L' altr' estate per bizzaria
 E passar maninconia
 Per fuggir i caldi estivi ...
 Ho composto per piacere
 Con dolcissimi concetti
 Questi miei Ragionamenti.

– ein andermal nehmen sie den Charakter individueller Dreistimmigkeit an, in den Mascherate, Hausierer mit Feuerzeug, Kaminfeger, Bäuerinnen – und Intermedi («Bando della Bertolina»); ein andermal wieder entwickeln sie einen echt dramatischen, scharfen Dialog zwischen einer Stimme und einem Stimmenpaar. Und natürlich fehlen auch nicht die Madrigale des Liebespaares, die allerdings so skizzenhaft und kurz sind, dass Banchieri sie selber »madrigaletti« getauft hat. In der Skizzenhaftigkeit und Kürze liegt der Witz des Ganzen. Es muss schnell vorbeilaufen, um die musikalischen Blößen nicht sichtbar zu machen; es ist nicht nur handgreifliche Imitation Vecchi's, sondern bereits Parodie Vecchi's. Der Dialog Pantalone's mit der Curtisane, erst mit Pausen zwischen Hin- und Widerrede, wird am Schluss immer rapider; wenn Burratin seinem Herrn verrät, was nachts im Haus vorgeht, wirft Pantalone in den Bericht erregte Interjektionen von grossem Naturalismus hinein. Die Parodie ist am auffälligsten in dem Ständchen des Dottore mit seinem Lauten-Geklimper, und der Verballhornung von Palestrina's »Vestiva i colli«, die sehr komisch ist, in Text und Musik, und die man mit Recht dem »Preislied« Beckmesser's verglichen hat. Das Werk ist musikalisch dünn, blosse Andeutung, aber voll Leben wie der Entwurf eines guten Malers. In den zwei Stücken Graziano's ist Falsett vorgeschrieben – unnötiger Weise, da die drei Sänger natürlich zwei Alte und Bass sind, und bei Verzeichnung zweier Sopran-Schlüssel immer Falsett gesungen werden muss. Freilich ist auch fünfstimmige Besetzung, mit zwei Damen und drei Herren möglich. Banchieri hat sich in der »Metamorfosi« selber darüber ausgesprochen: »... dove saranno mutationi di Chiavi mutisi la voce sempre in ottava, ò alta, ò basso, che ella sia, che il tutto farà discernere la voce Masculina dalla Feminina, & quando in tal canti fossero tanti cantori, che si facessero in dialogo, meglio riuscirebbe«.

Banchieri's folgendes Werk, »Il donativo« (1598), ist mir nicht bekannt; und auf das nächste, »Il metamorfosi musicali« (1600) ist kaum nötig einzugehen. Es ist ebenfalls dreistimmig und fast ein Duplikat der »Pazzia senile«, was schon aus dem Inhalt hervorgeht: »Stefanelio Bottarga, Händler mit getrockneten Feigen aus Chioggia, verspricht seine Tochter Laura dem Quondam Dottore Michelino Partigiana antico da Francolino zur Ehe. Da Florio, römischer Student und verliebt in besagte Laura, das vernimmt, will er sich umbringen, aber Zanni bringt alle Schwierigkeiten in Ordnung, und sie heiraten sich unter allgemeiner Zustimmung, und die beiden alten Narren bleiben geprellt und

Banchieri
 »Metamorfosi«

Banchieri

verlacht. – Livio, Student aus Siena, liebt Flavia, und schliesslich feiern mit dem andern Paar auch sie Hochzeit. – Stefanello liebt die Curtisane Ninetta dalle Papozze, aber sie weist ihn ab, zu seinem grossen Missvergnügen«. Man sieht: die Handlung ist lediglich um ein sentimentales Paar vermehrt, und statt Pantalone selbst hat ein anderer »vecchio« mit der horizontalen Dame trübe Erfahrungen. Das Ganze ist eher undramatischer als die »Pazzia senile«. Die Szene ist diesmal Pisa; der Diener sind dreie: Trappolino aus Val Camonegha, Pedrolin aus Bergamo, und Zanni dalla Vallada. Pedrolin hat das Schlusswort (licenza) »con un spassevole Balletto«, den Prolog verkörpert »L' Humor Cromatico«. Die drei Intermezzi heissen hier »Trattenimenti«; der erste ist ein einfacher »Passo e mezzo con il liuto«, der zweite eine »Villotta alla Contadinesca nel Chitarrino«, der dritte eine »Mascherata de Soldati«, Der »Humor cromatico« gibt ein gutes Beispiel blosser musikalischer Andeutung:

Su rallegrate i cuori,
Benigni spettatori:
Quì son venuto a voi,
Per dirvela tra noi,
Acciò voi stiate attenti
A questi grati accenti!

Banchieri
»Zabaione«

etc.

Io son l'Hu - mor cro - ma - ti - co, l'Hu - mor cro - ma - ti - co, cro - ma - ti - co

Io son l'Hu - mor cro - ma - ti - co, cro - ma - ti - co

Io son l'Hu - mor cro - ma - ti - co, l'Hu - mor cro - ma - ti - co

Die Cadenz H–e genügt, um den Sänger des 16. Jahrhunderts an »Chromatik« zu erinnern. Das drolligste Stück des Werkes ist vielleicht die Nummer 12: Parodie auf Marenzio's berühmtes Madrigal »Liquide perle amor«, hier verändert in »Liquide ferl' amor, ranocchi e spazzi« – eingeleitet und beendet mit einer Nachahmung burlesker Lauten-Ritornelle. Man müsste einmal all diese Travestien mit ihren Modellen zusammenstellen, um die Humore dieser Zeit zu begreifen, deren Geschichte bei der Frottola und Villanella beginnt und bei der opera buffa aufhört (wo besonders Metastasio die Rolle der Zielscheibe spielen muss).

Das nächste Werk Banchieri's, Ende 1603 oder Anfang 1604 von den Mailänder Verlegern Besozzo und Lomazzo herausgegeben (zwei Stimmen tragen die Jahreszahl 1603, drei die Jahreszahl 1604), der »Zabaione musicale« hat zwei Untertitel: »Invenzione boscareccia« und »Primo libro di Madrigali a cinque voci«. So stark ist die Convention der Gattungen geworden, dass Banchieri ein Werk als »Madrigale« einreicht, nur weil es

fünfstimmig ist, obwohl es mit der Gattung Madrigal nicht mehr viel zu tun hat. Und da es sich für ihn nun einmal um die Kategorie Madrigal handelt, so ist die Szenerie der idealen Comödie »un prato amenissimo di primavera« »ein höchst anmutiger Anger im Frühling«. Aber die Madrigale: – Nummer 6, »Soavissimo ardore« (Torquato Tasso), Nummer 12, »Baci, sospir' e voci« sind in die Zwischen-Akte verbannt; und die madrigalesken Schäfer-Stücke innerhalb der drei Akte selber: Nummer 8 »Un pastorello con un' augellino uccisogli da un gatto« (»Augellin lascivetto«), Nummer 5 (»Vago augellin«) ein Dialog zwischen Schäferin und Schwalbe; Nummer 9 »Tirsi a Clori« (»Il cor non fu sanato«), der Dialog oder vielmehr die Pseudo-Cantata »Aminta, Dafne, e giudizi d' Amore« Nummer 10 (»Baciansi, pastorella«) und Nummer 13: »Ergasto appassionato« (»Il misero mio core«) sind durchaus in der Minderzahl gegen die heiteren Stücke: die Mascherate, Balletti und sonstigen Capricci. Sie sind auch weit weniger eindrucksvoll. Der »leidvolle Ergasto« spielt mit langsamem Tempo und Chromatik; der Dialog zwischen Tirsi und Clori mit Doppel-Motiven: die Erzählung von Aminta und Dafne hat einen Scalen-Bass am Schluss alla Marenzio und auch die andern Madrigale wirken wie eine Popularisierung Marenzianischer Wendungen zum Gebrauch für anspruchslosere Sänger. Es ist fast wie beim Kartenspiel: es wird nicht mehr mit Gold oder einer andern Münze gespielt, sondern nur noch mit Spielmarken, und die Einsätze sind nicht einmal hoch. Ganz wohl wird es Banchieri und seinem Publikum erst beim Spass; und diesmal ist es wirklich meist ein sehr anmutiger Spass. Gleich die Introduzione, in der die Stimmen musikalisch verteilt werden, ist reizend:

Già che ridotti siamo,
Tutti allegri cantiamo!
Chi fa il Soprano?
»Io che l' ho in mano.«
Questo Contr' alto –
»Ecco de fuori salto.«
Ecco il Tenore!
»Voi per nostr' amore.«
Chi canterà il Falsetto?
»S' io il canto, havrò diletto.«
Ci resta il Basso.
»Io'l cantero per spasso.«
Hor concertati per recreazione
Gustiamo questo dolce Zabaione!

Das ist eine ebenso lebendige wie anspruchslose Szene. Die besten Ingredienzien dieses »musikalischen Eierpunsches« sind ähnliche Stücke wie dieses, zum Beispiel das den zweiten Akt abschliessende »Gioco della Passerina«, das »Spiel von der gebratenen Spätzin«, mit leicht obszönem Nebensinn:

Ecco la Passerina –
Su, su, si mangi il capo!
È poca robba.

Ecco la Passerina –
Su, su, si mangi il collo!
È poca robba ...

Ecco la Passerina –
Su, su, si mangi il becco!
È poca robba ...

Ecco la Passerina –
Su, su, si mangi il petto!
È poca robba ...

Ecco la Passerina –
Su, su, si mangi il collo!

Banchieri
»Barca di
Venezia«

Das ablehnende Urteil, im Tripel-Takt, vermehrt sich immer um eine weitere Stimme; und zum Schluss jubelt der ganze Chor:

O quanta robba, ma in conclusione
Meglio è un Cappone, ò un Zabaione!

Von ähnlicher Grazie sind die Mascherate: – Töpfer (»pignattazi«) und die Balletti: – ein »Intermedio di felici pastori«, eine »Danza di ninfe e pastori«, eine »Danza di pastorelle« mit Nachahmung der Drehleier. Eine »Gara amorosa di Pastori« (Nr. 15), der Höhepunkt des pastoralen Spiels, ist ein Wettstreit zwischen den Hirten Silvio und Carino nach dem Muster Theokrit's und Vergil's, und erinnert sich natürlich der »Sdrucchioli«-Reime Sannazaro's. Es wird eingeleitet durch ein »Preparamento« mit Chor-Rezitativ. Der Herold dieses angeblichen Madrigal-Buchs ist in Wahrheit der »Humor spensierato«, der Jüngling Sorgenfrei, der die Gesellschaft heiter begrüsst und mit der gleichen Musik verabschiedet.

Für sein zweites fünfstimmiges Madrigal-Buch, die »Barca di Venezia per Padova« op. XII (!) vom Jahre 1605 hat Banchieri endlich den richtigen Untertitel gefunden: »la nuova mescolanza«. Ja, das Gemengsel aller Formen, die ein Jahrhundert geschaffen hatte! Und der Titel »Madrigali« ist diesmal nicht mehr berechtigt als im vorangehenden »Zabaione«. Ja, im Mittelpunkt des Werkes stehen vier Madrigale: »Lasso perche mi fuggi?«, »Io disleale?«, »Hoggi nacqui ben mio«, »Baci soavi e cari« – wie man sieht, die Texte alle von Guarini, und vielfach vorher komponiert; aber es sind nichts weiter als Spielereien mit der Gattung. Das letzte, zweiteilig, unter anderen von Marenzio und Gesualdo komponiert, ist bemerkenswert wegen der »mutazione« der Tonart: das heisst, die prima parte beginnt im genus molle (g moll) und schliesst im genus durum

Banchieri

(E dur); die seconda beginnt mit F und schliesst mit D. Dergleichen, meint Banchieri im *argomento*, sei in einer »mescolanza a capriccio« erlaubt:

Stia a l' erta il buon cantor, ne questa usanza
 Gli parrà strana in tante mutazioni,
 Che ciò concede il nome: Mescolanza.

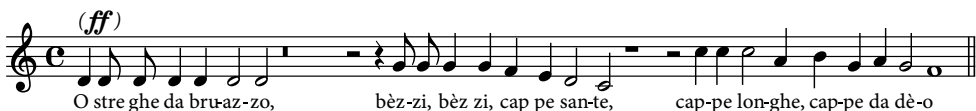
»Hoggi nacqui, ben mio« ist in einem Nachdruck des Werkes von 1623 als komponiert im »stile del Marenzio, Romano« bezeichnet: es ist aber nicht der espressive, kühne, melancholische Marenzio, sondern der anmutige, pastorale, flüssige der klingenden Chor-Teilungen und der Parlando-Motive. Dieser Madrigal-Gruppe voran geht eins »Lidia, per far morire«, das dem »Fulvio amante« in den Mund gelegt ist: es ist in seiner Geziertheit eine offenkundige Carricatur.

Auch diesmal besteht der Reiz des Werkes in den »capricci«, in den realistischen Einfällen. Und der Rahmen des Ganzen ist diesmal wirklich reizvoll. Es handelt sich um die Nachtfahrt des Marktschiffes auf dem Brenta-Canal von Venedig nach Padua – über Fusina an Dolo und Strà entlang gleitend; eine Fahrt, jedem Venezianer und jedem Besucher Venedigs in vergangenen Jahrhunderten bekannt, und gewürzt durch Schlaf, halblautes Gespräch, Gesang und Gitarren-Geklimper, Liebelei und kleines Abenteuer. Die Schläfer an der Banchina di Santa Marta werden geweckt durch den »Humor Svegliato«, der aus den Marche nach Venedig gekommen ist:

Banchieri

Neghittosi, che fate?
 A che sonno cercate?
 Svegliatevi dall' ozio, entrate in barca,
 E pigliate buon loco, mentre è scarca!
 Eccomi a voi mandato.
 Che son l' Humor Svegliato,
 Sol per dirvi, ch' udrete belle botte,
 Solcando le paludi questa notte.

Und nun beginnt die musikalische Lustbarkeit: erst eine Fischer-Szene »in lingua veneta antica«, eine mascherata: »Pescaori nui semmo«, in die hinein ein Verkäufer brüllend seine Ware anpreist:



Dann das Abstossen der Barke, während dessen der Schiffspatron von seiner Ninetta Abschied nimmt – das Ganze zu hübsch, um nicht wenigstens den Text zu bringen:

Dialogo: Parone e Ninetta

Parone: Cara Ninetta mia
Collonna cara fia ...

Ninetta: Chi chiama la Ninetta
Oime con tanta fretta?

Parone: Me parto bella fia
Ti xe la pì compia
Che mai sia sta in Venesia.

Ninetta: Distu de senno, a mi?

Parone: Certo che digo a ti!
Quel tò visetto d'oro
El' val'un Buccentoro.

Ninetta: Moia tasi ti me soij.

Parone: Quel'ochio marioletto
Me fa andar in bruetto.

Ninetta: Ah can non me soiar!

Parone: Quel labro inzucharao
E'l me passa e'l figao.

Ninetta: Tasi la, che me vergogno ...

Parone: Nò certo ben mio caro.

Ninetta: Car'moroso mi te lasso,
Son chiamata zo da basso.

Parone: Duro me sa partir
Me sent'oi me morir.
Su vogaori col vostro remo.
Chi dixè andemmo chi dixè andemmo an?
(*Aggiunta il rumor de Gondole:*) Barche premi ho he ho va stagando.
(*Risposta di tutta la compagnia:*) Tutti tutti su andiamo allegramente
Senza timor di niente.

– dann die Aufforderung des stotternden Barken-Führers, sich auf der Fahrt die Zeit zu vertreiben, eine Aufforderung, die der zungengeläufige Buchhändler aus Florenz gleich in die Tat umsetzt; und dann das berühmte Solfeggio unter Leitung eines Gesangs-Meisters aus Lucca:

La, sol, fa, mi, re, ut

Ve - ni - te tut - ti quan - ti,

La, sol, fa, mi, re, ut

Ve - ni - te tut - ti

Ve - ni - te tut - ti quan - ti,

Ut, re, mi, fa,

Chi sa can - ta - re, a - van - - - ti!

quan - ti, Chi sa can - ta - re, a - van - - - ti,

Chi sa can - ta - re, a - van - - - ti,

Ut, re, mi, fa, sol, la

sol, la etc.

Darauf formiert sich das Quintett im Einzelnen: Giovanni Francesco aus Napoli für den Sopran, Ceccho Bimbo aus Florenz für den Falsetto, Greghetto aus Chioggia für den Contralto, Petronio aus Bologna für den Tenor, und ein Deutscher für den Bass; jeder meldet sich in seinem Dialekt oder Kauderwelsch in »unbegleiteter Monodie« und jeder wird von der Gesellschaft jubelnd acclamiert. Aber vor dem eigentlichen Beginnen muss der Deutsche erst seinen Durst löschen, und das tut er, mit der Flasche in der Hand, in einem lauten »brindisi«, bis er vor seinem letzten Solo eine lange Schluckpause einlegen muss.

Es folgen dann die erwähnten Madrigale, deren Reihe aber eine neue Person, die fröhliche Rizzolina, abbricht: »Non più, di grazia, questi madrigali« unter Zustimmung aller Anwesenden, und sich vorstellt:

Rizzolina: Rizzolina son cortese –

Chor: »La più bella del paese« –

Rizzolina: Tutto il giorno fò l' amore –

Chor: »Poi la sera alle due ore« –

Rizzolina: Il mio caro (oder: Horatio) Pellizzone

Banchieri

Tutti: Fa sonar e cantar nel chitarrone.

Die Allotria oder capricci, die dann folgen, sind drollig und bemerkenswert für den Kultur- wie für den Musik-Historiker. Rizzolina und ihr Horatio beginnen mit einem burlesken Dialog, bei dem man die grotesken Figuren des Jacques Callot aus Nancy zu sehen glaubt; dann wird ein Juden-Duett eingelegt (»La baruchaba«); und endlich singt Rizzolina zur (vokal imitierten) Lauten-Begleitung Horatio's eine Improvisation (»parole all' improvviso«): das heisst einen Strambotto:

Io mi ricordo quand' ero bambina
 Che la mia mamma mi faceva carezze,
 E mi diceva: bella Rizzolina,
 Se non par d' or quelle tue bionde trezze!
 Con le compagne poi sera e mattina
 Facea con lor l' amor ch' erano avezze
 E v' imparai sì ben a far l' amore
 Ch' a mille amanti il dì rubbano il core.

Für uns, die wir den frottolistischen Strambotto und den Ursprung der »Canzon alla villanesca« kennen, ist es klar, dass Rizzolina viermal dieselbe Weise wiederholt, eine der »arie veneziane«:



Erinnert man sich der ähnlichen Melodie in Corteccia's Madrigal von 1547 (»Io dico e diss' e dirò fin ch' io viva«, s. oben p. 287)? Nur dass dort das Steigen und Fallen der Melodie in umgekehrter Folge vor sich ging. Den Abschluss macht die Aufforderung des Patrons und Barkenführers bei der Landung, das Fahrgeld zu zahlen, und der »Applauso degli passaggieri, e tutta la compagnia«: »Viva la mescolanza del Banchieri!« Zu guter Letzt aber, um der Realistik der Szene den letzten Pinselstrich zu geben, stehen am Ufer ein paar Bettler, die sich als Soldaten ausgeben – »tornati d' Ungheria«, aber von den Bootsleuten trocken abgewiesen werden: »Va lavora, Guidon«. Es ist ein artiger Zufall, dass auch auf der Barke, die Goethe im Herbst 1786 benützte, auf der umgekehrten Fahrt von Padua nach Venedig, sich zwei »Masken« befanden, catholische Pilger aus Westfalen, die von der übrigen Gesellschaft ebenso schlecht behandelt wurden wie dereinst die angeblichen Veteranen aus Ungarn von den Vorfahren.

Das nächste Werk Banchieri's, die »Prudenza giovanile« op. XV von 1607 kehrt wieder zur Gattung der Giustiniane in drei Stimmen zurück: es heisst auf dem Titelblatt »il quinto libro de gli Terzetti«. Eine spätere, etwas veränderte Auflage von 1628 heisst »Saviezza giovanile«, und ihre Vorrede ist höchst interessant durch einen Ausfall auf die

Banchieri,
 »Prudenza
 giovanile«

moderne Oper, die mit ihren Arien und Sinfonien nichts weiter sei als Dilettantismus; die gute Schule der gesetzgebenden Musiker habe sich nichts träumen lassen von diesem »istile moderno«. Auch die folgende »Saviezza giovenile« gehöre zum »Scenico istile rappresentativo« und vereinige das Alte mit dem Neuen.

Wir brauchen uns mit dem Werk nicht zu befassen. Es ist nichts weiter als ein Gegenstück oder ein Duplikat zur »Pazzia senile«, wie schon aus dem argomento hervorgeht: »Gratiano, Doctor aus Francolino, hat eine einzige Tochter namens Isabella und gedenkt sie mit Pantalone, einem Handelsherrn aus Chioggia zu verheiraten. Aber das Gegenteil trifft ein; denn Isabella verheiratet sich, ohne väterliche Zustimmung, mit ihrem Liebhaber Signor Leandro. Besagter Doctor Gratiano ist seinerseits verliebt in Signora Aurora; da diese aber von Signor Fortunato geliebt wird, wird auch diese zweite Ehe geschlossen; demnach bleiben die Alten geprellt und die Jungen genießen die Früchte ihrer Liebe«. Das mag uns genügen.

Dagegen wollen wir noch einen Blick werfen auf das nächste Werk Banchieri's, den »Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena« von 1608 (op. XVIII), der vom Drucker, Ricciardo Amadino, bereits in der Vorrede zur »Barca di Venezia« angekündigt wird. (Neudruck Capolavori polifonici del Secolo XVI, vol. 1, ed. Bonaventura Somma, Rom 1939. Ich kenne diesen Neudruck nicht.) Er ist gleichzeitig das dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale. Diesmal gibt sich Banchieri in der Vorrede als ein Mann des Fortschritts. Der Herold der Commedia, der »Diletto Moderno« erzählt den Lesern, Sängern und Gästen, er sei auf der Treppe einem Alten begegnet, der sich ihm als die strenge Tradition (»il Rigore«) zu erkennen gegeben und ihn ermahnt habe, zum Altgewohnten zurück zu kehren (»ritorna al dietro«). Er aber habe ihm mit einem schiefen Blick erwidert, er sei zwar der »Diletto«, aber der moderne Diletto, und Rigore möge sich mit seinem alten Gerümpel zum Teufel scheren ... Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, in dem Streit Artusi-Monteverdi, Banchieri in dieser Form hat auf die Seite der angegriffenen Modernität treten wollen. Die Vorrede ist so charakteristisch für Banchieri, und Vogel hat sie so lückenhaft abgedruckt, dass sie hier in extenso wiedergegeben sei:

»Essend'io in obbligo (gentilissimi Convitati) ritrovarmi con voi al godimento di questo Festino, in entrando all'antiporta per saglire le scale (udite stravaganza) mi s'è affacciato un Vecchio vestito in tal guisa; Beretta per bollire i verzi, barba ospizia, Giornea pedantesca, legato a traversa sotto la gruppiera & sotto l'ala sinistra gran catasta di scartafazzi affumicati così favellandomi:

»Fermati ò Diletto ne saglire a atto alcuno atteso che l'Autore non havendo volsuto me per suo osservante Maestro, che vengo da gli periti Theorici nominato Rigore, a fronte scoperta, posti in oblio, quei Generi Cromatici, & Enarmonici, che Armonica, & ragionevole, rendono la fondata Musica, si serve in vece, di proportioni, Dure rozze, & irragionevoli Diatonicamente conteste; Però (se tu sei il vero Diletto) ritorna a dietro, che in questo luoco, non havrai luoco.«

Banchieri,
»Festino«

Banchieri

Allo di costui impertinente cicalamento, con occhio biego gl'ho risposto (come usasi dire) a Coppe.

Io in vero sono Diletto ma Moderno, pero sappi ò Rigore che se l'Autore (il quale per dir telo sono io) non ha volsuto osservare ad unguem cotesti tuoi scartaffazzi preten-
de avere esequito ottimamente, vorresti pur con le tue soffestichezze, & cavillationi insinuar si gli Compositori moderni che praticassero le tue anticaglie; Mira il Pittore, leggi il Poeta, senti il Musico, non si scorge nelle di loro moderne invenzioni un gusto troppo grande? Dimmi un poco, chi veste, ò conversa più alla Filosofica come tù? Deh ti confonda, in scorgendo, che gl' intelletti al giorno d' oggi di cento, gli novanta si compiacciono di quella gran Massima che'Omnia nova placent, & in particolare nel Compositore di Musiche havend'egli per scopo il Dilettare, si come l'Oratore il persuadere altrui; Però ti consiglio, o Rigore Antico, contratta cotesti tuoi scartafazzi con il pizzicaruolo, che questa futura settimana saranno eccellentissima Triaca per le Sardelle Tonina, Arringhe & Caviale.«

S'accingeva egli di nuovo con sue importune repliche, ond'io assalito da un leggiadro tiro di Bastina gl' hò lasciata questa beneficiata di note nere, e letre da Speciali.



Et frettolosamente correndo le scale eccomi a voi, Signori, per mantenere quanto fu promesso nella Barca di Venetia per Padova Secondo Libro de gli Madregali a cinque voci antecessori a questo stando quella trita sentenza, Omne promissum est debitum: Volevo arecarvi un Zerlino di ziambelle' & Buzzolati, ma per non levarvi l'appetito l' hò ordinato per mentre si cena. Dirò per chiuso di questa mia Capricciosa Diciticcia, che in questa sera avanti cena udrete poca Theorica; cancro vengha alle questioni & brighe, non hò potuto servirmi di Autori gravi, essendo eglino occupati per un stravagante occorso & è, In cucina il Cuoco & la fantesca accidentalmente sono entrati in disputa Vtrum se la ragghiata dell' Asino sia voce bastarda, overo consonanza mista, il Cuoco Platonicamente argumentando tiene sia voce bastarda, la Fantesca Pollicratescamente provando dice esser consonanza mista, la ziuffa, e attaccata, & vi sarà che fare, (Come dice il Spagnolo) per todos, tutta via da gli speculativi moderni, si tiene che l'openione' Platonica caverà le penne maestre alla Pollicratesca. Signori tenetevi ch'io vi lascio con questa cadenza finale, si canti allegramente leggendo gli tittoli posti sopra gli Canti, & pur che simile Compositioni piaccia alla di voi maggior parte, del restante ogni rispetto stiasi in disparte; mò serrando gli registri concludo se vi fossero nel Festino qualche svogliato, o Donna gravida gli quali havessero il gusto corrotto, si ritirino in cucina a metter quiete tra il cuoco, & la Fantesca accio la cena non vadi in maschera, ma in grazia mia faccino il ritornello mentre si cena al Fior Gradito quarto libro Madrigalesco seguente a questo, il quale sara (senz'altro) appetitoso trattenimento per tutti.«

Das Besondere des Werkes besteht darin, dass es Gesellschaftsspiel im Kostüm ist, und eine wirkliche Abend-Unterhaltung am Fastnachts-Dienstag, bevor man sich zur Tafel setzt, wiedergibt. Erst tritt auf der Herold, der seine fröhlich kurzen Verse

Chi brama havere
Spasso e piacere
Per un tantino,
Entri al Festino ...

Banchieri

im Tripel-Takt absingt; dann eine Gruppe von fünf Pantaloni aus Chioggia (»Giustina-na«), die einen Tanz wagen und sich gegenseitig sehr komisch apostrophieren; und dann, sicher nach einer spannenden Pause, eine »Mascherata di Villanelle«, die aus mehreren Szenen besteht. Zwei der Mädchen singen zuerst, mit nachgeahmter Lira-Begleitung der andern, »una ottava rima bella«:

Ciascun mi dice che son tanto bella,
Che sembro la figliuola d' un signore
Che mi somiglia alla Diana stella,
Che mi somiglia al pargoletto Amore
Tutto il contado ogn' hor di me favella
Che di bellezza port' in front' il fiore.
Mi disse hier mattina un giovinetto:
Perche non hò tal pulce nel mio letto?

Eine ähnliche Ottava singt noch Menghina in Goldoni's »Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno« 1748:

Ciascun mi dice, ch'io son tanto bella,
Che sembro esser la figlia d'un signore,
Chi m'assomiglia alla Diana stella,
Chi m'assomiglia al faretrato Amore.
Tutta la villa ognor di me favella,
Che di bellezza porto in fronte il fiore.
Mi disse l'altro giorno un giovinetto,
Perché non ho tal pulce nel mio letto?

Und dann fahren alle fünf »alla madrigalesca« fort:

Chi cerca posseder sommo diletto,
Segui Amor giovinetto ...

und schliessen mit einem »Madrigale a un dolce Usignolo«, das heisst mit Guarini's »Dolcissimo Usignolo«, dessen Beginn anmutet wie eine Erinnerung an die drei Ferrareser Damen:

Dol - cis - si - mo u - si - gnuo -

Dol - cis - si - mo u - si - gnuo - - - lo,

- - - lo, dol - cis - si - mo u - si - gnuo - lo, Tu

dol - cis - si - mo u - si - gnuo - - - - lo,

Dol - cis - si - mo u - si - gnuo - - - - lo,

so-vra i ver-di ra - mi Tut - ta la not-te la tua a-mi-ca chia-mi

Tu so-vra i ver-di ra - mi Tut - ta la not-te etc.

Tut-ta la not-te la tua

Banchieri

Man sieht: es sind artige und gebildete Bauernmädchen. –

Eine neue Gruppe: die der »Amanti«, der Liebhaber. Erst imitieren sie, textlos, nur mit »tronc toro tronc« und »Diri din din din« einen Wettstreit zwischen Arpicordo und Laute und tanzen dann eine Moresca, alla Gastoldi, mit dem Titel: »il Spagnoletto«. Dann aber werden auch sie artig, beginnen mit einer neuen, Banchieri'schen Fassung von Guarini's vielcomponiertem »Ardo sì, ma non t' amo«, die sich auszeichnet durch ihren Parlando-Ton, und schliessen mit einer burlesken Abschieds-Szene zwischen Bireno und Olimpia in Form einer Canzonetta; zwei Strophen zur selben Musik.

Nun beginnen die »capricci«, die Allotria. »Tante Bernardina erzählt eine Geschichte« »la zia Bernardina racconta una novella«, die anzügliche Geschichte von der redenden Elster, und das ist eine lebendige Szene, die die Sänger untereinander aufführen. Es folgt, eingeleitet durch eine dreistimmige Barzelletta, der berühmte »Contrapponto bestiale a mente«:

»Un cane, un cucco, un gatto, e un chiù per spasso
Fan contrapponto a mente sopra un basso«

und zwar besteht der Bass aus einer Art von gregorianischer Melodie in ganzen Noten und mit Ligaturen, mit dem lateinischen Kauderwelsch:

Nulla fides gobbis
Similiter est zoppis ...

Der Hauptwitz besteht natürlich in der Nachahmung der Tier-Stimmen: des Käuzchen-Rufs, des Kuckucks, des Miauens, des Bellens. Es gibt ein paar grobe italienische Carriaturen in Kupferstich aus dieser Zeit, um 1600, die wie von Banchierischen Compositionen dieser Art angeregt scheinen.

Wie zur Beruhigung nach diesem »bestial capriccio naturale« folgt wieder ein sehr hübsches und belebtes »serio madrigale«; dann aber tritt eine neue Gruppe in Maske auf, die Spindelmacher, mit einer Mascherata, deren Text und dessen Composition einem geistlichen Herrn von heute sichere Amts-Enthebung und Excommunication bringen würde. Vor dem Hinausgehen singen sie ein Madrigal, Guarini's »Felice chi vi mira«. Dann neues Spiel, das »Gioco di conte«, der Zungengeläufigkeit: wer kann am raschesten die Verse singen:

Sopr' il ponte a fronte del fonte vi stava un Conte
Cadd' il ponte nel fonte e il Conte si rupp' il fronte?

In das Spiel hinein schlägt drei Uhr: Zeit zur Tafel! Mit einer Ottava bricht man auf, und bringt zuerst ein »Brindisi«, das eine Urform der »Abschieds-Sinfonie« Haydn's darstellt: jeder, der getrunken hat, darf nicht mehr mitsingen, und hat bis zum »applauso« zu pausieren. Zum Schluss noch eine Mascherata mit Strassen-Rufen im bergamaskischen Dialekt (»Strazz' e zavatt« – trotz des gleichen Beginns ein anderer Text als in der »Pazzia senile«), und die Licenza des Herolds, einfach neuer Text zur Musik der Introduzione.

Bis 1630 hat Banchieri noch mehrere Werke dieser Art veröffentlicht: ein sechstes (und letztes) Buch dreistimmiger Canzonetten unter dem Titel: »Tirsi, Filli, e Clori« (1614), pastoral, ohne Pantalone und Zanni und sonstige Capricci; fünfstimmige Madrigale, »Vivezze di Flora e Primavera« (1622) op. 44, diesmal mit dem Untertitel »Cantate recitate e concertate ... nello Spinetto o Chitarrone«; »Concerti musicali« für eine, zwei, drei, vier und fünf Stimmen oder Instrumente mit dem Titel »Il virtuoso ritrovo accademico del Dissonante« – Dissonante war der Spitzname Banchieri's in der Accademia dei Filomusi – (1626) op. 49; die »Sampogna musicale«, aufgeführt (»rappresentata«) am 14. November 1625 in der besagten Accademia; und endlich die »Trattenimenti da villa«, »concertati ... nel chitarrone« von 1630, die Banchieri sehr passend eine »vaga, e curiosa concatenazione drammatica« nennt. Die Liste ist damit nicht erschöpft; Banchieri hat auch in seine Schriften burleske Musik-Stücke aufgenommen. Man sieht, dass er allmählich ins Lager der konzertierenden Musik, des Generalbasses übergegangen ist.

Die »Madrigal-Comödie«, die »concatenazione drammatica« hat mit Banchieri ein Ende, nicht aber die burleske Vokal-Composition. Das Quodlibet ist unsterblich, wo

Banchieri

Banchieri
Letzte Werke

Carlo Grossi

ein paar heitere Musikanten zusammenkommen. Es verschwindet nur die Unterhaltung um der Unterhaltung der Ausführenden willen; auch diese Art der Musik braucht vom 17. Jahrhundert an ihr Publikum. Ein Beispiel ist das oben (p. 792) erwähnte Werk eines Vicentiner Musikers aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Carlo Grossi, lange im Dienst der Este in Reggio oder Modena, später als Sänger an San Marco in Venedig tätig. Er pflegt »all' uso delle Regie Corti« Musik »da camera, o per tavola« zu schreiben; Madrigale, Cantaten, Canzonetten, Dialoge. 1681 veröffentlicht er ein Werk solcher Art unter den Titel: »Il divertimento de' Grandi«, das er Ferdinando Carlo II., Duca di Mantova widmet, und das unter andern ein »gioco della morra«, ein Morra-Spiel, ein »gioco della primiera«, ein Kartenspiel, und einen »dialogo ebraico«, eine Juden-Szene enthält – Themen, die uns zum Teil wohl bekannt sind. Die »Morra«, ein Duett mit Basso continuo, ist sehr realistisch; die »Primiera«, dreistimmig, dagegen durchsetzt mit moralischen Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glücks, in Arienform:

O come son fallaci
Le tent' ingorde voglie
O quanto son fugaci
Di Fortuna le spoglie,
Che se a vestir m' imparo
Me ne priva talor destin' avaro!

O carte maledetta,
Ch' ammazza la Primiera
Spada nò, ma saetta ...

Die Juden-Szene, vierstimmig, mit Soli, ist keineswegs parodiatisch oder burlesk, wenn man die Erwartung des Messias in einer Festnacht – denn das ist der Inhalt des Textes – und das hebräische Idiom an sich nicht für burlesk halten will.

Grossi ist keineswegs der letzte Nachfolger Striggio's, Vecchi's, Banchieri's. Da ist Benedetto Marcello mit seinen burlesken Stücken, besonders der Verspottung der Castraten, die zu ewiger Verdammnis verurteilt sind, weil sie »Bäume sind, die keine Frucht tragen«; da ist, in Süd-Deutschland, Valentin Rathgeber mit seinem »Musikalischen Zeitvertreib« – (genauer Übersetzung des italienischen »divertimento« oder) »fuggilozio«; da ist Bach mit der Bauern- und Kaffee-Cantate. Bis auf Haydn, Mozart und Schubert hat sich die Tradition erhalten; so alter Ahnen, einer so langen Nachkommenschaft hat »Musik als gesellschaftliche Unterhaltung« sich zu rühmen.

Capitel XI

Concento – Concerto

In Ercole Bottrigari's Dialog »Il Desiderio« (Venedig 1594, p. 8ss) findet sich eine halb scherzhafte Erörterung über die Etymologie des Wortes »Concerto« oder – im toscanischen Dialekt – »Conserto«; eine Erörterung, die auf den Schluss hinausläuft, dass für die »reibungslose« Vereinigung musikalischer Instrumente das Wort »Concento«, »Zusammenklang«, das richtige sei. Der Begriff »Concerto« aber meint etwas anderes, Bottrigari definiert ihn ganz richtig: »... se voi verrete a cercare quello; che vuol significare concerto, trovarate ... che ... concerto significa contentione, ò contrasto ...« »... wenn Ihr der Bedeutung des Wortes Concerto nachgeht, so werdet Ihr finden, dass es Wetteifer oder Entgegensetzung bedeutet ...« Bottrigari, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, vermag die beiden Begriffe Concento und Concerto noch nicht in den richtigen historischen Zusammenhang zu bringen. Aber für uns können sie dazu dienen, um den Weg zu erleuchten, den das Verhältnis der Stimmen im 16. und 17. Jahrhundert gegangen ist. Im Madrigal, in der Motette vereinigen sich die Stimmen zum Zusammenklang, zum »Concento«. Keine will hervortreten, jede lässt der andern ihr Recht, es herrscht demokratischer Geist. Aber im Lauf des Jahrhunderts verändert sich das Spannungs-Verhältnis der Stimmen zueinander; zwei oder mehr treten hervor, geraten in Wettstreit, drängen andre in eine untergeordnete, dienende Rolle. Latent war dies Spannungs-Verhältnis immer. Wir haben es schon betont (p. 150): auch im demokratisch musikalischen Gemeinwesen, im »concento«, führt die Oberstimme, dient der Bass, füllen die Mittelstimmen ein wenig. Man wirkt anscheinend noch friedlich zusammen, auf dem Boden der Gleich-Berechtigung; der Widerstreit ist noch latent. Aber wenn, nach Josquin's Vorbild, im vierstimmigen Satz zwei Stimmenpaare einander gegenüberreten, ist eine Ahnung des Konzertierens im Rahmen des »concento« bereits gegeben. Und besonders deutlich wird dies Verhältnis in Madrigalen, die »a voci pari«, oder »a voci mutate« komponiert sind – für vier gleiche Stimmen, wie dies im ersten Jahrzehnt des Madrigals, zwischen 1535 und 1545, so häufig ist, oder auch – ein seltener Fall – für vier höhere Stimmen, schon Zarlino (Istitutioni Harmoniche, lib. 3, cap. 65, p. 336–339, hier p. 337) spricht, im Capitel über die »Compositioni de quattro, ò de più voci«, von solch verschiedenen Stimmen-Combinationen: »con tre Tenori, & un Basso; overamente con tre Bassi & un Tenore: & alle volte con quattro Bassi ... Si compone anche con due Soprani & un Contr' alto, over' un Tenore & il Basso; alle volte con tre Soprani & un Basso; & tal fiata con quattro Soprani ...« Ein Beispiel solcher Art,

Spannung
zwischen
den
Stimmen

zwar nicht für vier Soprani, aber immerhin für vier hohe Stimmen, findet sich von Arcadelt in Maistre Ihan's Madrigalen von 1541. Die paarweise Führung der Stimmen ist betont durch die Schlüssel-Verteilung: zwei Stimmen im Mezzosopran-Schlüssel gehen zusammen; und eine Stimme im Sopran-Schlüssel (im Tenorpart gedruckt!) geht zusammen mit der im Tenor-Schlüssel notierten Stütz-Stimme. Die Stimmenpaare »konzertieren« nicht bloss miteinander, sondern auch untereinander:

Vi - va - ce a - mor Vi - va - ce a - mor che ne gli af -
 Vi - va - ce a - mor Vi - va - ce a - mor che ne gli af -
 Vi - va - ce a - mor che ne gli af - fan - ni
 Vi - va - ce a - mor che ne gli af - fan - ni

- fan - ni cre - sci
 - fan - ni cre - sci etc.
 cre - sci
 cre - sci ii

Steigen der
Stimmlage

Das ist, in so früher Zeit, ein einzelntes Beispiel, aber es ist ein Vorläufer vieler anderer, deren Zahl wächst mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts. Ein Geschichts-Schreiber des Wandels der »Stimmlage« müsste bemerken, dass sie in dessen Verlauf immer höher steigt; ähnlich wie die Tonwerte sich immer mehr verkleinern. Das hängt natürlich zusammen mit der Tatsache, dass die Dame, »madonna«, »signora«, in wachsendem Maß nicht mehr bloss Objekt des Madrigals bleibt, sondern selbst eine aktive Rolle übernimmt. Sie wird nicht mehr angesungen, sondern singt selber. Und im fünfstimmigen Madrigal, der klassischen Norm der Gattung seit Rore, ist das Verhältnis des Weiblichen zum Männlichen wie Zwei zu Drei: zwei Soprane treten einem falsettierenden Alt, einem Tenor, einem Bass gegenüber. Es sind zwei Gruppen, und die weibliche Gruppe rivalisiert unter sich, da auch musikalisch zwei Damen niemals ungleichmässig behandelt werden durften. Sie beginnen zu konzertieren. Man findet die Tatsache vermerkt schon

in der zeitgenössischen Novelle, oder vielmehr in deren Rahmen-Erzählungen, zum Beispiel in den »Hecatomithi« des Giambattista Giraldi Cinzio (ich benütze den Druck von 1565). Da folgt am Schluss der dritten Decade auf eine »lagrimosa«, eine »thränenreiche« Sestina eines der Jünglinge ein heiterer Gesangs-Dialog (»cantare a vicenda«) zweier der Mädchen, Camilla und Cornelia, »di felice soggetto« »heiteren Inhalts«; worauf sie denn sich bereitfinden, weiter zu singen, »qualunque volta questi Giovani accompagnino le voci suoi col suon delle Viuole loro. I Giovani ... pigliaron prontissimamente i loro stromenti, &, dopo una dolce ricercata, cominciarono a sonare, & le due Giovani, con soavissima voce, diedero principio al canto loro in questa guisa:

»Poscia che tu benigno
A miei casti desiri ...«

Und am Schluss des »Dialogo Terzo« gibt es gar ein Damen-Quartett, begleitet von vier Violoncello der jungen Herren, mit dem Text-Beginn: »Quando il pensiero a contemplar m' induce« – »woraus sich der süsseste Wohlklang ergab« »onde ne uscì una suavissima armonia«. Wir vergessen keineswegs die Conventionalität, das Idealierte solcher Rahmen-Erzählungen; aber dass Giraldi hier immerhin ein Realist war, wird durch die Geschichte des Madrigals selber bestätigt. Wer den Wandel, den Übergang vom Maskulinen zum Femininen auf dem Feld der Novelle noch deutlicher sehen will, der vergleiche die Rahmen-Erzählung in Lasca's (Antonio Francesco Grazzini's) »Novelle« (Ausgabe »Londra« 1793). Sie spielt zur Zeit der Regierung Papst Paul's III., also zwischen 1540 und 1547, im Haus einer Witwe zu Florenz. Vier Jünglinge vertreiben sich da in einer Winternacht die Zeit »con un suo carnal fratello, che ... era musico perfetto, e una camera teneva fornita di canzonieri scelti, e d' ogni sorte di strumenti lodevoli, sapendo tutti que' giovani, chi più e chi meno, cantare e sonare. Ora mentre de essi e colle voci, e co' suoni attendevano a darse piacere«, gibt es Schnee, und man schneeballt ... Die Hausfrau lädt hierauf vier Freundinnen ein, »tutte maritate«, alle verheiratet, und sie setzen die Schlacht vom Hausdach aus fort. Indes tun die Jünglinge sich zusammen und »... si diedero a cantare certi madrigali a cinque voci di Verdelotto e d' Arcadelt«, und das lockt die Damen wieder ins Haus: »e poi che essi ebbero cantati sei od otto madrigali ... si misero a sedere al fuoco ...«, »... und nachdem sie sechs oder acht Madrigale gesungen hatten, ... nahmen sie Platz am Kamin ...«

Wir kennen die fünfstimmigen Madrigale Verdelotto's und auch Arcadelt's, die von den jungen Männern gesungen wurden, und wir kennen auch die Madrigale etwas späterer Zeit, in denen die Camilla's und die Cornelia's zu dominieren beginnen. Im letzten Drittel des Jahrhunderts vollzieht sich im fünfstimmigen Madrigal, was man als eine »Verlagerung« der Stimmen bezeichnen könnte: das Stimmenpaar, das unter gleichen Schlüsseln singt, wandert aus der Tiefe in die Höhe, und singt Sopran. Früher, wenn zwei Stimmen durch canonische Führung sich von den übrigen absonderten, waren es meist zwei Alte oder zwei Tenöre, oder Sopran und Tenor; jetzt sind es die

Dokumente
aus
Novellen

Konzertieren
zweier
Sopranen

zwei Soprane. Selbst ein so konservativer Meister wie Filippo di Monte kann sich dem Umschwung nicht entziehen. Er vollzieht sich bei ihm ganz plötzlich: im neunten Buch seiner Madrigale (20. November 1580) singen alle Stimmen noch in sämtlichen Stücken unter verschiedenen Schlüsseln; im zehnten aber (26. Juni 1581) werden in den meisten die beiden Soprane zum Stimmenpaar. (Das zweite, »Quand' io tal' hor mi doglio« ist für vier Soprane und Alt geschrieben.) Auch dies gehört zu dem »variar stile«, dem »gewandelten Stil«, den Monte in der Dedikation des zehnten Buches ankündigt. Und so wird die Führung der beiden Soprane immer mehr zum Duett, ohne dass jedoch die Vokalität des Ganzen, die Einheit der melodischen Gestaltung aufgegeben würde. Ein Beispiel aus Monte's dreizehntem Buch (1588) möge das illustrieren.¹ Die beiden Soprane antworten einander und treten zusammen; aber sie lösen sich doch noch nicht völlig vom lebendigen Leib des Madrigals los und degradieren noch nicht die drei untern Stimmen zur Begleitung. Was war geschehen? Ein Jahr vorher (8. August 1580) war Luca Marenzio mit seinem Primo libro hervorgetreten; und in einem Teil dieser Epoche machenden Madrigale ist das Duettieren der Soprane sogleich zum Prinzip erklärt:

»Duett«

- »Liquide perle« (1)
- »Spuntavan già« (3)
- »Quando i vostri begl' occhi« (4)
- »Cantava la più vaga pastorella« (11)

Es genügt, einen der Anfänge zu zitieren:

C. Can - ta - va la piu va - ga pa - sto - rel - la Che mai

5. Can - ta - va la piu va - ga pa - sto - rel - la Che mai etc.

A. T. B.

Und dieses Rivalisieren und Sich-Versöhnen der beiden Soprane setzt sich fort, durch den ganzen Verlauf solcher Stücke hindurch. Es ist eine Bezogenheit oder Verbundenheit, die sich durchaus nicht etwa in gewollten, offenen Gegensatz zu den tieferen Stimmen stellt; sie ist heimlich, aber sie ist vorhanden. Im Rahmen des Concento bildet sich das Concerto. So wie man um diese Zeit Madrigale älterer und neuerer Haltung nach der Taktvorzeichnung unterscheiden kann, je nach der Vorzeichnung von C und C♯, so kann man das auch nach der Gruppierung der Stimmen. Und das Ältere und Neuere

Steigerung
der Gesangs-
technik

¹ Beispiel-Band Nr. 89.

läuft parallel; Stücke mit der älteren Takteinheit der Brevis bevorzugen die alte, tiefere Tonlage mit fünf verschiedenen Schlüsseln; Stücke »in misura cromatica«, also im 4/4-Takt, lieben die beiden rivalisierenden Soprane. Auch hier ist der Einfluss der fünfstimmigen Villanella und Canzonetta unverkennbar, die es liebt, beim Wiederholen der Zeilengruppen die Soprane zu vertauschen.

Mit dieser »Verlagerung« in der Gruppierung der Stimmen geht Hand in Hand die Steigerung der Anforderungen an die Gesangstechnik in den bevorzugten, das heisst oberen Stimmen. In den ersten beiden Perioden der Madrigal-Entwicklung ist noch wenig von den Qualitäten vorhanden, die das 17. Jahrhundert vom Sänger verlangen wird: Umfang der Stimme, Geläufigkeit der Kehle, Feinheit des Ausdrucks. Vielleicht war nicht einmal gute Qualität der Stimme gefordert. Nur die tiefen Bässe werden gerühmt, nicht ohne Grund, da ihre Tiefe das Falsettieren in der Oberstimme erst ermöglicht. Jedermann sollte singen können. Der Stil des frühen Madrigals ist vokal im engsten Sinn; er wehrt sich ängstlich gegen jeden »Instrumentalismus«. (Daher auch die Enge aller Formeln in der Melodik; jedes Intervall, auch das kleinste, muss zum Ereignis werden.) Das »Concento« verlangt Parität der Stimmen auch als Parität des Könnens.

Virtuosität

Der Conento muss sich ins Concerto verwandeln, wenn zum Rivalisieren der Soprane die Virtuosität hinzutritt. Und das geschah mit dem Auftreten der drei berühmten und viel besungenen Damen am Hofe zu Ferrara, unter Alfonso II.; Lucrezia Bendidio, Laura Peperara und Tarquinia Molza. Es ist das letzte Aufleuchten des Musiklebens am Ferrareser Hof, das seit den Zeiten der Brumel, Obrecht, Ysaac, Josquin, Willaert, eine ununterbrochene Reihe glänzender Tage gesehen hatte; mit Namen wie Maistre Ihan, Alfonso della Viola, Nicola Vicentino, Cipriano de Rore, Giulio Fiesco; das Gäste anzog wie Lasso und Wert; das Musik in jeder Form umfasste: dramatische Szenen und Chöre, das Pastoral-Drama, die Tragödie, das Madrigal, die junge Instrumentalmusik. Wie um das Schicksal herauszufordern, hatte Alfonso 1565 in seinem Castell noch die beiden grossen Säle »del Pallone« und »dei Giganti« erbauen lassen: den einen für die dramatischen, den andern für die musikalischen Veranstaltungen (cf. Angelo Solerti, *Ferrara e la corte Estense*, Seconda edizione corretta e accresciuta, Città di Castello 1900, p. VII). Als, nach dem Tode des kinderlosen Herzogs, 1597, das Herzogtum als päpstliches Lehen an die Kirche zurückfiel, und der Cardinal-Legat Pietro Aldobrandini in Ferrara einzog, war dieser Glanz auf immer zu Ende; und es ist nur noch wehmütige Erinnerung an eine glücklichere Zeit, nur noch traurige Ironie, wenn 1601 Luzzaschi seine Compositionen für die drei Damen eben diesem Cardinal dediziert, dem Totengräber der ferraresischen Herrlichkeit.

Wir müssen die drei Damen präsentieren, obwohl ihnen bereits Angelo Solerti ein glänzendes Capitel (IX) in »Ferrara e la corte Estense« gewidmet hat. Lucrezia Bendidio, geboren 1547, kam im September 1561 in Begleitung der Leonora d'Este und des Cardinals Luigi d'Este, der Geschwister des Herzogs, nach Padua, wo der Student

Die tre
donne

Torquato Tasso, damals 17- oder 18-jährig, sie ein Jahr lang zum Gegenstand einer petrarchesken Leidenschaft machte – es ist seine erste Berührung mit Musik, mit einer schönen Stimme. Aber Lucrezia verhielt sich spröde, vermutlich weil sie bereits damals – wie auch späterhin – die Geliebte des Cardinals war, und heiratete, anscheinend im Sommer 1562, den Conte Paolo (Baldassarre?) Macchiavelli in Ferrara, ohne dem unglücklichen jungen Dichter die Anwesenheit bei der Hochzeit zu ersparen. Später – 1570 – war sie der Gegenstand einer viel ernsthafteren Anfechtung und poetischen Huldigung durch den ersten Minister des Herzogs, Giovan Battista Pigna. Lucrezia nahm am Hofe unbestritten die erste musikalische Stellung ein, bis ihr durch die letzte Heirat des Herzogs, mit Margherita Gonzaga, eine gefährliche Rivalin entstand: Laura Peperara.

Ferrara

Laura Peperara stammte aus Mantua, aus reicher, ursprünglich Cremoneser Kaufmannsfamilie (Peverari); auch sie entging nicht dem Schicksal, von Tasso angebetet und angesungen zu werden, als er, um 1564, sich in Mantua aufhielt. 1579 kommt auch sie nach Ferrara, als »damigella«, als Ehrenfräulein der Braut des Duca Alfonso, Margherita Gonzaga; und 1583 verheiratet auch sie sich. Sie hiess einfach die »Mantovana«; und ihr Duett-Singen mit Giulio Cesare Brancaccio ist uns durch einen Bericht vom Februar 1501 bezeugt (Solerti, *Ferrara e la corte estense* [1900], p. CXXXVIIIs). Der gleiche Berichtstatter, der Gesandte Urbani, liefert uns am 14. August 1501 von den Musik-Abenden am Hof eine lebendige Beschreibung: »Ier l' altro si ritornò da Belriguardo dove io sono stato due giorni invitato, come scrissi, dal signor Duca ... La mattina si andava attorno in una carrozzina scoperta come si costumano qua, finché la Signora Duchessa era in ordine per udir messa, dopo la quale si desinava, e dopo il desinare immediate si giocava a primiera, dove interveniva il signor Duca, la signora Duchessa, la signora donna Marfisa, la moglie del Signor Cornelio, ed io: che si come seguiva per forza, così è pur forza dirlo, ed in un medesimo tempo si dava principio alla musica, a tal ch' ero io necessitato insieme giocare, udire, lodare e ammirare i passaggi, le cadenze, le tirate e sí fatte cose, delle quali tutte, cominciando dal giuoco, poco m' intendo e manco mi diletto. Questa festa non durava punto meno di quattro ore, perché dopo aver cantato alcune altre dame, finalmente compariva la signora Peverara che è quella mantovana scritta altre volte, la quale sotto pretesto di far udire a me or una cosa ed or un'altra, e sola e accompagnata, e con uno e con più istrumenti, si faceva durare al più che si poteva. Poi si andava all' acqua, dopo la quale essendo già, vicino a 23 ore si andava a sparviere, dove interveniva la signora Duchessa e tutta la corte. Questo è quanto è passato«.

Tarquinia
Molza

Als Laura Peperara 1583 den Grafen Annibal Turco heiratete, war das eine grosse Angelegenheit sowohl für den Mantuaner wie für den Ferrareser Hof. Die Hochzeits-Feierlichkeiten waren von auffallendem Glanz – »con intervento di tutta la nobiltà ... una bellissima giostra ... un bellissimo balletto dalla signora Duchessa con altre undici

dame, vestiti di concerto, parte d' oro e bianche, parte tanedo e oro; e dopo cena fù fatta una Carriera, e la festa è durata quasi al giorno ...»

*

Ein bleibendes Denkmal dieser Hochzeit sind die sechsstimmigen Madrigale, die noch im Jahre 1583 unter dem Titel »Il lauro verde« bei dem Hofdrucker Baldini erschienen; der Braut verehrt von der Accademia dei Rinnovati. Die grossen und kleinen Dichter Ferrara's lieferten die Dichtungen; die grossen und kleinen Musiker Ferrara's und Europas die Musik: Luzzaschi, Macque, Marenzio, Vecchi, Wert. Laura starb am 5. Januar 1601 und liegt in der Jesuiten-Kirche zu Ferrara begraben, dessen musikalische Glanzzeit sie also nur um wenige Jahre überlebte.

Die älteste und berühmteste der drei war Tarquinia Molza, da ihr Name auch durch Dichterruhm einige Verklärung erhält; und so findet man Auskunft über sie in jeder Geschichte der italienischen Literatur. Wir haben es bereits erwähnt: Sie war, als Nichte des Dichters Francesco Maria Molza, 1542 in Modena geboren und heiratete am 7. Februar 1560 den Modeneser Edelmann Paolo Porrino, der sie nach neunjähriger Ehe als Witwe zurückliess. 1583 (als dama d' onore), kommt auch sie an den Hof von Ferrara, nachdem sie dort gastweise schon vorher »quel celebre concerto di Dame« eingerichtet hatte (cf. *Opusculi inediti di Tarquinia Molza modenese*, Bergamo 1750, p. 7s; mit einer »vita« Tarquinia's von Domenico Vandelli). »Da fanciulla cominciò Tarquinia ad imparare la Musica per trattenimento, e per divertirsi dai suoi studj più serj ...« »Von Kindheit an begann Tarquinia Musik als Unterhaltung zu treiben, und mit ihr Zerstreuung von ernsteren Studien zu finden ...« »La condotta della voce, ch' ella aveva acquistata colle vere regole su i Libri, e non come per lo più si usa ponendosi a memoria ciò, che vien dettato da' Maestri nell' arte, di cui alcuni ebbero questa lodevole ambizione di poterle mostrare qualche cosa di raro in questa professione, come fecero fra gli altri Giaches d' Uberto, Lusasco Lusaschi, e Orazio detto della Viuola, col quale instrumento, oltre il Liuto, soleva musicalmente sonare una parte, e unendovene un' altra colla sua voce, e con tanta, e tale destrezza, e sapere, che non se ne poteva desiderare di vantaggio ...« »... Ihre Gesangkunst war der Gewinn eines ernsthaften Studiums nach den Büchern, und nicht wie gewöhnlich einer blossen Praxis nach dem Gehör; und einige Meister wetteiferten in löblichem Bemühen, ihr etwas Seltenes in dieser Kunst zu zeigen, wie unter andern Giaches Wert, Luzzasco Luzzaschi, und Orazio genannt Orazio von der Viola, auf welchem Instrument, neben der Laute, sie die Begleitung zu spielen pflegte, und die Hauptstimme zu singen, mit solcher Gewandtheit und solchem Können, dass Besseres nicht zu wünschen war ...« Sechs Jahre lebt Tarquinia am Hof zu Ferrara, Jahre, die als Höhepunkt des dortigen Musiklebens zu gelten haben. Die tragischen Umstände, unter denen sie ihn 1589 verlassen musste, haben wir oben (p. 529) im Leben des Giaches Wert erzählt; und es half ihr nichts, dass – Tasso hat es uns in einem

Tarquinia
Molza

Lasso in
Ferrara

Sonett (»Donna ben degna che nor voi si cinga«) überliefert – der Duca Alfonso einmal ihr zu Ehren ein Turnier geritten hatte.

Es wäre müssig zu fragen, ob das »concerto« der drei Damen mehr ein Produkt der wachsenden konzertierenden Haltung des Madrigals war, oder ob seine Existenz mehr diese Haltung gefördert hat. Tatsache ist, dass es sie gefördert hat, in ganz Italien, – so finden sich z. B. ein paar Stücke für drei Soprane und zwei tiefere Stimmen im vierten Madrigal-Buch des römischen Musiker Giovanni Andrea Dragoni (1594) – besonders aber an den ober- und mittellitalienischen Höfen, in Mantua und Florenz. Auch Lasso scheint bei seinem Besuch in Ferrara Anfang Oktober 1585 das Terzett gehört zu haben; und wenn, nach Lasso's Rückkehr nach München, der bayrische Herzog dem Duca Alfonso schreibt, Lasso »könne sich nicht genug tun, die seltene Musik zu lobpreisen, die er gehört habe« »non si sazia di decantare la musica rarissima udita« »meine eigene Kapelle gefällt ihm nicht mehr« »non può più lodare la musica mia« – so ist das sicherlich mehr als ein blosses höfisches Kompliment. An keinem andern Ort der Welt war dergleichen zu hören (cf. Solerti, *Ferrara e la corte Estense* [1900], p. CXIX). Und man begreift Lasso's Erstaunen, wenn man die Beschreibung eines der »Monstre-Conzerte« (concertoni) durch den Florentiner Gesandten Canigiani (14. August 1571) liest, der nichts weniger war als ein Lobredner des Ferrareser Hofes: »... da vespro a sera si festeggiò in corte ... e si fece uno di quei concertoni di musica di circa sessanta fra voci e istrumenti, e dietro un gravicembalo tócco dal Luzzasco, cantorno la signora Lucrezia e la signora Isabella Bendidio a solo a solo, e tutt' a due, si bene e così gentilmente, che io non credo si possi sentir meglio« (ibid., p. CXXXIV).

Ferrara wurde um seine »tre dame« allgemein beneidet, und wir werden später, im Kapitel über die Vorgeschichte der Monodie, sehen, dass und wie man ihre Kunst und ihr Repertoire auszukundschaften suchte. Bei der Eifersucht des Duca vor allem auf Florenz wurde dies Repertoire geheimgehalten; und so scheint von den ausdrücklich für die drei Sängerinnen geschriebenen Stücken bis auf Luzzaschi's Publikation, von 1601 wenig oder nichts ans Licht gekommen zu sein. Dennoch ist die Madrigal-Literatur der Zeit um und nach 1580 bereits voll von Stücken, die für sie gedacht sind. Ich kann leider nichts aussagen über die drei Madrigal-Bücher des Paolo Virchi von 1584, 1588 und 1591, die ersten beiden fünfstimmig, das dritte sechsstimmig (und nicht vollständig erhalten), zwei dem Duca Alfonso di Ferrara selbst gewidmet, eins dem Cardinal Alessandro d'Este. Virchi, um 1552 zu Brescia geboren und ein trefflicher Chitarrist, nennt sich Organist und Musico des Herzogs; die Verbundenheit mit dem Ferrareser Hof zeigen seine zahlreichen Tasso-Compositionen. Aber man muss nicht in engeren Umkreis Ferrara's bleiben, um den Einfluss der drei Damen zu bemerken. Filippo di Monte in Wien und Prag, der sicherlich nach seiner Berufung an den Kaiserhof nicht mehr in Ferrara, und vermutlich überhaupt nicht mehr in Italien gewesen war, widmet sein vierzehntes Madrigal-Buch (1590) dem Duca, und erwähnt in der ungewöhnlich wortreichen Dedikation auch »la fama, che fra l' altre sue gran virtù celebra lo studio della Musica, la

Paolo Virchi

Monte

quale come con maravigliosa armonia risplende ne suoi Reali costumi, così vuole spesso udire, compartite fra angeliche voci, et cantata da così rari spiriti che chi vi si trova si crede haver certa caparra della beata vita ...» »den Ruf, der unter andern grossen Tugenden auch Eure Liebe zur Musik hervorhebt ... und so erfreut Ihr Euch häufig (an ihren Gaben), anvertraut engelhaften Stimmen, gesungen von so seltenen Geistern, dass wer sich dort befindet, sichere Bürgschaft des seligen Lebens zu haben glaubt ...« Und so ist dies Buch nicht nur voll von Tasso-Compositionen (»Amor l' alma m' allaccia«, »Gelo ha madonna in seno«, »Caro amoroso neo«, »Al vostro dolce azzurro«), sondern auch voll von Stücken mit Episoden für zwei oder drei hohe Stimmen – der alte Meister hat sich offenbar bemüht, der Stimmlage der drei Ferrareser Nachtigallen gerecht zu werden, wenn auch nicht ihrer Virtuosität, die ihm ja nur vom Hörensagen bekannt sein konnte. Dass am Kaiserhof von den drei Damen schon früher gesprochen wurde, zeigt ein Bericht des estensischen Botschafters in Wien vom 24. Juli 1574 (cf. Solerti, Ferrara e la corte Estense [1900], p. CXXXV). Der Ruhm Tarquinia's findet ein musikalisches Echo bis von Neapel her: wenigstens hat der Napolitaner Stefano Felis ihr zu Ehren Torquato Tasso's Madrigal

Monteverdi

Forsi è cagion l' Aurora
 Di questo bel concento ...
 O con sì dolce modo
 Il ciel Tarquinia honora ...

fünfstimmig komponiert, mit hohen Stimmen, und 1591 veröffentlicht. Auch im Werk Costanzo Porta's wäre vielleicht nachzuforschen, ob nicht seine Bekanntschaft mit den tre signore Spuren hinterlassen hat; denn der »fra Costanzo, musico eccellentissimo«, der im April 1583 aus Ravenna an den Ferrareser Hof kommt (Solerti, Ferrara e la corte Estense [1900], p. CXXXVIII), kann kein anderer gewesen sein als Porta.

Auch Monteverdi hat den drei Damen eine frühe Huldigung dargebracht. Er wurde später der erste grosse Meister des stile concertato, der Erfüller aller Träume, die das 16. Jahrhundert über das »virtuose« Madrigal, das Vokal-Concert geträumt haben mag. Aber schon im dritten seiner Madrigal-Bücher (1592) steht ein Stück, auf Guarini's, des Ferrareser Sekretärs und Hofdichters Guarini »O come è gran martire«, das den Zwischen-Zustand zwischen dem Madrigal für das betonte Frauen-Terzett – wir könnten es das fünfstimmige Terzett-Madrigal heissen – und dem echten Madrigale concertante deutlich verkörpert. Die drei Damen setzen hintereinander ein und vereinigen sich zu dreistimmiger Deklamation:

Wert

O co-me è gran mar-ti - re, O co-me è gran mar-ti - re A ce -
 O co-me è gran mar-ti - re A ce -
 O co-me è gran mar-ti - re A ce -
 - ti - re
 - lar suo de - si - re etc.
 - ti - re

Erst mit dem 22. Takt setzt das »Tutti« ein, das mit den mehr »konzertanten« Stellen abwechselt. Der dritte Sopran wird in der Folge mehr zu Alt; das Terzett mehr zum Duett; des ganze Stück ist keineswegs schon ein Terzett mit zwei vokalen Begleit-Stimmen. Aber es ist auch kein Madrigal mehr mit gleichmässigem Recht aller Stimmen; es ist ein Zwitter, wie er der unruhigen Zeit um 1590 und einem unruhigen Kopf wie Monteverdi entspricht.

Monteverdi ist hier ein Nachahmer Giaches Wert's, und zwar ein noch ziemlich schüchterner Nachahmer. Wert war bereits viel weiter. Wenn bei irgend jemand, so müssen ja Compositionen für die drei Damen bei Wert gesucht werden, den mit der reifsten und bedeutendsten von ihnen, Tarquinia Molza, eine so tiefe und heftige Leidenschaft verband. Die radikalsten dieser Stücke, die ohne Zweifel mindestens ebenso »fortschrittlich« waren wie diejenigen Luzzaschi's, sind freilich nicht erhalten oder nicht gedruckt worden – ihre Veröffentlichung wäre durch den Duca Alfonso niemals gestattet worden. Und als Alfonso starb, war auch Wert schon tot, und niemand scheint sich um seinen Nachlass gekümmert zu haben, weder in Mantua noch am rivalisierenden Florentiner Hof; weder von Monteverdi noch Caccini, die beide – davon darf man überzeugt sein – Wert künstlerisch tief verpflichtet waren.

Wert

Im achten Buch der fünfstimmigen Madrigale Wert's (1586) finden sich nicht nur weitere »programmatische« Compositionen aus der »Gerusalemme liberata«, nicht nur einige der Madrigale für die drei Damen, sondern auch einige Stücke, die eine neue Wendung des Madrigals: die zu motivischer Durchführung überhaupt aufs deutlichste dokumentieren. Diese Motivik ist nichts anderes als eine andre, zweite Form des »Konzertierens«, des Widerstreits der Stimmen. Gleich die erste Nummer des Buches bietet

das schlagendste Beispiel.² Die erste Hälfte des Textes besteht aus vier kurzen Zeilen, Sieben-Silblern:

Io non son però morto,
Donna, come pensate,
Perche più non m' amate,
Anzi ritorn' in vita ...

– und jede Zeile hat ihr geprägtes Motiv, jedes Motiv wird mit jedem kombiniert – ein motivisches Gewebe von 37 Takten, das so »discursiv« ist wie nur irgend eine Haydn'sche Durchführung. Die zweite Hälfte contrastiert durch fast reine Homophonie, mit zwei Episoden für das Frauen-Terzett, das Wert in der Widmung an den Duca Alfonso ausdrücklich erwähnt.

Diese Widmung ist zu charakteristisch, um nicht zitiert zu werden: »Havrei commesso notabilissimo errore se dovend' – io dar in luce questi miei componimenti di Musica fatti per la maggior parte in Ferrara ad altro personaggio indirizzati gli havessi che havessi che à V. E. A. ... Et essi in qual parte del mondo potrebbon esser meglio cantati che nella Corte di V. A.? dove io non mi sò ben risolvere qual sia maggiore ò la maestria di chi canta ò l' giuditio di chi l' ascolta. Percioche lasciando stare di tanti altri eccellenti & Musici, & Cantori che sono nella sua numerosissima e perfettissima Capella: à cui non sono hoggimai note le meraviglie & d'arte, & di natura, la voce, la gratia, la dispositione, la memoria, & l' altre tante & sì rare qualità delle tre nobilissime giovani Dame della Ser.ma Signora Duchessa di Ferrara? Il qual rispetto per se solo bastar dovrebbe à indurre tutti i compositori del mondo, che le loro opere indirizzassero à V. A. perche da sì divine voci, & da sì nobil concerto ricevessero il vero, & naturale spirito della Musica ...« »Ich hätte mich eines denkwürdigen Irrtums schuldig gemacht, wenn ich bei der Veröffentlichung dieser meiner Compositionen – entstanden zum grössten Teil in Ferrara – sie einer andern Persönlichkeit gewidmet hätte als Eurer Hoheit. Denn wem Würdigeren hätte ich sie zuschreiben können? Ein Fürst, so gross, ein solcher Freund des Könnens, ein solcher Gönner der Meister, ein so gütiger Beschützer meiner Werke! Und in welchem Teil der Welt könnten diese besser gesungen werden als am Hof Eurer Hoheit, an dem – ich weiss kaum zu entscheiden, was grösser ist, die Meisterschaft derer, die singen oder die Kennerschaft derer, die zuhören. Denn – ohne zu reden von so viel andren vortrefflichen Musikern und Sängern, die sich in Eurer wohlbesetzten und vollkommenen Capelle befinden: – wem sind heutzutage nicht die Wunder der Kunst und der Natur bekannt, die Stimme, die Anmut, die Bereitwilligkeit, das Gedächtnis, und die soviel andern und seltenen Eigenschaften der drei edlen jungen Damen der erlauchten Herzogin? Die Rücksicht darauf müsste allein genügen, um alle Componisten der Welt zu bewegen, ihre Werke Eurer Hoheit zu widmen, damit sie durch so göttliche Stimmen und so edlen Zusammenklang ihren wahren und natürlichen Geist empfangen ...«

Wert

Wert für die
»Drei
Damen«

² Beispiel-Band Nr. 90.

Drei Nummern in diesem »Ferrareser« Madrigal-Buch tragen die Bestimmung für die drei Damen an der Stirn: »Si come ai freschi metutini rai«, »Non è sì denso velo«, »Con voi giocando Amor«. Diese Bestimmung ist schon äusserlich erkennbar daran, dass die drei oberen Stimmen unter dem gleichen Schlüssel – Sopran- oder Violin-Schlüssel – singen; und daran, dass nur sie den vollständigen Text bringen. Die beiden Unterstimmen sind noch vokal; aber auch wo sie sich mit dem Damen-Terzett vereinigen, nehmen sie keineswegs immer an dem musikalischen Gespräch motivisch teil. Sie sind nicht ausgeschaltet, aber sie sind benachteiligt. (Wir kennen einen der Sänger, die die zwei tieferen Stimmen auszuführen hatten: es war der nunmehr alt gewordene Kriegsmann, Abenteurer, Bassist Giulio Cesare Brancaccio aus Neapel, uns bekannt als Gesellschafter des jungen Lasso, bis 1583 am Hof Alfonso's, und wegen seiner schönen Stimme sowohl von Tasso wie von Guarini besungen. Seine Entfernung aus Ferrara hängt damit zusammen, dass er sich einmal weigerte, seinen Dienst als Begleiter der drei Damen zu leisten ... Cf. Solerti, *Ferrara e la corte Estense* [1900], p. CXXII.) Zwei der Stücke beginnen denn so ausgedehnte Terzette, dass der Hinzutritt der beiden tieferen Stimmen wie Überraschung wirkt; und wo der Text den Anlass zu »Malerei« liefert, wird dieser Anlass zu Coloratur ergriffen:

Wert für die
tre donne
Pallavicini

Si com' ai fre-schi ma-tu-ti-ni ra - - - i,

Si com' ai fre - schi

Si com' ai fre - schi ma-tu-ti-ni ra - - -

ma - tu - ti - ni ra - - - i, Ro - sa ver - mi - glia in

ma - tu - ti - ni ra - - - i, Ro - sa ver - mi - glia in

- - - i, Ro - sa ver - mi - glia in

bian-chi gi-gli splen - de Co-si la vo-stra man

bian-chi gi-gli splen - de

bian-chi gi-gli splen - de Co-si la vo-stra man

T.
B. Co-si la vo - stra man

Im dritten dieser Stücke, »Con voi giocando Amor«, verbindet Wert mit der Bevorzugung des Terzettts das Spiel mit Doppel-Motiven; und die Scheidung zwischen dem dreistimmigen Klangkörper und dem »Tutti« ist etwas verwischt. Am charakteristischsten, trotz der altertümlichen Taktart, ist das zweite, »Non è sì denso velo«, das wir im Beispiel-Band bringen.³

*

Ein anderer Mantuaner Componist, der Nachfolger Wert's und Vorgänger Monteverdi's als Hof-Capellmeister, Benedetto Pallavicini, scheint zwar nicht unmittelbar für die drei Ferrareser Damen gearbeitet zu haben, aber auch unter seinen Madrigalen finden sich Stücke, in denen der Typus des »Madrigale concertato« bereits in hohem Grade ausgebildet ist. Ich mache besonders aufmerksam auf seine Composition von Guarini's »Tutt' eri foco, Amore« (Libro quarto a 5, p. 6/7, 1588), in der die Worte »fuoco«, »soave«, »ardo«, »fiamma«, »ardore« Anlass geben zu ausgedehnten Rouladen; und zwar nicht gleichmässig in allen Stimmen, sondern vorzugsweise im Sopran und Bass. Es ist manchmal wie ein Wetteifer zwischen den beiden Aussenstimmen. Pallavicino, ein älterer Landsmann Monteverdi's, war 1581, als er sein erstes Madrigal-Buch für fünf Stimmen herausgab (1581), zu Sabbioneta im Dienst des Vespasiano Gonzaga (1581–1591), seit 1582 aber in Mantua, erst als Sänger, 1596–1601 aber als Capellmeister; er hat dann sein Leben als Camaldulenser-Mönch beschlossen. Weder sein umfangreiches Schaffen als Madrigal-Componist – je ein Buch zu vier und sechs, und acht Bücher zu fünf Stimmen zwischen 1579 und 1612 – noch seine historische Stellung zwischen Wert und Monteverdi haben ihm bisher grössere Beachtung verschafft: nur Torchi (*L'arte musicale in Italia*, vol. 2, p. 307–322) hat ein Stück von ihm veröffentlicht. Aber wie will man die Entwicklung Monteverdi's ganz verstehen, ohne Wert und Pallavicino zu kennen?

Doch: kehren wir nach Ferrara zurück. Der eigentliche Leib- und Haus-Componist für das »Concerto« der drei Damen ist natürlich Luzzasco Luzzaschi. Spuren seiner

Pallavicini –
Luzzaschi

³ Beispiel-Band Nr. 91.

Luzzaschi Tätigkeit für sie finden sich bereits in seinem Madrigalwerk (s. oben p. 725); aber ein Teil ihres wirklichen Repertoires doch erst in den berühmten »Madrigali ... per cantare, et sonare A vno, e doi, e tre Soprani, fatti per la Musica del già Ser^{mo} Luca Alfonso d'Este« von 1601. Es ist ein Buch der wehmütigen Erinnerung und des Stolzes, hergestellt nicht mehr von Baldini, dem Ferrareser Hof-Buchdrucker, sondern gestochen von Simone Verovio in Rom. Es enthält: drei Stücke für eine Stimme, vier »Duette«; und fünf Terzette mit Cembalo-Begleitung; sechs der Texte stammen von Guarini; doch sei bemerkt, class »O dolcezze amarissime« trotz des gleichlautenden Incipits nichts zu tun hat mit dem »Pastor fido«, und »Io mi son giovinetta« nichts mit dem »Decamerone«.

Alle drei »Monodien« und zwei der »Duette« liegen in Neudruck vor (»Aura soave«, »Ch' io non t' ami«, »Stral pungente« bei Kinkeldey, der überhaupt das Verdienst hat, zuerst eindringlich auf Luzzaschi hingewiesen zu haben; »O primavera« bei Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, p. 176–178; »Cor mio deh non languire« bei Wolf, Sing- und Spielmusik, p. 107–111). Aber: es sind noch keine echten Monodien und kaum echte Duette. Es sind vielmehr Arrangements vierstimmiger Madrigale für die »geläufigen Gurgeln« der Peperara, Molza und Bendidio und für das Cembalo, wobei das Begleit-Instrument einfach die tieferen Stimmen einer Composition übernimmt, der mit Leichtigkeit die vokale Quartettform zurückgegeben werden könnte. Es ist noch keine neue Conzeption des Verhältnisses zwischen Singstimme und Begleitung, noch kein polares Auseinander-Treten zu verschiedenen Funktionen; keine neue Deklamation wie bei den »Florentinern«, Caccini, Peri, Cavalieri, Marco da Gagliano, Monteverdi. Die alten Frottolisten waren bereits weiter als Luzzasco. Und Luzzasco ist mit diesen Stücken mehr der letzte Vertreter einer uns wohlbekannten Kunstübung, der »Pseudo-Monodie« des 16., als der Vorläufer der echten Monodie des 17. Jahrhunderts.

Aber ein Begründer des echten Vokal-Conzertes ist er. Wiederum höchst bezeichnend für das bisher so einseitige Interesse für alles, was mit Monodie und Oper zusammenhängt, dass zwar fünf von den sieben ein- und zweistimmigen Stücken neugedruckt sind, aber keins der Terzette, obwohl Luzzaschi ihnen der Zahl und den Umfang nach in seinem Druck den gewichtigsten Platz eingeräumt hat. Wir holen dies Versäumnis nach. Der Leser findet im Beispiel-Band⁴ das erste dieser Stücke (»O dolcezze amarissime d' amore«) und ein Facsimile der ersten Seite des letzten. Man sieht deutlich, worauf es Luzzaschi ankam. Auch hier handelt es sich, der Conzeption nach, um vierstimmige Madrigale gemässigter Haltung, halb homophon, halb imitatorisch; aber wenn zwei oder eine Stimme allein hervortreten, so suppliert der Bass noch die volle Begleitung; er »entbindet« die Virtuosität der Sängerinnen, der vor allem die Wiederholungen der Schlussteile dienen. Hier liegen wirklich die Anfänge des »Madrigale concertato« vor, die dann Monteverdi weitergeführt hat.

⁴ Beispiel-Band Nr. 92.

Capitel XII

Pseudo-Monodie und Monodie

Wir haben es bereits – bei der Darstellung des Übergangs von der Frottola zum Madrigal, vom begleiteten Lied zu einer A cappella-Form – angedeutet: die »Gleichberechtigung aller Stimmen« im Madrigal oder der Motette war eine Illusion; von allem Anfang an. Im A cappella-Ideal lag der Keim der Selbst-Zerstörung, der Zwiespältigkeit von Beginn: eine höchste Stimme kann nicht anders als dominieren; ein Bass muss stützen, also dienen, und Mittelstimmen müssen »füllen«, also von ihrer Selbstständigkeit etwas abgeben. Zarlino hat bereits einen deutlichen Begriff davon, wenn er (*Istitutioni Harmoniche*, lib. 3, cap. 58, p. 293–298, hier p. 294) die vier Stimmen mit den vier Elementen vergleicht: den Bass mit der Erde, den Tenor mit dem Wasser, den Alt mit dem Feuer, und den Sopran mit der Luft, und hinzufügt: »Se ... vorremo esaminar la proprietà di queste Parti, ritroveremo che' l soprano; come quello, ch' è più acuto d' ogn' altra parte, & più penetrativo all' Udito, farsi udire anco prima d' ogn' altra; ... cosi il Compositore si sforzará di far, che la parte più acuta della sua cantilena habbia bello, ornato & elegante procedere ...« »Wenn wir die besonderen Eigenschaften dieser Stimmen untersuchen wollen, werden wir finden, dass der Sopran, als der höchste unter allen, und der am meisten ins Gehör fällt, sich auch mehr als jede andre einprägt; ... und so wird der Componist sich bemühen, dass die höchste Stimme seines Singwerks einen (besonders) schönen, geschmückten und gewählten Gang besitze ...« »Et si come la Terra è posta per fondamento de gli altri Elementi; cosi'l Basso hà tal proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica, & da accrescimento all' altre parti; conciosiache è posto per Basa & fondamento dell' Harmonia; onde è detto Basso, quasi Basa, & sostenimento dell' altre parti ...« »Und wie die Erde gesetzt ist als Grundlage der andern Elemente, so besitzt auch der Bass eine solche Eigenschaft, dass er die andern Stimmen stützt, festigt, sicher macht und ihnen mehr Wachstum verleiht; weshalb er gesetzt ist als Basis und Grundlage der Harmonie, und woher er (auch) Bass heisst, gleichsam als die Basis und Stütze der andern Stimmen ...« Die Tendenz zur Selbst-Auflösung, zur Verwandlung der Stimmen-Demokratie in Aristokratie einerseits und in Knechtschaft andererseits, war dem Kunstwerk des Madrigals – und nicht bloss des Madrigals – eingeboren. Die Frottola, die alte frottolistische Canzon war Monodie gewesen; und so erscheint die Wendung zum A cappella-Ideal wie ein Abirren vom Wege, die Wendung zur Monodie wie eine Rückkehr. Sie war es nicht lediglich insoferne, als auch im

Pseudo-Mo-
nodie

16. Jahrhundert die Monodie niemals abstarb, sondern gleichsam unterirdisch neben den A cappella-Formen herlief. Sie war wesentlich eine Form der Improvisation.

Die echte Monodie war lange vor den Florentinern vorhanden, und zwar in Form der Rezitation über einem Basso ostinato, einem gleichbleibenden Bass. Ich glaube, man hat einem Capitel in Zarlino's »Istitutioni Harmoniche« (lib. 2, cap. 9, p. 92–94; »In qual genere di Melodia siano stati operati i narrati effetti«) zu wenig Beachtung geschenkt, in dem er den affektiven Vortrag zur Laute oder Viola in scharfen Gegensatz stellt zu dem neutralen Vortrag der mehrstimmigen »Canzonette dette Mandriali«. Er weist die Meinung mancher Zeitgenossen als irrig zurück, die berühmten »Wirkungen« der antiken Musik könnten nur in der chromatischen und enharmonischen Tonart erzielt worden sein, da sie ja in der gebräuchlichen diatonischen auch in der Gegenwart erzielt werden müssten, und ist der Ansicht, sie würden ja in der Gegenwart erzielt. »Laonde vediamo etiandio à i nostri giorni, ch' ella induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva; imperoche alle volte si vede, che recitandosi alcun bello, dotto & elegante Poema al suono d' alcuno Istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi & incitati à far diverse cose: come ridere, piangere, over' altre simili; & di ciò si è veduto l' esperienza dalle belle & leggiadri compositioni dell' Ariosto; che recitandosi (oltre l' altre cose) la pietosa morte di Zerbino, & il lagrimoso lamento della sua Isabella; non meno piangevano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceva Ulisse udendo cantare Democodo (sic!) musico & poeta eccellentissimo. Di maniera che se bene non si ode, che la Musica al di d' hoggi operi in diversi soggetti, nel modo che già operò in Alessandro; questo può essere, perche le cagioni sono diverse & non simile, come suppongono costoro; percioche se per la Musica anticamente erano operati tali effetti; era anco recitata nel modo, che di sopra hò mostrato; & non con una moltitudine de parti, & tanti Cantori & Istrumenti, nel modo ch' ella si usa al presente, ch' alle volte non si ode altro che un strepito & romor de voci mescolate con diversi suoni, & un cantar senz' alcun giuditio & senza discretione, con un disconcio proferir de parole; che non si ode altro che confusione; onde la Musica in tal modo essercitata non può fare in noi effetto alcuno, che sia degno di memoria: Ma quando ella è recitata con giudizio, & più s' accosta all' uso de gli Antichi; cioè, ad un semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o d' altri simili Istrumenti alcune materie, che hanno del Comico, over del Tragico, & altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedono i suoi effetti; perche veramente possono muover poco l'animo quelle Canzoni, nelle quali si racconta con breve parole una materia breve; come si costuma hoggidi in alcune Canzonette, dette Mandriali; le quali benche molto dilettno, non hanno però la sopraddetta forza.«

»Wir sehen ja auch in unsern Tagen, dass die Musik in uns verschiedene Affekte erregt, genau wie im Altertum; und so kann man manchmal beobachten, dass, beim Vortrag eines schönen, edlen und gefeiltten Gedichts zur Begleitung eines Instruments, die Zuhörer tief gepackt und zu verschiedenen Äusserungen erregt werden: wie zu Lachen und Weinen und Ähnlichem. Das Beispiel dafür sind die schönen und anmutigen

Vortrag zur
Laute

Affektive
Musik

Verse des Ariosto; denn wenn man (neben andern) den rührenden Tod Zerbino's, oder die thränenvolle Klage seiner Isabella vortrug, so waren die Zuhörer nicht weniger zu Thränen des Mitgefühls hingerissen, wie Odysseus beim Gesang des Demodokus ... Wenn man demgemäss nicht hört, dass die Musik heutzutage bei verschiedenen Leuten die Wirkung hervorbringt, wie sie es einst bei Alexander tat, so mag das daher kommen, dass die Ursachen andre sind und nicht ähnliche, wie jene voraussetzen. Denn wenn im Altertum solche Wirkungen erzielt wurden, so (liegt das daran, dass sie) auch in der Art vorgetragen wurde, wie ich oben gezeigt habe, und nicht mit einer Vielzahl von Stimmen, und von soviel Sängern und Instrumenten wie gewöhnlich heute, wo man manchmal nichts andres hört als ein Geräusch und einen Tumult der Stimmen, vermischt mit dem Klang verschiedener Instrumente, und ein Singen ohne Urteil und Geschmack, mit plumpem Vortrag der Worte, so dass man nichts vernimmt als Verwirrung; so dass Musik, derart ausgesucht, keine Wirkung in uns hervorbringt, die erwähnenswert ist. Wird sie aber mit Geschmack vorgetragen, und möglichst angenähert dem Gebrauch der Alten, das heisst in einfachem Vortrag, als Gesang zur Begleitung einer Lira (= Viola) oder Laute, oder ähnlicher Instrumente, und zwar Gegenstände komischen oder tragischen Charakters, und Ähnliches mit langen Erzählungen: dann bemerkt man ihre Wirkungen – denn wahrlich können nur geringen Eindruck machen jene Canzonen, in denen mit kurzen Worten ein kurzer Vorfall behandelt wird, wie das heute der Fall ist in einigen Canzonetten, Madrigale geheissen, die – obwohl sie sehr ergötzen, doch nicht die erwähnte Kraft in sich haben«. Zarlino als Fürsprecher der Monodie! Er setzt seiner Beweisführung dann noch die Krone auf, in dem er der Chor-Rezitation den Vorzug gibt vor der polyphonen Behandlung einer Erzählung. Und was meint er mit jenen Canzonen, und mit jenen »Canzonetten, Madrigale« geheissen? Nichts andres als die kurzen pastoralen Erzählungen, wie Nasco und Ruffo sie in Musik gesetzt hatten; nichts andres als Madrigale auf Texte wie Tansillo's »A caso il giorno« oder Guarini's »Tirsi morir volea«. Zarlino nennt als die geeignetsten Texte für den »affektiven« Vortrag zur Laute die leidenschaftlichen »Lamenti« aus dem »Orlando furioso« – er hätte auch die Abschiedsworte der sterbenden Dido aus dem vierten Buch der »Aeneide« nennen können, deren Composition in der Vorgeschichte der Monodie alle ihre Rolle spielen, bis Domenico Mazzochi 1638 aus Bruchstücken dieses vierten Buches ein wirkliches Oratorium macht. Arcadelt's vierstimmige, durchweg völlig homophone Composition des »At trepida et coeptis immanibus efferat« (Sixième livre de chansons, 1556) war sicherlich in erster Linie zum Vortrag zur Laute bestimmt und gehört so zu den Incunabeln der Cantate – denn sie scheiden bereits genau zwischen erzählender Einleitung und lyrisch-dramatischer »Aria«.

Von dem Vortrag der Ottave rime aus dem »Orlando furioso« und der »Gerusalemme liberata« können wir uns eine deutliche Vorstellung machen. Die »Monodie« solcher Art beginnt mit dem Erscheinen des »Orlando furioso«, und ist vermutlich noch viel älter. Wenn Tromboncino Orlando's Liebesklage (Orlando furioso, XXIII, 126) in Musik

Zarlino als
Fürsprecher
der Monodie

Absingen
von Ottave
rime

setzt: (1517, ein zweiter Druck 1520): »Queste non son più lagrime che fuore«, so ist das ein Prototyp für den Vortrag ganzer Szenen aus dem »Orlando furioso«. Muss man erwähnen, dass sich das Stück im gleichen Jahr 1520 sofort auch im Arrangement für Gesang und Laute findet? Oder sollte man nicht eher sagen, dass die vokale Fassung im Druck Antico's ein Arrangement ist? Ich gebe das denkwürdige Stück nach dem Florentiner Exemplar (Istituto musicale, B 3803, fo. 45) in der Lauten-Fassung, wobei ich lediglich die Notenwerte verkürze; und den im Arrangement fehlenden Alto nach der vokalen Vorlage in kleinerem Stich hinzufüge.¹

Arrange-
ments

Tromboncino hatte jedoch schon sechs Jahre vorher, im elften Buch der Frottole, eine noch schlagendere Lösung des Problems: »Wie singt man eine Folge von Ottaven«? gefunden, diesmal eine im Tripel-Takt. Auch sie findet sich 1520 für Laute arrangiert; ich gebe sie jedoch nach der vokalen Vorlage und füge eine Bezifferung bei; und ich bin überzeugt, dass jeder Lautenist des 16. Jahrhunderts schliesslich eine vereinfachte accordische Fassung gespielt hat, die der Bezifferung entspricht.² Wir werden solche Melodien und solche Bässe 100 Jahre später fast unverändert wiederfinden. Und doch verändert; nämlich durch das Bewusstsein des harmonischen Gehaltes eines solchen Basses, seiner accordischen Funktionen.

Druck 1520

Was für die Ottava oder den Strambotto gilt, gilt auch für die Canzonen-Stanze und für das Madrigal – wir haben bereits (p. 110) gesehen, dass Michelangelo's »Come havrò dunque ardire« in doppelter Fassung vorhanden ist, in »vokaler«, für vier Stimmen, und in »monodischer«, für Gesang und Laute. Es ist vielleicht an dieser Stelle angebracht, einen Index der »Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Carra con Tenori & Bassi tabulati & con soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto« (1520) zu geben – nach dem Exemplar des Istituto musicale in Florenz (B 3803), das leider sehr fragmentarisch ist: es fehlt nicht nur das letzte der 47 Blätter mit dem Drucker-Zeichen Petrucci's, sondern auch die Blätter 14–19 und 30–34. Ich bezeichne dabei die Stücke, die sich nicht in einer der gedruckten Vorlagen nachweisen lassen, mit einem Sternchen (*); sie gehören vermutlich dem verlorenen zehnten Buch der Frottole Petrucci's an:

* »Almen vedesti el cor mio«	p. 8	Tromboncino
»Amor se d hora in hor«	12	Tromboncino (Cara?)
»Aqua non e l humor«	9	Tromboncino
»Ben mi credea passar«	40	Tromboncino
»Cangia sperar mia voglia«	18	Cara
»Chi se po slegar d amore«	2	Tromboncino
»Come haro dunque ardire«	2	Tromboncino
»Cum rides mihi«	20	Cara

¹ Beispiel-Band Nr. 93.

² Beispiel-Band Nr. 94.

»De fussi almen si nota«	43	Tromboncino
»Donna non me tenete«	30	Cara
»Donna sol per voi«	31	[?]
»Dura passion che per amor«	16	Tromboncino
»Ecco colui che m arde«	38	Cara
»Facto son per affanni«	29	Cara
»Forsi e ver [!] forsi che no«	39	Tromboncino
»Gli e pur cocente«	37	Tromboncino
»La non vol perche«	14	Cara
»La speranza in tutto«	17	[?]
»Longi dal mio bel sol«	45	Tromboncino
»Madonna la pietade«	22	Tromboncino
»Mia ventura advenir«	23	Tromboncino
»Movessi il vechiare«	28	Tromboncino
»Munchos son d amor«	40	Tromboncino
»Nel foco tremo«	14	Tromboncino
»Ogni mal d amor procede«	26	Tromboncino
* »Per fugir la mia morte«	7	Cara
»Piangea la donna mia«	46	Cara
»Piu volte fra me stesso«	10	Tromboncino
»Quando i piango«	27	Tromboncino
»Queste lachrime mie«	33	[?]
»Queste non son piu«	45	Tromboncino
»Se alcun tempo da voi«	10	Cara
»Se amor non e che adunque«	13	Cara
»Se gliel dico che dira«	13	Cara [Tromboncino?]
»Se la lumacha«	11	Tromboncino
»Signora un che v adora«	15	Cara
»Voi gentil alme accese«	35	Tromboncino

Verdelot –
Willaert

Man mag diesem Index entnehmen, dass man alle Formen, die die Frottole-Drucke füllen – eigentliche Frottole, Strambotti, Canzonen-Stanzen, Madrigale, auch Duette, wie »Gli e pur cocente il cor« –, nur nicht die derberen Villotte, die auf vokalen Vortrag berechnet waren, in monodischer Fassung wünschte. Das ändert sich mit der Ausbildung des Madrigals. Adrian Willaert hat 1536 (zweite Auflage 1540) von Verdelot's Madrigalen nur eine Auswahl für Gesang und Laute arrangiert: nur die Stücke mit geschlossener, sozusagen liedhafter Cantilene, mit einfacher »Begleitung«. Und regelmässig wird dabei die kleine Coda der drei Unterstimmen als instrumentales Nachspiel benützt: es ist, als ob Verdelot bei solchen Abschlüssen den Vortrag in monodischer Form bereits im Sinn gehabt hätte. Ja, der drei Unterstimmen! Nicht mehr wird der Alt ausgelassen, wie in

Petrucchi's Arrangements. Die Begleitung ist voller geworden. Ich bringe ein Beispiel eines solchen Arrangements, obwohl es – oder weil es – von Wilhelm Tappert (Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts, Berlin [1906], p. 18s) bereits dargeboten worden ist, aber transponiert und nicht ohne Ungenauigkeiten.³

Das ist die Form der »Monodie«, wie sie von den Lautensängern der Zeit geübt wurde, und wie sie besonders bei dramatischen Vorführungen geübt wurde. Ein paar Beispiele bietet die »Comedia«, 1539 aufgeführt zur Hochzeit Cosimo's de' Medici mit Leonora di Toledo, der reichen Tochter des Vice-Königs Don Pedro von Neapel, mit Musik hauptsächlich von Corteccia, aber auch einigen (3) Stücken von Costanzo Festa, Baccio Moschini, Mattio Rampollici und Giovanni Piero Masaconi. Da erscheint zu Beginn der Commedia Aurora, und singt, begleitet von einem »gravecimbalo con organetti et con varii registri«, einen Weckruf an Hirten und Ninnen:

Vattene almo riposo – ecco ch' io torno
Et ne rimen' il giorno.
Levate herbette e fronde
E vestitevi piagge et arboscelli
Uscite o ninfe bionde
Fuor del bel nido adorno
Ognun si sveglie muova al mio ritorno!

Ich gebe die zwei ersten Zeilen gleich in der beabsichtigten Form – im Druck steht Text unter allen Stimmen.⁴

Corteccia
1539

Man sieht, dass Corteccia keineswegs gesonnen ist, den Cembalo- oder Orgelpart in wahrhaft instrumentalem Geist, im Sinn der Begleitung zu vereinfachen und von der Singstimme abzuheben. Aber mir scheint, er hebt doch die Singstimme durch bescheidene Coloratur hervor, und im Verlauf des Stückes wird die musikalische Struktur noch mehr accordisch, die »Polarität« zwischen Stimme und Bass noch betonter; bis auf die Schlusszeile, die wieder einer lebhaften, fast unruhigen Imitation frönt. Ganz »gleichwertig« werden alle fünf Stimmen, wenn »die Nacht«, ein tiefer Alt, zur Begleitung von vier Posaunen, den Tag wieder verscheucht:

Vientene almo riposo: ecco ch' io torno
E ne discaccio il giorno.
Posate, herbette e fronde,
E spogliatevi piagg' ed arboscelli:
Entrate o pastorelli,
Entrate o ninfe bionde,

³ Beispiel-Band Nr. 95.

⁴ Beispiel-Band Nr. 96.

Entr' il bel nido adorno
Ogn' un s' adagi e dorma al mio ritorno.

Jede Stimme wahrt ihr Eigenleben; es findet sich in dieser »Monodie« kein wirklich accordischer, homophoner Takt. Um so einfacher ist dann der Gesang Silen's am Ende des dritten Aktes, »con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano«: die accordische Begleitung ist wirklich auf einer grossen Viola da gamba nicht unausführbar. Der »begleitete Solo-Gesang« ist keine Erfindung der Florentiner Camerata; hier ist er bereits vorhanden.

Fogliano

Ein anderes Stück, mit genau ausgeführter Gamben-Begleitung bietet uns das Lehrbuch des Gambenspiels, das Sylvestro Ganassi del Fontego unter dem Titel »Regola Rubertina« 1542 und 1543 in zwei Teilen hat erscheinen lassen. (Facsimile-Druck in den Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, 2.3, ed. Max Schneider, Leipzig 1924. Cf. auch Max Schneider, Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum siebenzigsten Geburtstage, Leipzig 1918, ed. Max Friedländer et al., p. 138–140.) Es steht im zweiten Teil, und ist das Arrangement eines dreistimmigen Madrigals von Giacomo Fogliano, das in vokaler Fassung 1537 in den »Madrigali a tre voci« des Andrea Antico da Montona gedruckt worden war – ein Druck, von dem nur der Basspart erhalten ist. Wenn wir das Stück hier nochmals wiedergeben, so ohne die Strich-Bezeichnungen und Fingersätze des Gambenparts, die hier ohne Interesse sind.⁵

Es ist vielleicht die Vorliebe für sein Instrument, die Ganassi (Erster Teil, cap. 10, p. XII) zu der divinatorischen Äusserung veranlasst, dass der Bass unter allen Stimmen die wichtigste sei: »... la più degna parte di tutte l' altre«. Aber es verrät auch eine sehr frühe Erkenntnis der Funktion des Basses, wenn er hinzufügt, dass er diejenige Stimme sei, »die allen Zusammenklängen die Gestalt gebe«: »perche l' è quello che da la forma a tutte le consonantie«. Ein paar Jahre später, 1553, hat dann ein anderer Gambist, der Spanier Diego Ortiz in Neapel, die ersten Beispiele für Variationen über einen Basso ostinato gegeben.

Wahl der
geeigneten
Stücke

Das Beispiel Ganassi's lehrt uns, welche Madrigale man für den monodischen Vortrag am geeignetsten hielt. Es waren die, die die poetische Form am treuesten wahren. Es bemüht sich, Reimpaaren die gleiche Musik zu geben; es wiederholt die beiden abschliessenden Zeilen; ein musikalischer Dichter könnte es so improvisiert haben. Oder man könnte auch umgekehrt sagen, dass in diesem »monodischen« Gesang vor Entstehung der Monodie, in der monodischen Improvisation des 16. Jahrhunderts, immer das Dichterwort den Vorrang vor der Musik behauptet; dass man kunstreiche, polyphon belebte Madrigale dem A cappella-Gesang überliess. So hat der Venezianer Sänger Giovanni Bassano in seinem Lehrbuch der Verzierung von 1598 als Beispiel für eine pseudo-monodische Colorierung einer Tenor-Stimme ein Madrigal aus Cipriano

⁵ Beispiel-Band Nr. 29.

Pseudo-Mo-
nodie

de Rore's Libro quarto (1563) gewählt, das ganz homophon und deklamatorisch angelegt ist – es ist, nebenbei, der erste Teil eines Sonetts, das den Abschied eines Fürsten aus Ferrara beklagt. Es wäre jedoch kindlich, aus dem Vorkommen von Arrangements zu schliessen, die ganze Madrigal-Literatur müsse nun begleiteter Solo-Gesang gewesen sein. Es gibt Monodie und es gibt Pseudo-Monodie. Man lasse sich nicht verleiten durch die Verzierungs-Lehren, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr vermehren, zu der Überzeugung, es habe Sänger gegeben, die dergleichen Monstrositäten wirklich gesungen hätten. (Solche Verzierungs-Lehren liegen vor von Giovanni Camillo Maffei da Solofra, 1562, Girolamo della Casa 1584, Richardo Rogniono, 1592, Giovanni Luca Conforto, ca. 1593, Giovanni Battista Bovicelli, 1594, Giovanni Bassano, 1598, Giovanni Battista Spadi, zweite Auflage von 1609 und so fort. – cf. Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts [Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 7], Leipzig 1902.) Diese Bearbeitungen berühmter Madrigale – Arcadelt's »Il bianco e dolce cigno«, Rore's »Ancor che col partire«, Palestrina's »Vestiva i colli« – sind Schul-Beispiele und Grenzfälle, in denen die Möglichkeiten der Verzierung, der »gorgia«, gehäuft sind bis zur Geschmacklosigkeit und Barbarei. Wir haben es bereits angedeutet (p. 228): der Virtuose, der Sänger mit Geläufigkeit und Coloratur, ist der Todfeind des schaffenden Musikers, dem es um Ausdruck zu tun ist. Zarlino (Istitutioni Harmoniche, lib. 3, cap. 46, p. 251–253, hier p. 252) hat auch die Gefahr bereits erkannt, und verlangt vom Sänger, sich streng an den Text und die Noten des Componisten zu halten: »Primieramente dee con ogni diligenza proveder nel suo Cantare, di proferir la modulatione in quel modo, che è stata composta dal Compositore; & non far come fanno alcuni poco avveduti, i quali per farsi tenere più valorosi & più sapienti de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto salvatiche (dirò così) & tanto fuori d' ogni proposito; che non solo fanno fastidio à chi loro ascolta, ma insieme commettono nel cantare mille errori ...« »Vor allem muss er in seinem Singen mit allem Fleiss darauf achten, die Gesangs-Linie so vorzubringen wie der Componist sie gemacht hat; und es nicht zu machen wie manche wenig Bedacht-same, die – um tüchtiger als die andern und überlegener zu erscheinen – manchmal aus dem Stegreif einige so wilde (sozusagen) und unverhältnismässige Verzierungen machen, dass sie nicht nur dem Hörer Überdruß erwecken, sondern auch in tausend (satztechnische) Irrtümer verfallen ...« Zarlino spricht an dieser Stelle allerdings von mehrstimmigem Singen, und sicherlich war in der »Monodie« oder »Pseudo-Monodie« dem Solisten grössere Freiheit erlaubt; aber doch nicht der Missbrauch der Freiheit, wie er zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu Tage tritt, und dessen Korrektur die Bemühungen dieses ganzen Jahrhunderts in Anspruch nimmt.

Donato

Gibt es praktische Beispiele der Pseudo-Monodie, des colorierten Madrigals, Beispiele, denen wir Vertrauen schenken können? Sie sind selten, aber sie sind vorhanden, und ich gebe eines, das nach Venedig führt, in den Kreis der Sängerinnen – die beiden Bellamano, die Pecorina, die Antonia Aragona da Napoli, die Elena Veneziana,

die Isabella Bolognese, und so fort, von deren Lob die Briefe Pietro Aretino's, Anton Francesco Doni's, Andrea Calmo's überfliessen. Es stammt von Baldisserra Donato, dem Lieblingsmusiker solcher Kreise, und findet sich in dessen Secondo libro a 4 von 1568. Ich gebe es wiederum in der »monodischen« Form, obwohl im Druck auch hier natürlich alle Stimmen Text haben.⁶

Das ist gewiss noch keineswegs das Ideal der Monodie: 30 Jahre später hätten Caccini oder Peri die Wiederholung der Schlusszeile durch noch übertriebeneren Luxus der Coloratur bereichert, und die Begleitung ganz von der Fessel der Vokalität gelöst. Aber so sangen die edlen Curtisanen Venedigs um 1550 zur Laute oder zum Gravicembalo, und ein Brief Andrea Calmo's (Lettere, ed. Rossi, p. 295s) an Signora Calandra kommt uns unwillkürlich in den Sinn: »Ma del cantar può, mai ho aldio meio: ohimè che bela vose, che maniera, che gorza, che diminution, che suavitae da far indolcir cuori crudeli, severi e maligni al mondo! Mo le sorte de le parole, del sugieto, del significato tanto eccellente, tanto arguto, tanto doto, che la poesia istessa ghe perderave ...« »Und was Euer Singen betrifft, so hab' ich niemals besseres gehört: ach, die schöne Stimme, was für ein Vortrag, was für Läufe und Coloraturen, welche Süssigkeit, um die grausamsten, härtesten, böartigsten Herzen der Welt zu erweichen! Wie vortrefflich der Text, das Motiv, der Sinn – so scharfsinnig, so gewählt, dass die Dichtkunst selbst dahinter zurückbleibt ...«

Dass dergleichen nicht bloss in Venedig in Blüte stand, möge ein Madrigal Torquato Tasso's beweisen, das aufs genaueste den Solo-Gesang der Übergangszeit schildert: eines Tenors oder Falsettisten:

Mentre in voci canore
I vaghi spirti scoglie
Giulio, temprà in ciel l' aure, in noi le voglie:
Si placa l' aura, e' l vento,
Placido mormorando,
Risuona, e van tuoni, e procelle in bando:
Un interno concento
N' accorda anco ne' petti,
E i membri acqueta da soverchi affetti;
E se pur desta amore,
Gli da misura, e norma
Col suon veloce, e tardo, e quasi forma.

Tasso's
Schilderung

Ferrara

Die Didascalien der alten Tasso-Ausgaben, zum Beispiel der grossen sechs-bändigen Florentiner von 1724, nennen als das Objekt dieses Lobs den »Vincenzio Giusti Musico«, oder Giovanni Pietro de' Medici als Patron der schönen Stimme des »Brancazio«. Ob jedoch nicht Giulio Caccini, genannt Romano, der Gemeinte ist? Tasso konnte ihn in

⁶ Beispiel-Band Nr. 97.

Florenz oder Rom bei mancher Gelegenheit hören; und unter allen »Giulio's« der Zeit, die Soli sangen, ist er jedenfalls der berühmteste.

Tasso's Name führt uns unweigerlich nach Ferrara, dem Ort der drei berühmten Sängerinnen, Lucrezia Bendidio, Laura Peperara, Tarquinia Molza, die nacheinander alle drei sowohl sein Herz, wie seine Muse beschäftigt haben. Wir wissen aus unzähligen Sonetten, Madrigalen, Canzonen, dass sie am Ferrareser Hof nicht nur zusammen wirkten, sondern auch als Solistinnen ihr aristokratisches Publikum entzückten. Als Beispiele für viele zwei Gedichte Livio Celiano's (*Rime di diversi celebri poeti Dell' età nostra*, Bergamo 1587, p. 117), das erste auf die Peperara, das zweite auf Tarquinia Molza:

Luzzasco

»Canti LAVRA di Laura,
Che sola può co' l canto addolcir l' aura,
L' aura ne l' aria errante,
Che ferma il volo, e le diviene amante.
O Sirena felice,
Cui L' aura di fermar ne l' aria lice«.

»Non è cor duro tanto.
Che non si spetri al vostro dolce canto;
Et al suon, che trahete
Da le sonore corde,
Molza gentil, mill' anime accendete;
E sono i femminili fregi vostri
Le dotte arti d' Atene, e i colti inchiostri«.

(Man findet das zweite auch dem Abate Angelo Grillo zugeschrieben, dem hingebendem Freunde Tasso's – aber es ist für einen frommen Benedictiner doch allzuweltlich.)

Auch aus dem Solo-Repertoire der drei Damen sind uns durch Luzzasco Luzzaschi einige Stücke erhalten, in jenem oben erwähnten denkwürdigen Druck von 1601, der wie ein Gedenkstein auf die verklungene Pracht der Ferrareser Hofmusik gesetzt ist. Es sind die drei, die das Werk eröffnen: »Aura soave di segreti accenti«, »O primavera gioventù dell' anno« (Guarini, »Pastor fido«), »Ch' io non t' ami« (Guarini) – alle drei bereits neugedruckt, das erste und dritte von Kinkeldey (Orgel und Klavier, p. 286–292), das zweite durch Schering (Geschichte der Musik in Beispielen, p. 176–178). Sie zeigen kaum einen Fortschritt über Donato hinaus, und sind auch wohl nicht sehr viel später komponiert: die Bendidio war schon vor 1562 am Ferrareser Hof, Laura Peperara kommt 1579, und Tarquinia Molza 1580 oder 1581 nach Ferrara. Nur das Stück auf einen Text aus dem »Pastor fido« kann nicht gut vor 1585 entstanden sein. Die drei Stücke sind nichts anderes als vierstimmige Madrigale, in denen die Singstimme die Oberstimme colorierend verdoppelt. Rein vokale Ausführung, A cappella-Ausführung

Die drei
Damen

ist ohne weiteres möglich; es gibt sogar einige Stellen der Imitation («Svegliastila» in »Aura soave«), und man kann bei Rore, Marenzio, dem frühen Monteverdi, mit Leichtigkeit reine Vokal-Stücke finden, die viel »accordischer« in der Struktur sind. »Aura soave« ist geschrieben für einen Alt, »Ch' io non t' ami« für einen ziemlich hochgeführten Sopran, »O primavera« für einen Sopran von etwas engerem Umfang, und es scheint, als habe Luzzaschi je ein Leib-Stück der drei Virtuosinnen zum Druck bringen wollen. Keins ist von starkem Ausdruck; alle pendeln zwischen Parlando und schweifender, mechanisch-virtuoser Coloratur in einer ziemlich charakterlosen Mitte.

Dennoch sind sie von grosser historischer Bedeutung, und die Florentiner Monodie wäre ohne sie wohl kaum ans Licht getreten. Diese Florentiner Monodie ist, ganz realistisch genommen, ein Produkt der Rivalität der beiden feindlichen Höfe der Este und der Medici, die nicht nur um den politischen und zeremoniellen Vorrang rivalisierten, sondern auch um den kulturellen, künstlerischen, und ganz besonders den musikalischen. Torquato Tasso verliert die Gunst Alfonso's II. hauptsächlich deshalb, weil er mit den Medici liebäugelt, indes er ungestraft alle Gunstbezeugungen der Gonzaga annehmen kann. (Es ist sehr bezeichnend, wie zurückhaltend die Florentiner Musiker – Malvezzi, Bati, Santi Orlandi, und noch Marco da Gagliano in der Composition Tasso'scher Dichtungen sind –: in der grossen Produktion Gagliano's befindet sich nur eine einzige Dichtung Tasso's. Man vergleiche dagegen Wert, Marenzio, Gesualdo und vor allem Monteverdi!) Wir besitzen glücklicher Weise die Dokumente für den Vorgang in den unschätzbaren Briefen, die um 1584 Alessandro Striggio von Ferrara aus an den Florentiner Hof, an den Granduca Francesco und dessen Sekretär Belisario Vinta gerichtet hat. (Cf. Gandolfi, *Lettere inedite scritte da musicisti e letterati*.) Striggio, als Mantuaner Edelmann im Dienst der Gonzaga, hat da eine Rolle gespielt, die wir heute als Werk-Spionage bezeichnen würden; er war für diese Rolle als Musiker und zugleich als Adeliger, der vom Ferrareser Hof höflich aufgenommen werden musste, besonders geeignet. Zunächst (Brief an Vinta, 29. Juli 1584) sucht er nach dem Anhören »di queste signore dame, anzi anglioli del paradiso«, ein Stück ihres Repertoires nachzuahmen und schickt einen »dialogo con dua soprani diminuti e fugati per il concerto che mi ordinò V. S. Ill^{ma} per ordine di sua Altezza«, – ein Duett, dem ein in anderer Manier komponiertes vorausgegangen war, »un madrigale a 4 con tre soprani diminuito per il concerto«. Striggio war ein Meister der »arcivirolata lira«, eines vielsaitigen Streich-Instruments, wie gemacht zur Begleitung improvisierten Gesangs; und er muss schon vor seinem Ferrareser Besuch, in Mantua, konzertante Duette komponiert haben. »Qui ogni giorno il S^r. Duca di Ferrara ... per due hore continue mi favorisce di farmi sentire il suo concerto di donne il quale veramente è raro; e quelle signore cantano eccellentemente et nel lor conserto e a libro, al improvviso son sicure. Il Sig^r. Duca mi favorisce di continuo di mostrarmi in scritto tutte le opere che cantano alla mente, con tutte le tirate e passaggi che fanno ...« (an den Granduca Francesco, vom gleichen Datum) »... Hier lässt der Herzog von Ferrara jeden Tag ... zwei ganze Stunden mich

Striggio's
»Werk-Spio-
nage«

Striggio

seine weibliche Kamtermusik hören, die wirklich rar ist; und diese Damen singen vortrefflich und sind (gleich) sicher im Vortrag nach Noten wie im Improvisieren. Der Herr Herzog fährt auch fort, mir im Manuscript alle die Stücke zu zeigen (!), die sie auswendig singen, mit allen Läufen und Passagen, die sie anbringen ...« Er verspricht, nach seiner Rückkehr nach Mantua etwas Ähnliches für das »concerto« des Granduca zu componieren. Am 24. August meldet er dann die Absendung zweier Monodien: »Cor mio mentr' io vi miro«, »Per voi, lasso, conviene«, »... und ich glaube, sie müssen gute Wirkung tun, wenn messer Giulio (Caccini) sie auswendig lernt, die Worte gut vorbringt, und begleitet ...« »e crederò che averanno a riuscire quando siano imparati a la mente, et che le parole siano ben proferite & consertati da mst. Giulio ...« Aber Caccini verlangt mehr Virtuosität, und so schickt Striggio im November und Dezember vier weitere Versuche auf Texte, die ihm von Florenz aus geliefert worden waren.

Florentiner
Imitation

Zwei Jahre später, 1586, hält Alfonso d'Este die Florentiner Concurrenz für so ungefährlich, dass er die drei Damen zur Verschönerung der Feste gelegentlich der Hochzeit des Cesare d'Este mit Virginia de' Medici nach Florenz schickt. Ottavio Rinuccini, der spätere Librettist der »Euridice«, dichtet dafür fünf Madrigale, »fatti per le dame di Ferrara«, die vermutlich von Striggio komponiert worden sind.

Der Einfluss Ferrara's auf Florenz bei der Entstehung der Monodie ist mit Händen zu greifen. Den Florentiner Wünschen: Solo-Gesang nach Ferrareser Modell, aber mit reicherer Coloratur, entspricht denn auch vollkommen jener Prolog der verkörperten »armonia«, der die Intermedii e concerti zur Hochzeit des Granduca Ferdinando mit Cristina di Lorena von 1589 eröffnet. Es ist ein vierstimmig conzipiertes Stück mit reich colorierter Gesangs-Stimme, gänzlich dekorativ, ohne jede »Expression«, und um so geschmackloser, je reicher es coloriert ist. (Die Dichtung stammt von Giovanni Bardi; die Musik von Esilio de' Cavalieri und weder von Cristofano Malvezzi, noch von Antonio Archilei, dem Gatten der Vittoria Archilei, die es vortrug. Neugedruckt ist es sowohl bei Kiese Wetter, Schicksale und Beschaffenheit, p. 70–72, wie bei Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 306–311.) Nirgends zeigt sich der nivellierende, verflachende Charakter der »gorgia«, der Coloratur deutlicher, als an diesen Gesängen, die als sogenannte »Pseudo-Monodie« der wirklichen Monodie den Weg bahnen. Und wird die echte Monodie tatsächlich das angestrebte Ideal erreichen: die Verständlichkeit des Wortes, die Gewalt des Wortes, verstärkt durch die Musik, versinnbildlicht in der Musik? Nur in ganz seltenen Fällen; sie verrennt sich viel eher in die Irrwege – hier der Erfüllung der theoretischen Forderung der »Verständlichkeit« des Worts, wie in den dünnen und trockenen »Lettere amorose« Monteverdi's; dort der »Sänger-Arie«, wie in den Solo-Madrigalen Caccini's.

Improvisati-
on über
Ostinato

Das Problem der Monodie hat im 16. Jahrhundert seine beste Lösung zweifellos gefunden, wenn der Sänger über einem gleichbleibenden, sich immer wiederholenden Bass improvisierte. Solche Improvisationen waren allerdings gebunden an bestimmte dichterische Formen: die Ottava, und vielleicht auch das Sonett, für das man, wie einst

in der frottolistischen Welt, den Bass viermal wiederholte. Der Prozess, in dem sich dies Improvisieren über einen Basso ostinato entwickelt, ist sonderbar und doch einfach. Zweifellos gab es seit dem 15. Jahrhundert einfache Melodien für das Absingen von Strambotti und Ottaven, die für jede Stanze viermal zu wiederholen waren; – wir haben einige in Madrigalen Corteccia's und Hoste's (s. p. 287) kennen gelernt. Aber mit der Pflege solchen Improvisierens, mit dem Absingen vieler Stanzen, die sich seit dem Erscheinen des »Orlando furioso« zur Leidenschaft steigerte, wuchs die Notwendigkeit, die Oberstimme je nach Ausdruck zu variieren, indes der Bass sich immer gleich blieb. Es bilden sich verschiedene Bass-Melodien, je nach den Regionen Italiens, in denen sie gesungen werden: die »Romanesca«, die »aria di Genova«, die »aria di Firenze«. Die berühmteste ist der »Ruggiero«, auch »Fedele« genannt, nach einer Stanze aus dem »Orlando furioso«, die den herrlichen und leidenschaftlichen Höhepunkt der Dichtung bezeichnet:

»Ruggiero«

Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
 Fin alla morte, e più, se più si puote.
 O siami Amor benigno, o m' usi orgoglio,
 O me Fortuna in alto o in basso ruote,
 Immobil son di vera fede scoglio
 Che d' ogn' intorno il vento e il mar percuote:
 Ne giammai per bonaccia ne per verno
 Luogo mutai, ne muterò in eterno.

(Der Name »Ruggiero« ist oft ersetzt worden durch »Fedel qual sempre fui ...« – daher der Name »Fedele« für dieselbe Melodie.) Wer sich für den Vorgang interessiert, der sei hingewiesen auf eine kleine Studie, die ich einmal über »die Aria d' Ruggiero« geschrieben habe (Die Aria di Ruggiero, in: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft 13 [1911–1912], p. 444–454). Diese Improvisation von Ottaven-Stanzen war eine der unterirdischen Quellen der Monodie, die im Beginn des 17. Jahrhunderts plötzlich ans Licht treten. Hinweise auf solche Melodien aber finden sich in der Literatur nicht selten, so bei dem strengen Zarlino (Istitutioni Harmoniche, lib. 3, cap. 79, p. 372–375, hier p. 373), wenn er die antiken Modi mit den modernen »arie« vergleicht, die nichts anderes seien, als »quei Modi, sopra i quali cantiamo i Sonetti, ò Canzoni del Petrarca, overamente le Rime dell' Ariosto«. Das sind die Melodien, die Michel de Montaigne auf seiner Reise »in ganz Italien« hört: – wenn er am Sonntag des 2. Juli 1581 von Florenz nach Empoli kommt, fällt ihm unter anderm auf: »di veder questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l' Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia ...« (Montaigne, Journal de Voyage, ed. Louis Lautrey, Paris 1909, p. 391) »... diese Bauern mit der Laute in der Hand zu sehen, und bis auf die Bauernmädchen den Ariosto im Mund ...« Die Bauern singen oder rezitieren Ariosto mit der Weise im Sopran; die höfischen Lauten- oder Violensänger mit der Weise im Bass. Wie an-

Improvisation

ders glaubt man habe der Violaspieler Monteverdi seine Vorträge am Mantuaner Hof improvisiert? Wie anders soll man sich die hundert Berichte über die Leistungen von Lauten- und Lirasängern deutlich machen? Und manchmal sind die Berichte so deutlich, dass man sich wundert, wie sehr ihnen bisher die richtige Interpretation gefehlt hat. Wenn P. Giovenale Ancina am 15. August 1599 der Girolamo Colonna Duchesse di Monteleone in Rom den »Tempio armonico« widmet, das wichtigste Werk in der Vorgeschichte des Oratoriums, so legt er ihr nahe: »puotrà ancho V. E. ... per sua più semplice & più domestica ricreatione sentirle cantar ... a suon di Lira dolce e soave, toccata dal gentilissimo Signor' Antonio Messia Musico eccellente, qual nuovo Orfeo de' nostri tempi: ò pur (quel che sarà di tutto 'l meglio) chiamarsi tal volta il Signor Giovan Leonardo dell' Arpa, il qual' in tal sua professione rarissimo & singolare, & in questa parte (senza adulatione) simile al Regio Salmista David leggiadramente cantando & suonando ...

Ancina's
Bericht

E per tal cagione à bello studio si sono lasciate alcune laudi nel fine dell' Opra schiette con le parole sole senza Musica, per serbarle à lui proprio, che accomodandoli divers' arie à suo modo, forsi più vaghe & più leggiadre etc.« (Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, vol. 3, p. 206) »Eure Hoheit mag (die vorliegenden Laudenen) zu einfacherer und mehr häuslicher Erbauung singen lassen zur Begleitung einer wohlklingenden Lira (– Viola), gespielt von den artigen Signor Antonio Messia ... oder (was noch viel besser) gelegentlich Signor Giovanni Leonardo dell' Arpa zu sich rufen lassen, der in diesem seinem Beruf selten und einzig ist, und darin (ohne Schmeichelei) vergleichbar dem königlichen Psalmisten David, wenn er anmutig sang und spielte ... Und aus diesem Grunde und mit voller Absicht sind am Schluss des Druckes einige Laudenen nur im Text, ohne Musik gegeben, um ihm eine besondere Unterlage zu geben, damit er sie auf verschiedene »Arie« (– Bass-Melodien) nach seiner Art richten kann, vielleicht anmutiger und leichter ...« Giovan Leonardo ist uns bekannt als Villanellen-Componist: er wird durch diese Stelle auch zu einem der Vorläufer der Monodie. Und sicherlich kennen wir das 16. Jahrhundert nur halb, wenn wir seine Musik nur aus den gedruckten Quellen kennen.

Echte
Monodie

Wir stehen an der Schwelle des 17. Jahrhunderts. Die Forderung, für den Solisten zu schreiben, wird übermächtig – für den Solisten unmittelbar, für den Solisten, der jetzt zum Beherrscher des Componisten wird. Bisher war der Componist selbstherrlich, er schrieb seinen »Satz«, den der Virtuose sich für seine Zwecke arrangieren mochte. Jetzt steht der Sänger im Licht, und der Componist liefert ihm fertige Ware, sitzt am Clavier oder der Orgel, hat seinen Basso continuo vor sich, und besorgt improvisierend die Begleitung.

Es entsteht das Problem der neuen Form der Monodie, und nun stehen wir allerdings an den Anfängen eines heroischen Ringens, das ein Jahrhundert lang allein von den italienischen Musikern ausgekämpft wurde, ohne dass ihnen der gebührende Ruhm dafür zuteil geworden wäre: – es ist das wahrhaft heroische Zeitalter der italienischen Musik.

An den Anfängen stehen Monteverdi und Gagliano und hundert kleinere Meister; im Frühlingslicht der Klassik die Meister der »römischen Schule«, Mario Savioni, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi; am Ende der barocke, überreife Alessandro Scarlatti. Man strebt einer festen Form zu, so fest, dass sie rasch versteinert; der Aria, der Cantata. Es ist ein unseliges literarisches Erbe, das in die Bahnen einer solchen Form, einer solchen Convention hineinzwingt.

Das Erbe ist uralte; es reicht zurück ins griechische Altertum.

Capitel XIII

Monteverdi und das »Madrigale concertato«.

Das Ende

Mit dem fünften Buch seiner Madrigale, erschienen 1605, und wieder dem Herzog von Mantua gewidmet, tut Monteverdi offen den entscheidenden Schritt zum »Madrigale concertato«. In einer Adresse an den Leser kommt er auf Artusi's Angriff gegen seine Compositionsweise zurück, die er »Seconda Pratica, over Perfettione della Moderna Musica« nennt und der Praxis Zarlino's entgegensetzt: er betont, dass er seine Werke nicht aufs Geratewohl schreibe; er verspricht eine Entgegnung, die er fertig im Pult habe und veröffentlichen werde, sobald sein strenger Dienst es ihm erlaube.

Nun, Artusi's Polemik, obwohl nicht unbegründet, war ebenso einseitig, wie vermutlich Monteverdi's Erwiderung ausgefallen wäre, wenn er sie je veröffentlicht hätte – denn er behielt sie im Pult. Gegner und Verteidiger richteten wie gebannt ihr Auge auf einen einzigen Punkt: Monteverdi's neue Harmonik, seinen kühnen Gebrauch der Dissonanz; ein Gebrauch, der nichts weiter war als die entwicklungs-geschichtliche Fortsetzung der Experimente eines ganzen Jahrhunderts. Wenn dieser Gebrauch eine »seconda prattica« war, so waren – wir wissen es genau – Repräsentanten dieser neuen Praxis bereits Willaert und Rore, Andrea Gabrieli, Marenzio und Gesualdo gewesen. Besonders Marenzio, und er besonders in einigen Stücken seines letzten, neunten Madrigal-Buches konnte ein Vorbild für Monteverdi werden im Gebrauch einer kühnen, rücksichtslosen, thematisch-construktiven Harmonik.

Basso
continuo

Nein, die eigentliche Revolution in der Geschichte des Madrigals erhielt ihren Anstoss von einer ganz andern Seite. Nämlich von der Einführung des Basso continuo. Wenn diese Revolution keine Gegner fand, so lag es einfach daran, weil sie allgemein war. Nun gibt es freilich verschiedene Gattungen des Basso continuo, und timidere und kühnere Vertreter seiner Anwendung. Ein »basso seguente«, ein Bass, der in einer mehrstimmigen Composition nur jeweils der tiefsten Stimme folgt – eine Gepflogenheit, die seit etwa 1595 bemerkbar wird und bis tief ins 17. Jahrhundert hinein bemerkbar bleibt –, ist kein echter Basso continuo. Ein echter Basso continuo ist ein Gegenpol der Oberstimme oder Oberstimmen; er ist eine feste instrumentale Basis; er »entbindet« die Oberstimmen, macht sie frei; frei zur ausdrucksvollen Deklamation, zum »Conzertieren«, oder zu beidem. Wir werden uns nicht wundern, dass Monteverdi zu den Componisten gehört, die auf der »Fortschritts-Seite« standen, nicht auf der des Basso

seguinte, sondern des echten Basso continuo. Obwohl es auch bei ihm Schwankungen und Rückfälle gibt.

Zuerst ist er sicherlich schwankend, zum mindesten in diesem fünften Buch. »Col Basso continuo per il Clavicembano, Chittarone od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, & per li altri a beneplacito«, steht auf dem Titelblatt. Aber wenn für die letzten sechs Stücke der Basso continuo unentbehrlich ist, so ist er für die ersten sieben durchaus entbehrlich, ja er würde ihren wesentlichen Charakter zerstören. Sie gehören noch dem alten Jahrhundert an. Die Homogenität der Stimmen ist zwar zerstört, die Gleichheit ihrer Funktion aufgehoben; der Satz selber wird »dialogisch« wie in Nummer 6 »Che dar più vi posso io«, wo der Tenor solo dem Tutti gegenübergestellt ist:

Monteverdi
Libro 5^{to}

Aber wenn auch die Zersetzung bereits grosse Fortschritte gemacht hat, so sind diese ersten sieben Stücke doch noch immer A cappella-Madrigale. Sie sind das sogar in höherem Grade als manche Stücke des dritten und vierten Buches. Das hängt damit zusammen, dass dieses fünfte Buch gleichsam in Concurrenz mit Marenzio entstanden sein muss – ob auf Wunsch des Herzogs, ob aus eigenem Antrieb Monteverdi's, steht dahin. Der Zusammenhang in der Wahl der Texte ist zu auffällig: so ist der Text des abschliessenden Stückes (»Questi vaghi concenti«) schon von Marenzio komponiert worden, ebenfalls zweiteilig (1595, Settimo libro); so ist der Text von »Amor se giusto sei« (Nr. 10), der ganz »unmodisch« ist und gar nicht zu Monteverdi's Geschmack passt, Marenzio entnommen (1594, Sesto libro a 5); so hat endlich Monteverdi aus dem »Pastor fido« Guarini's genau die Auswahl getroffen, die er in Marenzio's siebentem Buch vorfand: die Liebesklage Mirtillo's (I, 2) mit ihrem Gegenstück, Amarilli's »O Mirtillo« (III, 4); die grosse Szene zwischen Dorinda und Silvio (IV, 9), in fünf Teilen; und nur in der Liebes-Erklärung Mirtillo's, »Ch' io t' ami« (III, 3) ist Monteverdi unabhängig. Aber im musikalischen Stil ist er abhängig auch hier. Das ist der gleiche Stil der gebändigten, verhinderten, latenten Monodie; nur dass Marenzio viel einfacher, »homophoner« ist, die Unterstimmen dem Sopran viel mehr unterordnet. Auch für Monteverdi ist hier das Gegebene das Chor-Recitativo, aber er lässt sich, viel mehr als Marenzio, die Tür offen zum Madrigalesken, ins Polyphone, ins Combinatorische, in die herbste Ausdrucks-

Concurrenz
mit
Marenzio

Dissonanz. Manchmal gestattet er sich sogar Rückfälle in Augen-Symbolik, genau à la Marenzio, so wenn er in »Ch' io t' ami« die Steilheit der »alpestri monti« sinnfällig »malt«. Die Concurrrenz mit Marenzio ist besonders in den ersten beiden Stücken so offenkundig, dass man von Parodie reden darf. Es bedarf nur eines Blickes auf den beiderseitigen Beginn:

Cru - da A - ma - ril - li, cru - da A - ma - ril - li che col no - me an - co - ra

etc.

Cru - da A - ma - ril - li, cru - da A - ma - ril - li che col no - me an - co - ra

etc.

– oder auf die Motive, die sowohl Marenzio wie Monteverdi als Abschluss combinatorisch durchführen:

Poi-che nel dir t'of - fen - do I mi mor-rò ta-cen-do

Poi-che nel dir t'of - fen - do I mi mor-rò, i mi mor-rò ta-cen-do

– um Abhängigkeit und Charakter- und Stilverschiedenheit klar zu erkennen. Und es bedarf nur eines Blicks auf die Composition des gleichen Textes durch Monteverdi's Vorgesetzten und Vorgänger, Benedetto Pallavicino (1600, Sesto libro a 5):

Cru - da A-ma-ril - li etc.

Die 6
Nummern
mit Basso
continuo

– um zu erkennen, dass Monteverdi nicht als einziger von frei einsetzenden Dissonanzen Gebrauch macht. Er steigert nur alle Mittel seiner Kunstgenossen so sehr ins Extreme, dass die stilistische Bindung sich lockert. Es ist in ihm der gleiche Drang lebendig gewesen, seine Vorgänger zu überbieten, wie in Beethoven, wenn er sich an Haydn oder Mozart misst; nur dass Beethoven's Übermut Monteverdi vollständig fehlt. Es steckt in ihm etwas Dämonisches, Zerstörerisches; er ist ein Schicksalsmann der Musik-Geschichte, in einem noch fataleren Sinn als Beethoven.

Ist es nicht seltsam, dass Monteverdi gerade die »dramatischen« Texte, die Monologe und Dialoge aus dem »Pastor fido« im alten A cappella-Stil schreibt? Das 19. und 20. Jahrhundert jedenfalls hat es seltsam gefunden und den Widerspruch zwischen dem »monodischen« Text und der polyphonen Einkleidung missfällig betont. Aber das war ein Widerspruch, den das ganze Jahrhundert nicht etwa übersah, sondern nicht einmal fühlte; und noch Monteverdi sieht gerade in der Mehrstimmigkeit ein willkommenes Mittel, ein Charakterbild, eine Gemütslage mit besonderer Schärfe herauszuarbeiten. Man sollte glauben, dass er den »Stile nuovo«, die Hilfe des Basso continuo, dazu benützt hätte, um noch »dramatischer«, noch naturalistischer zu werden. Genau das Gegenteil ist hier noch der Fall. Die sechs Nummern mit Continuo sind weniger dramatisch, sie sind rein concertant. Sie sind dialogisch in einem rein musikalischen Sinn. Die erste, Guarini's »Ahi come a un vago sol«, ist ein Dialog zwischen zwei vokalen Klang-Gruppen, einer Duett- und einer Terzett-Gruppe, der mit einem Tutti abgeschlossen wird. Der Basso continuo ist merkwürdig faul und teilnahmslos. Im nächsten Stück wird er zu einem echten Continuo, der den Wechsel von Soli und Tutti »entbindet«, frei macht – nur in dem polyphonen Spiel des Abschlusses in die Rolle des Basso seguente zurückzufallen – ein Rollenwechsel im Rahmen des selben Stücks! In Nummer 11, ebenfalls einem Epigramm Guarini's, »T' amo mia vita«, ist lange der erste Sopran einem dreistimmigen tieferen Chor gegenüber gestellt; erst am Schluss entwickelt sich ein Duett der beiden Soprane über diesem Chor. Ein Duett plus ein Terzett – kein fünfstimmiger Satz mehr! In Nummer 12, »E così poco a poco« (Guarini), dem ersten sechsstimmigen Stück Monteverdi's, dauert es ebenfalls lange, bis dem Dialogisieren von Duetten und Terzetten ein Quartett und das Tutti folgt. Die Schlussnummer, »Questi vaghi concenti«, neunstimmig, wird vollends zum Concentus, zum Concerto, zur Cantata, mit Ouvertüre

Verarmung

(»Sinfonia«) und Ritornell. Sie ist nicht mehr mantuanisch, sondern venezianisch, mit ihrer Teilung des Chores in eine fünf- plus vierstimmige Halbchörigkeit.

Welche Verheerung, welche Verarmung! In dieser neunstimmigen Cantata: was für ein billiges Spiel mit Dreiklangs-Motiven an Stelle expressiver Harmonik! Was für eine Exhibition von Sänger-Eitelkeit in den Soli; und in den Duetten! Die Neuheit dieser Stücke ist schwer erkaufte, verlustreich erobert. Aber wir sind eben am Ende und an einer Wende. Das alte, gesellschaftlich bedingte, als gesellschaftliches Musizieren gedachte Madrigal ist tot. Diese neuen »Madrigali concertati« können nicht mehr von aristokratischen Dilettanten gesungen werden; sie verlangen den Virtuosen, sie schaffen den Zuhörer, der Beifall spendet. Es ist ein Symptom, wenn Monteverdi im Dedikations-Brief den Herzog daran erinnert, dass er diese Madrigale mit Beifall mehrmals gehört habe, »et udendoli diede segno di singolarmente gradirle« »und beim Hören Zeichen entschiedenen Wohlgefallens geäußert habe«. Guglielmo Gonzaga war noch ein Componist und Sänger gewesen; Vincenzo war ein blosser Geniesser.

Virtuosens-
Kunst

Dies fünfte Buch ist bis 1620 in schneller Folge (1606, 1608, 1610, 1611, 1613, 1615 zweimal, 1620) achtmal neu aufgelegt worden. Die Wirkung war sehr merkwürdig, wie es eben bei plötzlichen Bekundungen eines revolutionären Geistes geht; Bekundungen, auf die das Zeitalter halb vorbereitet, halb unvorbereitet ist. Sie zeigte sich zunächst in Rom.

Rom – das klingt seltsam; aber der Boden war in Rom für gewisse Stil-Merkmale der Kunst Monteverdi's vorbereitet. In Rom hatte sich viel verändert, seitdem Marenzio zum römischen Musiker geworden war und unwillentlich den Zorn und die Abneigung des alten Palestrina hervorgerufen hatte. Den Kreis der »römischen« Musiker um 1560 bezeichnet sehr gut ein (Vogel noch nicht bekannter) Druck des Verlegers und Componisten Antonio Barré von 1562, »Il terzo libro delle Muse a quattro ... madrigali ariosi (!)«: – Stücke, die Barré sozusagen am Rande aufgelesen hatte: »... questi belli parti di diversi authori (che quasi per negligentia de i padri perivano) ...«. Da finden sich echte Römer, Palestrina, Annibale Zoilo, Francesco Rosselli, Barré selber, und zu den echten Römern zählten damals auch Lasso und Monte, jeder vertreten mit mehreren Stücken. Aber da sind auch Rore – bezeichnender Weise an der Spitze des Druckes –, Giovanni Domenico da Nola und Luigi Dentice aus Neapel, Vincenzo Ruffo aus Verona und Lodovico Agostino aus Ferrara. Um 1580 sieht das Bild wesentlich anders aus. Die »Dolci affetti«, fünfstimmige Madrigale »de diversi eccellenti musici di Roma«, 1582, von Girolamo Scotto Herede in Venedig publiziert und dem Apostolischen Referendario Monsignor Ottavio Bandini gewidmet, enthalten zwar noch die Namen Palestrina und Zoilo, aber auch schon Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Stabile, Soriano, Dragoni, Macque und Moscaglia; von Kleineren und vorübergehenden zu schweigen. Hinzuzufügen wären Ruggiero Giovanelli, Romolo Naldi, Asprilio Pacelli, Paolo Quagliati, Giovanni Bernardino Nanino, Felice Anerio, Giovanni Francesco Anerio; – ein Teil dieser Namen ist auch vertreten in den Canzonetten-Publikationen des römischen

Wandlung in
Rom

Verlegers und Stechers Simone Verovio, der vermutlich Werrewick hiess, aus Herzogenbusch in Holland stammte und im anno santo 1575 nach Rom gekommen war. Er hat in einigen Incunabeln des Notenstichs, die von 1586–1608 reichen, die profanen und »spiritualen« Parerga und Paralipomena der römischen Musiker gesammelt; nicht Messen und Motetten, nicht Madrigale, sondern kleine drei- und vierstimmige Canzonetten, die er in der vokalen Urgestalt und in einigen Arrangements darbot – für Klavier und Laute. Es besteht eine Beziehung zwischen diesen Canzonetten und den Canzonetten »alla francese«, die Monteverdi anno 1607 unter dem Titel »Scherzi musicali« veröffentlichte: das Gemeinsame liegt im Anacreontischen, in der »Polarität« der beiden Oberstimmen zum Bass, wenn die Römer auch noch nicht wie Monteverdi zu den neuen Rhythmen des Gabriello Chiabrera und Ansaldo Cebà griffen und ihre instrumentalen Ritornelli zum mindesten noch nicht niederschrieben. Marenzio's Villanellen gehören zu den Vorläufern sowohl dieser römischen Kleinigkeiten wie der Scherzi Monteverdi's.

Es waren Marenzio's Madrigale, die den Charakter des römischen Madrigals beeinflussten, auch der Meister, die auf Palestrina's Seite standen und den Musiker aus Coccaglio vermutlich als Eindringling betrachteten. Marenzio's Madrigale machten die Römer empfänglich für den Einfluss Monteverdi's – viel mehr als die der Venezianer oder Florentiner oder Napolitaner. Nicht nach der harmonischen Seite; darin blieben sie konservativ. Aber nach der »combinatorischen«, die den Contrapost von Themen oder Motiven, die scharfe Prägung dieser Motive voraussetzt. Keiner hat die Zartheit, das Raffinement, den empfindlichen Geschmack Marenzio's, der auch die Combination von Motiven zu seinen poetischen Absichten benützt. Aber das Konstruktive dieser Technik, das verstanden sie und erhoben es fast zum Prinzip. Schon die späteren Werke des Giovanni Maria Nanino († 1607), der als Kirchenmusiker zum engsten Kreis Palestrina's gehört, machen Gebrauch vom »Combinatorischen«, der musikalischen Einkleidung poetischer Oxymora; und sein jüngerer Bruder Giovanni Bernardino († 1623) ist ein gelehriger Schüler, ebenso wie andere Landsleute, Ruggiero Giovanelli († 1625) und vor allem Giovanni Francesco Anerio, der jüngere Bruder des Felice Anerio. Giovanni Francesco Anerio ist fast unfähig, ein Madrigal »monothematisch« zu beginnen; seine Technik erinnert an die Gloria- und Credo-Compositionen des 18. Jahrhunderts, die verschiedene Textteile gleichzeitig zum Vortrag bringen, um Zeit zu sparen. Keinerlei »Oxymoron« berechtigt ihn oder zwingt ihn, Torquato Tasso's »Mentre nubi di sdegno« folgendermaßen zu beginnen:

Das Combinatorische

G. F. Anerio

C. E-gli sof-frì l'ar-do - - re,

S. Fra vo-stròc - ch'è'l mio co - re, Men - tre

A. Men-tre nu-bi di sde - - - gno, Men-tre nu-bi di

T. fu-ro_in-ter - po - - ste etc.

B. Men - tre nu-bi

Es folgt dann eine Durchführung der vier Motive in nicht weniger als 26 Takten. Der Zusammenhang dieser Technik mit ähnlichen Vorgängen – nur poetisch meist besser begründeten – bei Wert, Marenzio und Monteverdi ist mit Händen zu greifen.

Quagliati

Zusammen mit dieser Neigung zum Combinatorischen, Discursiven fällt das Eindringen des Basso continuo, der die »Combinazione« ins »Concerto« verwandelt. Zunächst setzt dies Eindringen die römischen Musiker – und nicht bloss die römischen – in völlige Verwirrung. Wir haben dafür ein klassisches Zeugnis in dem »Primo libro de' Madrigali a quattro voci« von Paolo Quagliati aus Chioggia, damals, 1608, Organist an Santa Maria Maggiore. Er nennt sie »concertati per cantar con l' instrumento, con un libro separato dove stà il Basso seguito per sonarli«; und man möchte annehmen, es seien Stücke wie die sechs letzten im fünften Buch Monteverdi's, echte Konzert-Stücke. Aber Quagliati ist ein Achsel-Träger beider Stile, des alten und des neuen. In einem Brief an den Leser erklärt er sich genauer: »... vedendo che nell' età d' hoggi alcuna parte hà gustato della Musica piena de più voci, se bene dalla maggior parte par che sia desiderata et applaudita la Musica vota, cioè di voci sole con l' Instrumenti, et ciò forse per maggior intelligenza, et chiarezze delle parole, ò forse per maggior distintione, et godimento delle belle voci, et bei cantanti; mi risolsi per sodisfare all' una, et all' altra parte, procurare di pascere più gusti, et presi per espediente di comporre questi miei Madrigali in questa nuova foggia ...« »... da ich bemerkte, dass heutzutage ein Teil Geschmack findet an volltöniger Musik mit mehr Stimmen, obwohl vom grösseren Teil (!) die leere Musik gewünscht und beifällig aufgenommen wird, das heisst die Musik mit Soli über dem Instrument, und das vielleicht wegen der grösseren Verständlichkeit und Klarheit des Textes, oder vielleicht wegen der grösseren Bestimmtheit und Freude an schönen Stimmen und schönen Sängern; hab' ich mich entschlossen, um beide Teile zu befriedigen, dafür zu sorgen, mehrere Geschmäcker zu nähren, und ergriff als Auskunftsmittel, diese meine Madrigale in diesem neuen Zuschnitt zu componieren ...«

Quagliati,
Componist

Was heisst das? Es heisst, dass Quagliati der Scheidung von A cappella- und Continuo-Madrigal auszuweichen sucht; dass er ein Compromiss zwischen zwei Epochen und zwei Stilen gesucht hat. Es handelt sich, was anzunehmen der Titel und die Vorrede des Werkes verführen könnten, nicht etwa um die Erlaubnis, diese Madrigale entweder a cappella oder konzertierend mit Basso continuo auszuführen. Sondern um Stücke zum Doppel-Gebrauch, entweder als Konzert-Madrigale oder als Monodien. Quagliati hatte sie um 1605 im Dienst und Auftrag des Cardinals Farnese für dessen Gast und Cousine komponiert, die Marchesa di Vigliena, Donna Serafina di Braganza. Der Sondertitel des »Basso seguito« gibt Auskunft über den sonderbaren Fall: über dem Basso steht: »un Soprano sopra, acciò non ritrovandosi tal' hora le quattro voci, possino esser cantati con una sola voce, cioè o Soprano, overo Tenore all' Ottava bassa« »mit einem Sopran darüber, damit man, wenn sich etwa die vier Stimmen nicht zusammenfinden sollten, diese Madrigale mit einer Stimme allein singen könne; das heisst entweder Sopran; oder Tenor eine Oktave tiefer«.

Quagliati

Als reine A cappella-Musik können die 19 Stücke nicht mehr ausgeführt werden. Dem widerspräche zu sehr der Charakter der allenthalben hervortretenden Soli – ein Charakter, der durchaus auf dem geschmückten Parlando des Stile recitativo beruht (und Quagliati rechnet noch obendrein ausdrücklich auf die »gratiosi cantanti d' adornarli con quelle gratie, et affetti, che questa Musica richiede« »die anmutigen Sänger, die sie mit den ausdrucksvollen Verzierungen versehen werden, deren solche Musik bedarf«), und nach der Stütze durch den Basso continuo verlangt. Dem widerspräche auch die allzu lockere Fügung (tessitura) dieser Stücken. Nein, Quagliati stellt nur frei, sie entweder als konzertante Quartette oder als Monodien auszuführen. Ein paar Takte genügen, sein Verfahren deutlich zu machen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Soprano and the bottom for Basso continuo. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The Soprano part has the following lyrics: "Hog-gi na-cqui ben mi-o Per mo-rir vo - stro, Hog-gi na-cqui ben mi - o". The Basso continuo part has the following lyrics: "Per mo-rir, Per mo-rir vo-stro." with figured bass notation "3 4 3" under the second "Per mo-rir".

Hog-gi na-cqui ben mi - o

Hog-gi na-cqui ben

Hog-gi na-cqui ben mi-o Per mo-rir vo - stro

Hog-gi na-cqui ben

Per mo-rir, Per mo-rir vo - stro.

mi-o Per mo-rir Per mo-rir vo - stro.

Per mo-rir, Per mo-rir vo - stro.

mi-o Per mo-rir vo - stro.

Er zieht den melodischen und motivischen Inhalt eines Madrigals auf eine Linie zusammen, er bringt ihn sozusagen auf einen General-Nenner. Und das Gleiche macht er mit dem Bass, wenn ihm die beiden Unterstimmen zu Hilfe kommen; wo das nicht der Fall ist, suppliert er eine neue Stütze. Aber das Verfahren ist eine Halbheit. Weder der vierstimmige Satz kann die Dichtigkeit und Kunstfülle erreichen, über die das vollerbblühte Madrigal verfügt, noch die monodische Fassung die Freiheit und die Intensität des Ausdrucks, die zum Wesen der Monodie gehört. Quagliati hat es denn auch bei diesem Experiment bewenden lassen. Im Carneval 1606 führt er seinen »Carro di fedeltà d' amore« auf – einen der Nachläufer der Florentiner Carri und eins der reizendsten Dokumente der frühen dramatischen Monodie, mit Soli, Chor, Orchester; 1617, in seinen »Affetti amorosi spirituali« liefert er frühe Beispiele des Oratoriums; und 1623 endlich, in seiner »Sfera armoniosa«, macht er einen der kühnsten Vorstöße ins Land der Konzertmusik mit obligatem Instrument.

Quagliati versucht ein Compromiss, aber stellt sich bald entschlossen auf die Seite des echten Madrigale concertante, oder auf die Seite der Monodie, die ja, wie er selber sagt, bereits die Gunst der Mehrheit gewonnen hatte. Im ersten Jahrzehnt des neuen Saeculums tut eine Reihe von Componisten zwar noch so, als ob in Florenz und Mantua und danach im ganzen Reich der Tonkunst sich nicht das Geringste ereignet und verändert hätte, als ob es keine »Seconda pratica« gäbe – und es sind darunter nicht bloss provinziiale Musiker, sondern auch »gross-städtische«, zum Beispiel in Venedig, wo das glanzvolle Vorbild so vieler älterer Meister, wie Croce; und die Tradition Zarlino's Neuerungen nicht günstig war. (Über Giovanni Gabrieli siehe später.) Aber auf die

Entscheidung für jeden

Nantermi

Dauer bleibt die Entscheidung keinem erspart. Man muss entweder sich wandeln oder aufhören. Die Rolle des Basso continuo als Basis des Konzertierens wird dabei nicht immer völlig begriffen. 1609 veröffentlicht Michel Angelo Nantermi, Organist an San Lorenzo Maggiore in Mailand, ein Erstlingswerk mit fünfstimmigen Madrigalen »co' l Basso continuo per il Clavicembalo, Chittarone od altro simile istromento« – genau die Formel, die auch Monteverdi in seinen fünften Buch für das Begleit-Instrument gebraucht hatte. Dass Nantermi Monteverdi gekannt hat, geht auch daraus hervor, dass er als Nummer 2 den gleichen Text (»Anima del cor mio«) komponiert, der bei Monteverdi sich im vierten Buch findet. Aber in der Funktion des Basso continuo ist er ganz in der Mailänder Tradition befangen, die – besonders in Kirchen- und Instrumentalmusik – sehr früh mit einem begleitenden und stützenden Instrument rechnete, früher vielleicht als irgendwo sonst in Italien. Sein Basso continuo ist ein reiner Basso seguente. Immerhin: der Gebrauch selbst dieses conventionellen Basso seguente lockert das Gewebe der Stimmen zu mehr konzertanter Haltung, wenn auch nicht zu völliger konzertierender Freiheit. Nantermi ist ebenfalls ein »Halber«, wenn auch in anderm Sinn als Quagliati; er setzt, ans Ende seines Druckes, eine Art von »trionfo«, in dem Amor mit Gefolge aufzieht:

Priuli

Son' io, donne, che rimirate,
 Forse sì cieche siete,
 Ch' Amor non conoscete?
 Amor son io
 Che nell' altrui martiro
 Ognor più crude vi conosco e miro ...

Amor – oder besser gesagt: der Sopran – beginnt solo; aber aus der Illusion, es könne sich hier um monodische Dramatik handeln wie in dem »Carro di fedeltà« Quagliati's, werden wir durch den Einsatz des Chores bald gerissen. Dass Nantermi die letzten Worte Mirtillo's aus dem »Pastor fido« (V, 3) »alla madrigalesca« – mit einem naturalistischen **pp** am Ende – komponiert, wird uns nicht wundern.

Bei Giovanni Priuli, einem der lebendigsten Musiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der um 1604 mit farbigen und kühnen A cappella-Madrigalen in der Gegend von Urbino und Ferrara beginnt und – früh in erzherzoglichen Diensten in Graz und seit 1619 Kaiser Ferdinand's Hof-Capellmeister – als ein Hauptvertreter des konzertanten Prunk-Madrigals endigt, nähern sich in einem Madrigalwerk von 1612 die Gegensätze (»Il terzo libro de Madrigali a cinque voci. Di due maniere, l' una per voci sole, l' altra per voce, & istromenti. Con Partitura«); trotz dieses Titels, der mit Monteverdi's fünftem Buch zusammenzuhängen scheint. Die »Partitura« ist ein einfacher Basso seguente, der in neun Stücken zwar nur die jeweils tiefste Stimme entlang läuft wie ein Geländer, aber doch schon mit sparsamer Bezifferung versehen ist. In den vier letzten Stücken, die als Madrigali per Concerto (in der Tavola wie im Titel als »Madrigali per voci & istromenti«,

ohne dass mit diesen Instrumenten etwas anderes gemeint sein könnte als der Continuo) bezeichnet sind, wechselt er zwar seine Funktion, gewinnt er reichere Bezifferung; ja sogar streckenweiser Tonarten-Wechsel ist angedeutet. Aber die Bewegung der Stimmen ist viel weniger cantatenhaft als bei Monteverdi, die Scheidung von Soli und Tutti viel weniger schematisch. Man weiss nicht, soll man das als einen Fortschritt oder als ein Merkmal des Beharrens bezeichnen. Es ist ein ungebundenes, leicht bewegtes Spiel der Stimmen über dem bassierenden, die »Basis« gebenden Instrument. Man könnte die A cappella-Madrigale mit Leichtigkeit in Konzert-Stücke umwandeln, indem man den sequente in einen wirklichen »polarischen« Continuo verwandelt; aber man könnte freilich die konzertanten Stücke nicht mehr dem alten Stil anpassen. Das Parlando, die weitgespannte Fioritur von Soli und Duetten, Chor-Deklamation, motivisches Spiel gehen blitzschnell ineinander über; es ist ein Stil, der sich alle Reize des konzertierenden Prinzips zunutze macht, ohne auf madrigaleske Haltung zu verzichten; aber es ist kein Compromiss, sondern jugendliche, vorwärts-schauende, »neue« Kunst.

Ganz ähnlich steht es mit Pietro Pace, der genau aus dem gleichen Kreis stammt wie Priuli, lange Jahre im Dienst von Monsignore Giuliano della Rovere stand (Priuli widmet sein Opus 1 einer Rovere, Prinzessin von Urbino) und 1621, da er schon eine vieljährige Dienstzeit als Organist an der Haupt-Kirche von Pesaro und Loreto inne hat, noch eine – erhaltene – Festoper für Urbino schreibt. Sein op. 1, fünfstimmige Madrigale von 1597, ist naturgemäss noch reines A cappella-Werk. Auch sein zweites Buch, nur in einer Stimme erhalten, von 1612, trägt noch den alten Charakter. Das dritte ist gänzlich verloren; das vierte aber, von 1614, als op. 6 bezeichnet, vierstimmig, »con quattro madrigali sopra l' aria & istesse parole, A caso un giorno; con uno in ultimo a cinque sopra Ruggiero; avertendosi che sono fatti per concertare sopra il clavicimbolo ò simili instrumenti«, zeigt schon mit diesem Hinweis auf dem Titelblatt, dass es grundsätzliche Konzertkunst bietet, dass der Bass eine stilgebende Rolle spielt. In der Tat scheint die Composition von Tansillo's pastoraler Canzone »A caso un giorno« mit einem Ostinato-Bass genau so fest verbunden gewesen zu sein wie Bernardo Tasso's Stanze mit der Ruggiero-Melodie. Die beiden mehrteiligen Stücke des Druckes, eine pastoral eingekleidete »Partenza« in vier Teilen und Tansillo's Stanze, zeigen genau das Stadium, wo die »Canzone« übergeht in die »Cantate«. Diese Madrigale Pace's haben mit dem alten Madrigal-Stil so gründlich gebrochen, dass die einzelne Stimme nur noch über Bruchteile des Textes verfügt – so wichtig der Text ist, mit Dichtern wie Cesare Orsino, Giovanni Battista Leoni, Rinuccini, Marino –: das Bild des Ganzen entsteht aus einem rapid zusammengetragenen Mosaikspiel, aus kleinen Spannungen und Ballungen, aus geistreicher Ausnützung der Oxymora des Textes zu Motiv-Contrasten. Dieser unbekannte Capellmeister der Santa Casa wird einmal in der Musik-Geschichte neben Monteverdi seinen selbständigen Rang einnehmen wie Veronese neben Tintoretto ...

Monteverdi, in seinem sechsten Buch, im gleichen Jahr 1614 erschienen, vollzieht allerdings den Schritt zur Cantate. Keins seiner Werke vereinigt solche äussersten Ge-

Pace

Monteverdi
VI

gensätze wie dieses, keines zeigt mit solcher Schärfe den Stilbruch zwischen altem und neuem Madrigal; den Rückfall und den Vorstoss. Der Rückfall ist, natürlich, die mehrstimmige Fassung von Monteverdi's berühmtester Monodie, des »Lamento d' Arianna« aus der Oper von 1608. Monteverdi hat dies Arrangement um 1610 vorgenommen, wie Anton Francesco Doni, der Theoretiker des neuen Stils, gleichsam zur Entschuldigung meldet, »a richiesta di un nobil Veneziano« »auf Verlangen eines venezianischen Patriziers«. Aber bedarf es dieser Entschuldigung? In der Oper war die Monodie das gegebene, das künstlerisch legitime Medium des Ausdrucks; in der Kammer war es das Madrigal, und besonders das fünfstimmige Madrigal. Dies madrigaleske »Lamento d' Arianna« ist ein Glied in der langen Reihe der Lamenti vor allem aus dem »Pastor fido«, Lamenti in Madrigalform, »ideale« Charakterbilder, reicher im Klang, feiner in der Durchbildung, als es eine Monodie sein konnte. Das monodische Vorbild ist arm im Vergleich zu der reichen Ausstattung mit kühnster und feinsten Durchgangs-Harmonik, die Monteverdi der mehrstimmigen Fassung hat angedeihen lassen. Dass, bei allem Geist-Reichtum Monteverdi's in solcher Durchbildung, das Werk dennoch ein Zwitter bleibt, ist unbestreitbar; bei all den Freiheiten, die Monteverdi sich in der Umgestaltung des Originals nimmt, ist er doch gehemmt in der polyphonen Gestaltung.

»Lamenti«

Dies sechste Buch sollte ursprünglich, wie wir aus einem Brief des Mantuaner Diplomaten Francesco Campagnolo an Cardinal Gonzaga wissen, drei »Lamenti« enthalten: ausser der Ariadnen-Klage noch die eines Hirten auf den Tod seiner Nymphe, »parole del figlio del Sig.^r. Conte Lepido Agnelli in morte della Signora Romanina« »Der Text von Scipione Agnelli auf den Tod der Sängerin Caterina Martinelli«; und endlich »il pianto di Leandro ed Hero del Marini«, das heisst die Klage Hero's über dem Leichnam ihres Leander. Die letzte hat Monteverdi nicht aufgenommen in den Druck und sie scheint verloren; aber Agnelli's Totenklage, »Lacrime d' Amante al sepolcro dell' Amata«, das umfangreichste Werk des ganzen Druckes, ist vorhanden. Zum ersten und letzten Mal in seinem Leben componiert Monteverdi eine Sestina. Und er componiert sie in einer seltsamen Mischung von Alt und Neu: er sieht den trauernden Liebhaber – mit dem Decknamen Glauco – gleichsam am offenen Grabe stehen, so wie Tancredi vor dem Hügel der toten Clorinda, und gibt dem Tenor die führende Stimme, der der »Chor« in lugubren Responsionen nachfolgt; aber er hält sich doch die Pforte ins Lyrische, ins Madrigaleske, in den »Contrapost« (man sehe vor allem die terza parte) offen. Es ist dieselbe Halbheit, die die Teilnahme oder Weglassung eines Basso seguente an diesen nicht-conzertierenden Stücken freigibt. (Nebenbei: sowohl in diesem sechsten wie im fünften Buch ist die instrumentale Bass-Stimme allen Stücken beigegeben, auch den nicht-conzertierenden; mit wechselnd reicher Bezifferung. Es ist sehr irreführend, dass Malipiero's Ausgabe sie einfach weglässt.)

Sonette

Dies sechste Buch ist voll noch von andern »lamenti«, und zwar alle auf Texte der unvermutetsten Form – der Sonettform, die Monteverdi bisher tunlichst vermieden hatte – und auf Sonette eines höchst ungleichen Gespanns von Dichtern: Petrarca und

Giambattista Marino. Dass Monteverdi, zum ersten Male, sich mit dem Verfasser des »Adone« verbindet, ist natürlich: er ist ja immer für das Neueste; und Monteverdi und Marino, dieser nur zwei Jahre jünger als Monteverdi, gehören als Zeitgenossen in vielem zusammen – so gross auch die Unterschiede zwischen dem sinnlichen Napolitaner und dem leidenschaftlichen Cremonesen sind. Aber warum hat Monteverdi auf Petrarca zurückgegriffen? Weil ihm die beiden Sonette »Zefiro torna, e' l bel tempo rimena« und »Oimè il bel viso! oimè il soave sguardo!« zur Exhibition seiner »Modernität« besondere Gelegenheit boten. »Zefiro torna« malt in den beiden Vierzeilern das lieblichste Bild der Wiederkehr des Frühlings und stellt in den Dreizeilern den traurigen Gemütszustand des Dichters in Contrast, dem die Geliebte auf ewig entrissen ist. Diesen Contrast hat Monteverdi bis zum äussersten herausgearbeitet, durch Wechsel des Rhythmus, der Tonart, des Tempos: der erste Teil ein chorisches Tanzlied, mit der gleichen musikalischen Einkleidung für beide Vierzeiler; der zweite ein Adagio, in dem nur auf die Worte

... E cantar augelletti e fiorir piaggie
E' n belle donne onesti atti e soavi

als Episode eine Reminiszenz an den ersten Teil wiederkehrt. Das Ganze ist so barock als möglich – Monteverdi denkt nur an den Contrast und keinen Augenblick an Petrarca, keinen Augenblick daran, dass auch der erste Teil aus der Seele des Dichters empfunden und gesungen werden müsste. Und noch barocker ist das andre dieser beiden »nicht konzertanten« Sonette Petrarca's. Im ersten Teil ist die Fünfstimmigkeit dadurch zersetzt, dass Monteverdi sechs Zeilen als Terzett oder Soli der tieferen Stimmen componiert, über denen die beiden Soprane den Seufzer »oimè« oder »et oimè« als Hoquetus oder Duett unaufhörlich wiederholen. Erst für die letzten zwei Zeilen, und die seconda parte erinnert sich Monteverdi der Fünfstimmigkeit; aber es ist eine neue, gruppenhafte, discursive, nicht mehr polyphon gehaltene. Wie geistvoll ist nicht das Alles! Aber auch wie unruhig, disharmonisch! Wie harmonisch hatte Marenzio, 30 Jahre vorher (Terzo libro, 1582), die gleiche Dichtung componiert!

Wenn diese Stücke mit blossen Basso seguente keine echten Madrigale mehr sind, so sind die mit echtem Basso continuo, die konzertierenden, noch keine richtigen Cantaten. Es ist höchst bemerkenswert – wenn auch noch nicht bemerkt worden –, dass auch sie alle auf Sonette componiert sind. Monteverdi verfügt, um 1610, noch nicht über wirkliche, für den Musiker fertig gelieferte Cantaten-Texte, und so greift er zu Sonetten mit Rahmen-Erzählung, genauer gesagt zu einigen der »Sonetti boscherecci« des Marino. (Eine Ausnahme macht nur das Sonett eines mir unbekannten Dichters »Una donna fra l' altre onesta e bella« – eine Auftrags-Composition [1609], in der Monteverdi die einzelnen Zeilen auf Soli, Duetti, Terzetti verteilt, um dann mit »discursiver« Fünfstimmigkeit zu schliessen – das Stück steht zwischen den beiden Stilen.) Nun, bei Marino macht Monteverdi mit der Scheidung zwischen erzählenden und dramatisch-lyrischen

Sonette als
Cantaten-
Texte

Textnot

Teilen ernst. Alle erzählenden Teile komponiert er als Chor-Rezitative; und den Dialog, alles, was zwischen »Gänsefüsschen« steht, als Soli. Es sind die ersten Versuche einer realistischen oder naturalistischen Cantata; die »Verwirklichung« dessen, was Monteverdi selber in »Non si levava ancor«, und was den vielen Componisten von »Tirsi morir volea« von ferne vorgeschwebt hatte, aber was ihnen noch versagt war: weil die Zeit noch nicht reif war, oder aus Mangel an Mut, oder aus einem Zuviel des Geschmacks. Denn geschmackvoll ist diese Mischung von naturalistischen Soli und stilisiertem Chor-Rezitativo keineswegs. Aber die Text-Not, die Verlegenheit, geeignete Poesie für seine Absichten zu finden, war eben gross und drängend für Monteverdi. Marino's Sonett »Qui rise Tirsi« vergewaltigt er zu einem poetischen Monstrum, um ein Vokal-Concerto genau nach dem Muster eines venezianischen Concerto grosso bilden zu können: das heisst er wiederholt immer eine Taktzeile als Tutti-Ritornell nach Zeilenpaaren, die er als Duetti, Soli, Terzette gestaltet. Seine barocke Grösse zeigt sich in der Sinnlichkeit, die er dem Instrumental-Ornamentalen dieser »Concertini« einzuhauchen versteht. In zwei andern konzertierenden Nummern, »Misero Alceo dal caro albergo fore« und »Batto, qui panse Ergasto, ecco la riva«, respektiert er zwar die Sonettform äusserlich noch, aber zerstört sie durch seine Missachtung der »Proportionen«; denn die schöne Teilung des Sonetts in Vier- und Dreizeiler ist ihm völlig gleichgültig. Er komponiert die ersten zwei und die letzten drei Zeilen als Tutti, als erzählenden Rahmen; und was an Text dazwischen liegt, als Monodie, als Arioso, als eine Aria quasi im Puppen-Zustand, da ihm Marino eben noch keinen echten Arien-Text zu liefern verstand. Das andre Sonett ist mehr madrigalesk gehalten, aber dafür voll der wildesten »madrigalesken« Übertreibungen. In der den Druck abschliessenden, siebenstimmigen Composition von Marino's »Presso un fiume tranquillo« – diesmal kein Sonett, sondern mehr eine Canzon im Geist Chiabrera's, sondert Monteverdi die Rollen des Schäfers und der Schäferin gleichsam aus dem Tutti aus; als Soli und ein Duett; und bezeichnet sie ausdrücklich als »Dialogo«. Aber es ist ein naturalistischer, dramatischer Dialog, längst nicht mehr der rein musikalisch conzierte des 16. Jahrhunderts, in dem das Dramatische nur als Unterströmung verhüllt dahinfloss.

Es ist das letzte Werk Monteverdi's, mit dem dies Buch sich zu beschäftigen hat. Denn sein Libro settimo von 1619 kennt auch die nominelle Unterscheidung zwischen »Madrigali a cappella« und »Madrigali concertati su l' instromento« nicht mehr. Aus dem Madrigal ist das Concerto geworden. Nur wenige der 29 Stücke, die dieses siebente Buch enthält, haben noch eine leise Beziehung zum 16. Jahrhundert, so die Nummer 3, Marino's »A quest' olmo, a quest' ombre, e a quest' onde« – aber nichts ist bezeichnender als der Doppeltitel des Stückes: »Madrigale a 6, concertato« oder »Concerto a sei, voci et istromenti«. Aus dem sechsstimmigen »Tutti« (dem der ganze erste Vierzeiler gehört) sind zwei Alt-Stimmen oder ein Bariton als Soli herausgehoben, und zwei Violinen, oder zwei Flöten markieren ein Ritornell, als Begleitung, oder Verdoppelung. Guarini's Madrigal »Con che soavità, labra adorate« wird zu einer Monodie mit Begleitung eines

Verwand-
lung des
Madrigals
ins Concerto

Monteverdi,
Spätere
Bücher

dreihörigen Orchesters – die »soave armonia«, die auszudrücken im alten Madrigal Sache vokaler Andeutung war, wird nunmehr eine realistische Aufgabe für »nove stromenti«. Das Titelblatt des Druckes behält wohl noch die alte Bezeichnung »Madrigali« bei, aber es spricht auch von »altri generi de Canti«, womit vermutlich die doctrinären Monodien gemeint sind, die »lettera amorosa« oder die »Partenza amorosa« im neuen Stil, »in genere rappresentativo«. Aber die Quartette, Terzette, Duette des Bandes verdienen eher noch mehr die Bezeichnung »andre, neue Arten«. Sie sind keine Madrigale mehr. Sie sind neue, konzertierende Kammermusik. Vor allem die Reihe der 15 Duette – die Hälfte aller Nummern! – eröffnet die Geschichte einer neuen Gattung, die erst mit den Kammer-Duetten von Agostino Steffani, Handel, Clari und Padre Martini endet. Sie sind das vokale Gegenstück der Trio-Sonate für zwei Violinen und Basso continuo: der idealen Besetzung der italienischen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert, herauscrystallisiert aus hundert künstlerischen Experimenten. Im Gegensatz zu den realistischen Sonetten des sechsten Buchs ist Monteverdi's Duett eine »ideale« Form, nicht dialogisch im naturalistischen Sinn, sondern ein »concerto« zweier Stimmen über neutralem Bass. Es gehört zu seinen grössten Schöpfungen; aber als er es schuf, war er innerlich längst fertig mit dem Madrigal, dem er das Grab geschaufelt hat. So werden wir uns nicht wundern, dass Monteverdi's achtes Madrigal-Buch von 1638, die »Madrigali guerrieri, et amorosi«, in denen er nach dem Muster der Platoniker und Aristoteliker drei Gattungen des Ausdrucks (τρόποι μελοποιίας) aufstellt, das »conciato«, »molle« und »temperato« (– »diastaltisch«, »systaltisch« und »hesychastisch«) – dass dies bunte Alterswerk kaum noch mit dem Madrigal zu tun hat. Rein vokal mit Basso continuo, also am meisten madrigalesk, sind nur die beiden Nummern »alla francese«, im französischen Stil »Dolcissimo usignuolo« und »Chi vol haver felice«, in denen Monteverdi nach dem Muster der Pleiade-Musiker, insbesondere des Pierre Guédron, die Zeilen der Guarini'schen Madrigale in wechselnder Stimmigkeit homophon herunterdeklamiert. Es sind echte »chansons mesurées«, nur mit italienischem Text. Wie weit vom Geist des Madrigals wir entfernt sind, zeigen die beiden Stücke, die Monteverdi auf Sonette Petrarca's komponiert hat: »Hor che' l ciel e la terra e' l vento tace« und »Vago augelletto che cantando vai« – das erste ganz, vom zweiten nur die Vierzeiler. Vor allem das erste ist eine seiner grossartigsten Compositionen. Der Contrast zwischen der Stille, dem Frieden der Natur und dem Kampf, der Zerrissenheit im Herzen des Dichters ist mit einer Wahrheit gemalt, mit so geistreichen Zügen belebt, dass jeder Widerspruch gegen diesen barocken Reichtum, diese Orgie der Schilderung verstummt. Die Modernität dieser Einkleidung ist überwältigend; die coloristische Rolle von Chor und Orchester (zwei Geigen und Basso continuo) sind dem 19. und noch mehr dem 20. Jahrhundert unmittelbar verständlich. Petrarca ist nichts weiter als Text-Lieferant; die Ehrfurcht vor ihm ist verschwunden. Besonders die Vierzeiler von »Vago augelletto« sind nichts weiter als Anlass zu einem Form-Experiment; der »laceramento della poesia« kann nicht weiter getrieben werden. »Hor che' l ciel e la terra« war dereinst von Tromboncino (1516)

Das 8. Buch

Der
»Umweg«

componiert worden, und die Reihe führt über Rore (1542), Monte (1576), bis zu Vecchi (1604). Aber Monteverdi steht bereits jenseits dieser Reihe wie im 19. Jahrhundert Schubert, der das Sonett ebenfalls komponiert hat. Wir sind am Ende.

Aber wir können die Beobachtung nicht unterdrücken, wie sehr Anfang – um 1500 – und Ende – um 1620 – sich berühren. Es ist, als ob Monteverdi hätte erweisen wollen, dass das Madrigal in seiner ganzen herrlichen Entwicklung nichts weiter gewesen sei als ein Umweg, eine Abirrung vom Natürlichen. Zwischen seinen »Scherzi musicali« von 1607 und den Frottole der Tromboncino und Cara besteht eine seltsame Beziehung: die gleiche rhythmische Lebendigkeit, die gleiche Ambiguität des Tripel-Taktes (3/4 – 6/8), bei Vorzeichnung von C; eine Ambiguität, die bei diesen Scherzi plumpe Interpreten zu den gleichen Missverständnissen geführt hat wie bei den Frottole. Ja, Monteverdi schreibt nicht mehr für vier Stimmen, wie die Frottolisten, sondern für drei, da er die Entwicklung der Villanella hinter sich hat; er kennt die Experimente der französischen Musiker im Dienste der »Pleiade«; er ist bestimmter in der Scheidung des Vokalen und Instrumentalen. Aber die Beziehung zur Frottola ist unverkennbar; und auf dem Weg der Improvisation muss die frottolistische Tradition bis zu ihm gelangt sein, denn sein »Scherzo« ist viel mehr italienisch als französisch. Und das Gleiche gilt für seine Behandlung der Sonettform. Auch sie ist eine Rückkehr: eine Rückkehr zur improvisatorischen Übung der Variation, der Variation über einen gleichbleibenden Bass, der für Sonett wie Ottava viermal zu wiederholen ist, als »Basso ostinato«. Und so vereinigen sich in dem seltsamen Manne Ältestes und Neuestes, Tradition und Revolution, Erhaltung und Zerstörung, Rückkehr und Fortschritt.

*

Paolo Quagliati hat ganz recht, wenn er – schon 1608 – bemerkt, dass die Mehrzahl der Musik-Liebhaber die »musica vota«, die konzertante Musik über dem Basso continuo, dem A cappella-Madrigal, oder sagen wir besser dem alten Madrigal des 16. Jahrhunderts vorziehe. Dies alte Madrigal hat seine Mission erfüllt und ist am Absterben. Es gibt, natürlich, noch eine ganze Reihe von Musikern, die die Fiktion aufrecht erhalten, es sei noch lebendig, vor allem von provinziellen Musikern; aber es ist doch symptomatisch, dass die neuen Auflagen auch der erfolgreichsten Werke eines grossen Meisters wie Marenzio nicht mehr weit über 1610 hinausreichen; und wenn Monteverdi noch 1627 die vierstimmigen Madrigale Arcadelt's »corrigiert« herausgibt, so hat das rein pädagogische Absichten – an Arcadelt lernte man die Anfangsgründe des reinen vierstimmigen Satzes. Der Zwiespalt und das Schwanken, die in Monteverdi's Schaffen als Madrigal-Componist bemerkbar sind, sind ein Merkmal des ganzen Zeitalters; er ist nur der glänzendste Repräsentant dieses Zwiespalts. Er ist nicht einmal ein Prototyp der Revolution; da er bei aller Leidenschaft, schwerblütig, vergrübelt, von unklaren platonischen Doctrinen erfüllt und gehemmt war, hat er sich eher später auf die neue Seite gestellt als andere und kleinere Meister. Salomone Rossi, unter den jüdischen Musikern

Zwiespalt
des Stils

Salomone
Rossi

in Mantua der bedeutendste, liebenswerteste, frischeste, von Monteverdi tief beeinflusst, aber unbeschwert von allen Problemen, die seinen grossen Kunstgenossen bewegten, hat von 1600 bis 1622 unter andern fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale herausgegeben, und gleich das erste, einige Jahre vor Monteverdi, eingeteilt in A cappella-Stücke und in solche »per cantar nel Chittarone, con la loro intavolatura posta nel soprano«. Im zweiten Buch, 1602, verwandelt sich der Chitarrone in einen unbestimmten »Basso continuo per sonare in Concerto« für alle Nummern, und vom dritten Buch an (1603) in einen »Basso continuo per stromenti da corpo«, also Tasten-Instrumente, ohne Lauten-Instrumente auszuschliessen. Die konzertante Leichtigkeit, mit der alle diese Stücke geschrieben sind, findet ihren reinsten Ausdruck in Rossi's »Madrigaletti a due« von 1628, den bezauberndsten und formvollendetsten Duettini, die vor ein paar der Meisterwerkchen Carissimi's oder Luigi Rossi's entstanden sind.

Cifra, Grandi,
Rovetta

Wie Rossi, so stellen sich auch andre Meister, etwas vor Monteverdi, entschlossen auf die »moderne« Seite. Da ist Antonio Cifra, römischer Meister, jedenfalls in Rom erzogen und kurze Zeit Capellmeister am Collegio Germanico, aber 1609–1629 an der Santa Casa in Loreto, mit kurzer Unterbrechung. Auch er veröffentlicht noch (1605–1623) sechs Bücher fünfstimmiger Madrigale, nur die beiden letzten ausdrücklich »concertati« mit Basso continuo; aber sein Herz gehört dem neuen Stil, den »Scherzi« und »Arie«, von denen er – beginnend mit 1613, bis 1619 sechs Bücher weltlicher, und zwei Bücher spiritueller (scherzi sacri) komponiert – das sechste, dem Granduca Cosimo II. gewidmet, nur handschriftlich erhalten. Cifra ist, in Monodien und Duetten, der Ariosto- und Tasso-Componist kat'exochen; aber auch wenn er, spärlich genug, Terzette und Quartette schreibt, so haben sie mit madrigaleskem Geist nichts mehr zu tun: sie sind rein konzertant, discursiv, manchmal offen dialogisch und cantatenhaft. Und dasselbe gilt für das Schaffen zweier Meister, die mit Monteverdi in enge amtliche Berührung und künstlerische Gemeinschaft kamen, Alessandro Grandi und Giovanni Rovetta. Grandi, damals noch Dom-Capellmeister in Ferrara, veröffentlicht bereits 1615 »Madrigali concertati a due, tre, e quattro voci«, die nicht mehr Madrigale sind, sondern Duette, Terzette, Quartette – formreiner, freilich auch flacher und unerregender, als alles, was Monteverdi geschrieben hat. 1617 kam Grandi nach Venedig als Sänger an San Marco, wo er drei Jahre als Vice-Capellmeister unter Monteverdi steht – er ist einer der ersten, der 1620 – für seine mehrteiligen Monodien den Ausdruck »Cantade« gebraucht. Und wo er aufhört, knüpft Rovetta an, in jedem Sinne, biographisch und stilistisch. Man kann die beiden Musiker als Nutzniesser Monteverdi's betrachten: unbewegt von seinen Scrupeln, kleiner und glatter, aber fortschrittlicher und gewandter als der ehrwürdig gewordene grosse Zeitgenosse. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass es in Venedig eine Schule und Literatur des »Concerto« gegeben hat, unabhängig von Mantua, Florenz, Mailand, Rom, und der Name Giovanni Gabrieli drängt sich unwillkürlich auf, von dessen späterem Schaffen auf profanem Gebiet wir so wenig wissen. Die Madrigalwerke nordischer Schüler wie Heinrich Schütz (1611) und

Giovanni
Gabrieli?

Johann Grabbe (1609) (deren Erörterung ausserhalb unseres Themas liegt) deuten auf eine uns unbekannte Madrigal-Produktion des grossen Lehrers; und sollte der Meister, der die »Sonata con tre violini« geschrieben hat, sich nicht auch auf dem Felde der konzertierenden Vokalmusik versucht haben?

Nochmals: Keinem Musiker, der das Jahr 1600 erlebt hat, bleibt die Entscheidung erspart, ob er stehen bleiben oder fortschreiten wolle. Wenige bleiben stehen. Das Madrigal verwandelt sich mit erstaunlicher Schnelligkeit ins Concerto, dichter oder mehr lockerer Arbeit: die dichter gearbeiteten stehen noch dem älteren Ideal näher, die lockerer gearbeiteten der Cantata. Und die Zahl der dichter gearbeiteten wird immer kleiner, da das Gesellschafts-Musizieren seinen Charakter geändert hat, und der neue Träger dieses Musizieren, der Virtuose, sein Recht verlangt.

1638 erscheint ein Werk, das man als den letzten Meilenstein auf dem Wege des Madrigals betrachten darf: die »Madrigali a cinque voci ed altri varii Concerti« des Domenico Mazzocchi, dem Cardinal (Francesco? Antonio?) Barberini gewidmet. Er hat sie gleichzeitig in Partitur und Stimmen herausgegeben – in Partitur, »perche con questa potranno più francamente cantarsi« »um mit ihr den Vortrag zu erleichtern«. Domenico Mazzocchi hat bisher fast nur als Opern-Componist und ein bisschen als einer der Vertreter des römischen Oratoriums – auch des profanen – die Aufmerksamkeit auf sich gezogen; aber nicht einmal die Bibliographie seiner Werke ist ganz festgestellt. Geboren ist er in Civita Castellana bei Rom am 8. November 1592, war Schüler Giovanni Bernardino Nanino's und verbrachte sein langes Leben, er starb 1665, als Priester im Dienste der Aldobrandini und Borghese. Als Musiker ist er das bedeutendste Mittelglied zwischen dem Kreis um Giovanni Francesco Anerio und dem um Carissimi, der die grosse klassische Cantate und das klassische Oratorium schuf und zuerst die vollste und klarste Einsicht in das Wesen moderner Tonalität gewonnen hatte. In den Lexica wird er auch dafür gerühmt, dass er für die feinsten Schattierungen der Dynamik, vom forte bis zum pianissimo, für crescendo, decrescendo und »Messa di voce« eine unmissverständliche Zeichengebung anwandte. Domenico Mazzocchi gliedert die 24 Nummern seines Werks (wobei er auch die seconde parti besonders rechnet, in Wahrheit sind es nur 19 Nummern) in drei Teile: »Madrigali che si concertano su l' istromento«, »che si cantano senza istromento«, und »variamente concertati«. Die Partitur, so sagt er, könne zum Studium und auch dazu dienen, die mittlere Gruppe, die Stücke a cappella, zu begleiten; doch geschähe das wider seine Absicht, denn er habe diese Stücke »nackt und unvermischt gelassen«, »nudi, e schietti, si come desidero, che si cantino«. Seine Sorgfalt erstreckt sich auf jede Einzelheit des Vortrags; und sein Respekt gilt auch den Dichtern, deren Namen er nie vergisst und die mit Ausnahme von Tasso, Guarini und Marino alle römische Zeitgenossen sind: Pier Francesco Paoli, Ludovico Adimari, Ottavio Tronsarelli, Francesco Balducci, Giovanni Ciampoli – Tronsarelli's »Dolci godete«, ein Huldigungs-Stück für die Familie Barberini. Melancholisch bekennt er in der Widmung, dass »das kunstreichste Studium, das die Musik kenne, das des

Domenico
Mazzocchi

Mazzocchi

Madrigals sei; aber dass nur noch wenige heutzutage komponiert und noch weniger gesungen würden, und zu ihrem Unglück aus den Accademien so gut wie verbannt seien« »Il più ingegnoso studio, che habbia la Musica, è quello de' Madrigali; mà pochi hoggi di se ne compongono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro dissaventura dall' Accademie poco men che banditi«. Daraus geht schon hervor, dass diese Madrigale Werke des Rückblicks sind, vor allem die sieben A cappella-Stücke. Sie gehen zurück auf – Gesualdo, der von Mazzocchi in der Vorrede denn auch als Vorbild für Genauigkeit der Aufzeichnung rühmlich genannt wird. Aber es ist ein geklärter, gereinigter Gesualdo: die äussersten Gegensätze von »vivace« und »largo« sind zwar noch vorhanden, die Labilität des Tempos; aber auch die Synthese, die Verschmelzung der Contraste durch Combination der Motive. Es genügt, den Beginn von Marino's »Di marmo siete voi« herzusetzen:

Mazzochi

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of two systems of staves. The first system has five staves labeled C., A., 5., T., and B. The second system has five staves without labels. The music is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the piece, with the lyrics: "Di mar-mo sie-te vo-i, Di mar-mo sie-te". The second system continues the piece, with the lyrics: "vo-i Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-re, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-o, re, Don-na, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, Don-vo-i, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-re".

C. Di mar-mo sie-te vo-i, Di mar-mo sie-te

A. Di mar-mo sie-te vo-i, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re,

5. Don-na a_i col-pi d'A-mo-re,

T. Di mar-mo sie-te vo-i, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re,

B. Di mar-mo sie-te

vo-i Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-re,

- re, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-o,

Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-o,

- re, Don-na, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, Don-

vo-i, Don-na a_i col-pi d'A-mo-re, al pian-to mi-re

- o, Don-na Di mar - mo sie - te vo - i, Don - na

- o, Don-na, Di mar-mo sie-te vo-i, Don - na a i col-pi d'A - mo -

Don - na, Di mar - mo sie - te vo - i, Don-na, a i col-pi d'A -

- na, Don-na a i col-pi d'A -mo-re, al pian - to mi-o: Don - na a i

- o, Don - na Di mar-mo sie - te vo - i, Don -

a i col-pi d'A -mo - re, al pian - to mi - o etc.

- re, al pian-to mi - o: al pian - to mi - o

- mo - - - re, al pian - to mi - o: al pian-to mi - o

col-pi d'A -mo - re, al pian - to, al pian-to mi - o

- na a i col-pi d'A -mo - re, al pian-to mi - - - o

Sonette

Manchmal steht Mazzocchi, in dem intricaten Spiel der Motivik, dem Principe di Venosa noch näher; aber man wird sofort erkennen, worin er sich vor ihm auszeichnet: in der vollkommenen Klärung der Harmonik. Auch wo er extreme Chromatik verwendet – immer im Sinn der Dichtung –, bleibt er gesetzlich, wie in der wunderbaren Stelle aus dem letzten Stück der ersten Gruppe: »Pian piano, aure tranquille«:

p
Dor - mo - no

p
Dor - mo - no i miei tor - men -

p
Dor - mo - no i miei tor - men - ti, _____

p
Dor - mo - no i miei tor - men - ti, _____ i

p
Dor - mo - no

B.
C.
b b6 6 7 8 # b [= 7] 5 b

Presto

i miei tor - men - - - ti etc.

- ti, _____ tor - men - - - ti. Ma de - sta - te - la

i miei tor - men - ti. _____ Ma

mie tor - men - ti, i miei tor - men - - - ti. Ma

i miei tor - men - - - - ti.

B.
C.
6 b [= 7] 6 b 8 6 8 6 b6 [= 6] 4 3 [#]

Damit hat man schon ein Beispiel aus der ersten Gruppe, »con istromenti«. Sie ist dadurch charakterisiert, dass aus den Tutti nur kurze Soli hervortreten, die Einheit des Ganzen ist, bei aller konzertanten Haltung, durchaus gewahrt. Nur wo es sich um ein Sonett handelt wie in Nummer 5 »Oh, se poteste mai, luci adorate«, gliedert Mazzocchi schärfer: er gibt den ersten Vierzeiler dem »Tutti«, den zweiten dem Tenor solo; den

Mazzochi

ersten Dreizeiler dem ersten Sopran solo und konzertiert den abschliessenden zweiten »a cinque«. Oder er legt andre Stücke, besonders Nummer 4 »Poi che a molti fai parte«, als Kette von Responsionen an: der Tenor oder Sopran singt einige Zeilen vor, der Chor folgt in reich gegliederten Imitationen nach.

Die dritte Gruppe, die der Stücke »variamente concertati«, ist freier und bunter; auch in der Stimmenzahl: sie steigt von der Vier- zur Achstimmigkeit. Zwei, Nummer 15 (»Hor che gli armenti«) und Nummer 16 (»Dolci godete«) sind als »Arien« bezeichnet: kurze, lebhafte, festliche, aber immer noch madrigaleske Stücke. Ein andres, Nummer 17 »Chiudesti i lumi Armida«, ist der »Gerusalemme liberata« (XVI, 61) entnommen, das heisst dem Lamento der Armida, und daher über dem viermal wiederholten – frei wiederholten – Ruggiero-Bass komponiert; also eine fünfstimmige Variationen-Reihe. Die Überschrift zeigt an: »per le viole«, und das wird wohl auch eins der Stücke sein, von denen Mazzocchi in der Widmung sagt, seien im Palazzo Barberini gesungen (!) worden »sopra il conserto delle sue viole«, das heisst der Kammermusik des Cardinals. Der Rest besteht aus »Concerti«, eine Canzon mit Echos, und fünfstimmigem Chor-Ritornell; ein Ritornell, das ein andres Mal (Nr. 19, »Verginelle«) aus einem Quartett von Sopranen besteht. Es ist neue, römische Kunst, die von Carissimi, Luigi Rossi, Mario Savioni noch weiter gesteigert und verfeinert werden wird.

Archaismus

*

Es ist ein würdiger Abschluss. Mazzocchi ist ein Meister im vollsten Wortsinn, ein Meister plastischer und ausdrucksvoller Erfindung, bei dem sich das Harmonische und Contrapunktische im feinsten Gleichgewicht befinden; und der erste Musiker, der zu Gunsten der modernen Tonalität die Kirchentöne entschieden über Bord geworfen hat. Dank ihm hat die römische Schule – auf vokalem Gebiet Carissimi, auf instrumentalem Corelli – den Vorrang der Modernität, des Klassischen vor allen andern Schulen Italiens. Bei aller bewussten Modernität aber besitzt er noch eine andre römische Eigenschaft: das Gefühl für Tradition. Noch hängt er einigermaßen zusammen mit der grossen Zeit, mit dem Ideal des Madrigals des 16. Jahrhunderts; er nimmt Abschied von ihm, aber zollt ihm noch seinen Tribut.

Was folgt, nimmt immer mehr den Charakter des Archaismus an. Es folgt noch eine lange Nachblüte, ein langer »Altweiber-Sommer«; ein reicherer vermutlich, als uns bekannt ist, da im 17. Jahrhundert Drucke seltener werden und vieles Handschriftliche verloren oder noch nicht registriert ist. Marksteine sind die »Madrigali morali e spirituali« des Mario Savioni (Rom 1668), oder die »Madrigali a cinque voci« des Giovanni Maria Bononcini (Bologna 1678), oder selbst das »Concerto madrigalesco a tre voci diverse« des Ercole Bernabei (Rom 1669), das alle cantatenhaften Soli vermeidet. Noch 1672 unterscheidet Savioni zwischen »Madrigali a tre voci differenti« und »Concerti« – die ersten dicht gearbeitet, die zweiten cantatenhaft mit Soli. Noch 1705 veröffentlicht Antonio Lotti ein Erstlingswerk, das durch Benedetto Marcello's Censur einige his-

Das Ende

torische Notorietät erlangt hat: es unterscheidet zwischen den 12 Duetti, und den vier dreistimmigen »Madrigalen«, denen noch je ein vier- und fünfstimmiges nachfolgt. Aber damit verebbt auch der Archaismus. 1774 veröffentlicht Padre Giambattista Martini in Bologna seinen »Saggio fondamentale«, worin zum ersten Male dem Madrigal ein liebevolles und eindringliches historisches Interesse zu Teil wird. Aber die lebendige Entwicklung war längst zu Ende, ehe die Historie begann.

Foreword to Volume Two*

Der vorliegende Beispiel-Band enthält eine Reihe vollständiger Vokal-Compositionen aus der Zeit von ca. 1470 bis 1640, die den Textband zu sehr belastet hätten. Die meisten sind nicht vorhanden in neueren Ausgaben, wenn ich auch nicht ganz vermieden habe, bereits neuedruckte Stücke nochmals vorzulegen, wenn ihre historische Wichtigkeit oder musikalische Schönheit es verlangte.

Die Wiedergabe macht Anspruch auf absolute Treue in allem Wesentlichen. Alles, was Zusatz ist, findet sich entweder über dem Notentext oder in Klammern; auch im Wort-Text habe ich mich bemüht die originalen Versionen zu bewahren, und nicht etwa zu modernisieren. Denn in manchen Fällen, so etwa bei Torquato Tasso, hatten die Componisten vor Augen Fassungen, die von den ersten Drucken abweichen.

Man wundere sich nicht, dass ich für die Stücke vor ca. 1530 die originalen Notenwerte verkürzt habe, für die späteren aber nicht mehr. Noch in der Frottola ist die äussere Gestalt der Noten-Einheit nicht wesentlich. Der Herausgeber würde in die grössten Sinnlosigkeiten verfallen, wenn er der mensuraltechnischen Vorzeichnung folgen wollte, anstatt den von der Prosodie des Textes diktierten musikalischen Schwerpunkten. Aber um 1530 gewinnt die Taktart eine neue Bedeutung, und der Wechsel von der »misura di breve« zur »misura cromatica« würde durch die Verkürzung der Notenwerte seinen Sinn völlig verlieren – was jeder zugeben wird, der das Capitel über Cipriano de Rore aufmerksam liest. Wenn irgendwo, so hat hier die originale Notation etwas zu tun mit dem Geist der Musik. Man muss sie beibehalten so viel als möglich, und nur die überflüssigen Hindernisse aus dem Weg räumen.

So habe ich auch die alten Schlüssel manchmal ganz durch die modernen ersetzt, in allen Fällen aber die ungebräuchlich gewordenen Mezzosopran-, Bariton- und Subbass-Schlüssel eliminiert. Dagegen habe ich nicht verzichten wollen auf den Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel. Ganz abgesehen davon, dass die Umschreibung in moderne Schlüssel, – vor allem die des Alt-Schlüssels – in alter A cappella-Musik eine Menge Hilfslinien notwendig macht, und die des Tenor-Schlüssels ein fortwährend transponierendes Lesen: – so muss eben gesagt werden, dass dies Buch sich an Musiker wendet, die ohne Vertrautheit mit den drei Schlüsseln auch keiner modernen Partitur gewachsen wären,

* Überschrift in der Quelle P bereits in englischer Sprache; zur Bandnummerierung siehe Sebastian Bolz, »Alfred Einsteins *Das italienische Madrigal*. Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs«, in: *Das italienische Madrigal*. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz (troja 2022), p. 19–71, hier p. 52 f.

nicht einmal der eines Streichquartetts. Die eckigen Bögen, die in Compositionen nach 1530 zwei (oder mehr) Noten verbinden, deuten auf Ligaturen im Original; in den wenigen Stücken vor 1530 sind solche Bögen rund. Zusatz sind, natürlich, auch alle Taktstriche. Ich gebe ruhig zu, dass ihre Anwendung manchem Herausgeber altmodisch erscheinen möge.

Die photographische Vorlage zur Nr. 1 verdanke ich meinem zu früh verstorbenen Freund Fernando Liuzzi in Rom. Alle andern Stücke gehen zurück auf Copien, die ich in italienischen, deutschen, österreichischen, englischen, französischen, americanischen Bibliotheken von den Originalen genommen habe. Den Dank namentlich auszudrücken, den ich allen freundlichen Helfern schulde, ist ganz unmöglich: sein Umfang würde in groteskem Missverhältnis stehen zu der Bescheidenheit dieses ersten wenn auch umfangreichen Versuches. Aber sie mögen dieses Dankes versichert sein.

Alfred Einstein

Zu dieser Edition

Quellen

Manuskript (B1)

University of California, Berkeley – Music Library (US-BEm), Archives Einstein Collection 2, Box 4, Folder 117

- Inhalt: Vollständiges Manuskript der deutschen Fassung von der Hand Alfred Einsteins.
- Beschaffenheit: Zwei umfangreiche Konvolute; unterschiedliche Papiersorten: teilweise kartenartiges Material, teilweise auf der Rückseite beschriebene Briefdokumente. Mehrere Schreibsichten mit Ergänzungen, Änderungen und Korrekturen.

Typoskriptfragment (B2)

University of California, Berkeley – Music Library (US-BEm), Archives Einstein Collection 2, Box 4, Folder 118

- Inhalt: Teiltyposkript (Kapitel 1–10) der deutschen Fassung mit umfangreichen Eingriffen von der Hand Alfred Einsteins; Manuskript des ausformulierten Inhaltsverzeichnisses.
- Beschaffenheit: Zwei Mappen; unterschiedliche Papiersorten: teilweise kartenartiges Material, teilweise kleinformatige Einlegezettel. Mehrere Schreibsichten mit Ergänzungen, Änderungen und Korrekturen.

Originaltyposkript (P)

Princeton University Library (US-PRu), Special Collections, C0423, Box 1 und 2

- Datierung: Einige Seiten enthalten den Reliefstempel »Einstein. | Northampton. | Mass.«. Das Typoskript kann damit erst nach 1939 entstanden sein.

- Provenienz: Der Quelle liegt ein Brief von Oliver Strunk an Lawrence Heyl, Associate Librarian, vom 21.02.1950 bei:
 »Dear Larry, | With this I am delivering to you the German manuscript of THE ITALIAN MADRIGAL by Alfred Einstein which has been turned over to me with Mr. Einstein's approval by the University Press. Since Mr. Einstein's book is not likely ever to be published in German, I am inclined to regard this German manuscript as an acquisition of real importance and I am hoping that you will be able to work out a manner of handling it which will at once insure its safekeeping and at the same time make it not too inaccessible to our students. | As delivered to you the manuscript consists of three sections: | Section 1 – the text of volumes 1 and 2, with the text of the Foreword. This runs to vi plus 1329 typewritten pages. There is no page i. I have been through this rather carefully and believe the text to be complete excepting for an occasional sentence or paragraph that was added during the printing of the book and for which no copy seems to be extant. | Section 2 – contains the musical manuscript for Volume 3 together with the Foreword to Volume 3 (labeled ›Foreword to Volume 2‹). This runs to ii plus 424 pages. With this is included also typewritten copy for the Italian texts printed with the third volume. This section may not be quite complete but it is at least as complete as it is possible to make it at this time. Have since checked this — MS is complete. | Section 3 – contains the musical manuscript for the examples in text belonging with volumes 1 and 2. | I am inclined to think that the most practical way of handling this material would be to have portfolios made for it to fit the various sizes of paper employed and dividing Section 1 into three or four parts for ease of handling. | Faithfully yours, | Oliver Strunk«
- Inhalt: Vollständiges Typoskript der deutschen Fassung (Box 1, Folder 2–4 und Box 2, Folder 1–2), Notenbeispiele für den Textteil von Einsteins Hand (Box 2, Folder 3) und Material für den Beispiel-Band (Box 2, Folder 4–5), enthaltend ein deutsches Typoskript des Vorworts (nur in dieser Quelle vorhanden), die italienischen Gedichttexte und sämtliche Notenbeispiele von der Hand Alfred Einsteins.

- Beschaffenheit:** Typoskript des Textteils: Vier dicke gelbliche Sammelmappen mit losen Blättern; weitgehend Originaltyposkript in schwarzer Schrift, zum Teil mit handschriftlichen Änderungen und Ergänzungen, die sich weitgehend, aber nicht vollständig mit denjenigen in der Quelle B3 decken. Gelegentlich typierte oder handschriftliche Einlegeblätter. Von Einsteins Hand paginiert von »II« bis »1329«.
- Einige Seiten ab Typoskriptseite 1140, die vorrangig italienischen Texte enthalten, weisen Eintragungen v. f. H. auf, die mutmaßlich dem Herstellungsprozess der englischen Übersetzung entstammen. Dazu gehören typografische Einrichtungen, Übersetzungen und Seitenverweise auf ein »Engl. MS« sowie teilweise eine gestempelte Paginierung. An Einzelstellen (z. B. Typoskriptseite »1269«) finden sich Antworten auf diese Eintragungen von Einsteins Hand.
- Material zum Beispiel-Band: Das deutschsprachige Vorwort ist ein Originaltyposkript mit handschriftlichen Eintragungen Einsteins. Die Gedichtseiten enthalten umfangreiche Eintragungen, vor allem grafisch-gestalterische Einrichtungen, von der gleichen fremden Hand, die auch die Textseiten ab 1140 annotierte. Die Notenseiten stammen nach Papierart und Paginierung vereinzelt mutmaßlich aus dem früheren Manuskript B1.

Typoskriptdurchschlag (B3)

University of California, Berkeley – Music Library (US-BEm), Archives Einstein Collection 2, Box 4, Folder 116

- Datierung:** Weitgehend Durchschlag der Quelle P, teilweise neugeschriebene Seiten. Entstehungsdatum damit nach 1939.
- Provenienz:** Die Quelle entstammt dem Nachlass Einsteins, der durch Tochter Eva Einstein in die Universitätsbibliothek Berkeley gelangte.
- Inhalt:** Vollständiges Typoskript (Durchschlag) der deutschen Fassung.
- Beschaffenheit:** Fünf schwarze Klemmordner mit einseitig beschriebenem Papier; weitgehend Durchschläge in blauer Schrift auf gelblichem Papier, zum Teil mit handschriftlichen Änderungen und Ergänzungen; vereinzelt neugeschriebene Seiten (in schwarzer Schrift) und typierte oder handschriftliche Einlegeblätter. Von Einsteins Hand paginiert von »II« bis »1329«. Das ausformulierte Inhaltsverzeichnis ist ausschließlich in dieser Quelle enthalten.

Engelssprachige Erstausgabe (TIM)

Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, translated by Alexander H. Krappe, Roger Sessions and Oliver Strunk, Princeton: Princeton University Press 1949.

Zur Entstehung der Übersetzung siehe Sebastian Bolz, »Alfred Einsteins *Das italienische Madrigal*. Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs«, in: *Das italienische Madrigal. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz (troja 2022), 2025, DOI: 10.25371/troja.v2022.

Editionsweise

Da die Quellen P und B3 im Verhältnis von Original und Durchschlag zueinander stehen und damit inhalts- und zeichengleich sind, kommt grundsätzlich beiden Quellen der Rang einer Leitquelle zu. Allerdings enthält keine der beiden Quellen den vollständigen, gültigen Text der deutschsprachigen Fassung: Beide Quellen weisen über die typierte Schicht hinausgehende Ergänzungen auf, die in unterschiedlichen Konstellationen beide oder individuell einen ausgearbeiteten und damit mutmaßlich gültigen Text enthalten. Deshalb basiert die vorliegende Edition teilweise auf einer Quellenmischung. In sprachunabhängigen Einzelfällen wurde auch die englische Buchausgabe herangezogen, in deren Drucklegung Einstein intensiv einbezogen wurde. Siehe zum Publikationsprozess umfassend: Sebastian Bolz, »Alfred Einsteins *Das italienische Madrigal*. Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs, in: *Das italienische Madrigal. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz (troja 2022), p. 19–71. Nur in Ausnahmefällen wurde das Manuskript B1 für die Klärung fragwürdiger Formulierungen herangezogen. Eine nachgeordnete Rolle für die Edition spielte das Typoskript B2, da es sich hier um eine Vorstufe von P/B3 handelt, die als Typoskript den gleichen graphischen Bedingungen unterliegt wie die Leitquelle, ohne deren Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit zu erreichen.

Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang die Kapitelstruktur dar: Im Rahmen der Publikation ergänzte Einstein eine Reihe von Zwischenüberschriften, meist auf dritter Ebene. Für diese Kapitel gibt es folglich keine unmittelbare Vorlage in den deutschsprachigen Quellen. Die englischen Formulierungen lassen sich jedoch bis auf wenige Ausnahmen mit Abschnitten aus dem ausformulierten Inhaltsverzeichnis der Quelle B3 in Einklang bringen. Für die Edition wurden die Überschriften entsprechend nach der englischen Fassung platziert und – wo möglich – anhand des Inhaltsverzeichnisses von B3 formuliert. Wo sich keine plausible Entsprechung fand, wurde der englische Text übernommen. Auch zur Auflösung interner Verweise wurde die englische Fassung herangezogen.

Offensichtliche Schreibfehler wurden korrigiert; fehlende Zeichen, insbesondere Satz- und Leerzeichen, wurden ergänzt, die Reihenfolge von Satzzeichen, insbesondere bei Aufeinandertreffen von Komma und Gedankenstrich sowie Punkt und schließender Klammern, bei Bedarf normiert.

Einsteins Manuskript weist zahlreiche Uneinheitlichkeiten bei der Schreibweise von Personen- und Ortsnamen, bei musikalischen und sonstigen Begriffen sowie in der Groß- und Kleinschreibung und Zusammen- und Getrenntschreibung auf. Diese wurden für die Lesefassung zur Erleichterung der Lektüre teilweise normiert. Um den historischen Status des Textes nicht zu verfälschen, wurde nicht auf neuere Rechtschreibung oder auf heutige Normansetzungen (etwa bei Namen) modernisiert. Vielmehr wurde jeweils derjenigen Schreibweise der Vorzug gegeben, die Einstein in seinem Typoskript häufiger verwendet.

Einen Sonderfall bilden die deutschen Umlaute: Der Entstehung der maschinenschriftlichen Quellen nach Einsteins Emigration 1939 dürfte geschuldet sein, dass weite Teile des Typoskripts keine spezifisch deutschen Zeichen (Umlaute, Scharf-S) enthalten. Dass diese an einigen Stellen doch auftauchen, legt die Annahme nahe, dass unterschiedliche Schreibmaschinen benutzt wurden. Umlaute wurden für die vorliegende Edition normiert; das Scharf-S, das historisch dynamischen Regeln unterworfen war, wurde nur an solchen Stellen normiert, an denen sich Verständnisprobleme ergäben (z. B. beim Wort »Maß«).

Abkürzungen von Begriffen und Namen, insbesondere Vornamen, wurden regelmäßig aufgelöst. Weitgehend auf Ausschreibung normiert wurden auch Ordinalziffern, die Einstein unsystematisch verwendet (z. B. »1^{mo}«, »I^{mo}«, »Primo«). Ausgeschrieben werden zudem die Zahlen bis »zwölf«, wenn sie nicht Teil der Kurzbezeichnung von Madrigalbüchern sind. Auf arabische Ziffern normiert wurden die Angaben von Jahrhunderten, die bei Einstein unsystematisch auch römisch bezeichnet werden (z. B. »XV. Jahrhundert«).

Die Interpunktion folgt grundsätzlich Einsteins Typoskript, insbesondere auch bei Klammern und Satzkonstruktionen, die über Einschübe (Gedichte, Notenabbildungen) hinwegreichen. Normierend getilgt wurden hingegen Schlusspunkte nach Kapitelüberschriften oder die von Einstein zur Markierung von Einzügen verwendeten Gedankenstriche. Normiert wurde auch die Handhabung von Klammern: Die von Einstein verwendeten runden Klammern werden als solche wiedergegeben, Verschachtelungen wurden ggf. mit eckigen Klammern angezeigt. Die im Typoskript enthaltenen Hervorhebungen in Form von Unterstreichungen, die die englische Fassung regelmäßig als Kursive darstellte, wurden übernommen; in dringend gebotenen Fällen wurde die Hervorhebungsart an den Zusammenhang angepasst, insbesondere durch die Setzung von Anführungszeichen.

Die geraden Anführungszeichen des Typoskripts wurden stillschweigend als Guillemets erfasst. Verschachtelungen, etwa bei wörtlicher Rede im Rahmen von Zitaten, wurde mit einfachen Guillemets normiert.

Gegenstand umfangreicher Überarbeitung waren die bibliographischen Nachweise. Einsteins Zitierpraxis bewegt sich – sowohl bei Verweisen auf musikalische und literarische Quellen wie auch auf wissenschaftliche Literatur und den Gepflogenheiten des frühen 20. Jahrhunderts gemäß – zwischen bloßen Namensverweisen im Text und Kurzangaben. Hier wurden, wo möglich, die vollständigen bibliographischen Angaben – teilweise korrigierend – ergänzt; Zitate wurden, soweit möglich, verifiziert und Abweichungen kommentiert, wo dies dringend geboten schien. In diesem Zuge wurden auch die Verweise auf Bände, Bücher und Kapitel, die – etwa bei Zitaten aus der »Divina Commedia« – uneinheitlich zwischen römischer und arabischer Zählung wechseln, nach Möglichkeit normiert.

Beide Typoskripte (P und B3) enthalten eine handschriftliche Seitenzählung von Einsteins Hand, B3 darüber hinaus einen ebensolchen lebenden Kolumnentitel, der den Inhalt der jeweiligen Seite markiert und regelmäßig mit dem der Quelle beiliegenden ausformulierten Inhaltsverzeichnis korrespondiert. Für die Druckausgabe werden die Kolumnentitel an entsprechender Stelle als Randnoten wiedergegeben.

Nicht erfasst wurde Mehrspaltensatz, den Einstein gelegentlich für längere Gedichtzitate verwendet. Hier folgte die Wiedergabe der inhaltlichen Textrichtung.

An einigen Stellen vermerkt Einstein Tranchengrenzen im Austausch mit dem Übersetzer Alexander H. Krappe. Diese Eintragungen sind nicht Teil der Lesefassung.

Interpretationspielraum besteht in einigen Fällen bei der Wiedergabe von Gedichten oder anderen Passagen in Versen. Hier ist wiederholt weder anhand der deutschen Quellen noch anhand der englischen Druckfassung eindeutig erkennbar, wie Einrückungen zu verstehen sind, wo sich Strophengrenzen befinden und ob Einstein mit diesen Einrückungen eine interpretatorische Absicht verfolgte. Insbesondere bei Versen, die lediglich in Form von unterlegtem Text in Musikalien überliefert ist – oder zumindest von Einstein als solcher zitiert wird –, dürfte eine eindeutige Zuordnung von Strophen bereits in den Vorlagen unmöglich sein. Hier wurde die Auszeichnung auf eindeutig als solche erkennbare Versgruppen beschränkt. Einsteins Typoskript enthält zudem eine Vielzahl von separierten Einzelzeilen, bei denen es sich teilweise um Titel von Madrigalen, teilweise um Einzelverse handelt. Die englische Druckfassung setzte diese Stellen kursiv bzw. als Einzelverse, traf dabei allerdings teilweise fragwürdige Zuordnung. Für die Edition wurden diese Stellen nochmals überprüft und nur in solchen Fällen als Einzelverse dargestellt, in denen eine Darstellung im Fließtext (regelmäßig in Anführungszeichen) nicht plausibel erschien.

Herausgeberkommentare sind in der Lesefassung der Edition nur an solchen Stellen enthalten, an denen sie für das Verständnis des Textes oder der Textgestalt unabdingbar sind. Sie erscheinen als Fußnoten mit Symbol-Ankern.

Ein editorisch-technischer Sonderfall sind die Notenabbildungen: Sie wurden nach den Vorlagen aus der gedruckten englischen Fassung hergestellt, da Einstein den Notensatz im Zuge der Publikationsvorbereitungen der Buchausgabe 1949 korrigierte und somit eine autorisierte, sprachunabhängige Quelle auch für die deutsche Fassung zur Verfügung steht.

In den Typoskriptquellen P und B3 sind die Stellen, an denen in der gedruckten englischen Fassung Notenabbildungen erscheinen, unsystematisch und vorläufig behandelt. In der Regel steht an diesen Stellen ein größerer Leerraum, in den Einstein handschriftlich eine grundsätzlich fortlaufende Zählung eintrug. Da in einem späten Stadium der Drucklegung einige größere Notenabbildungen vom Fließtext in den Beispiel-Band verschoben wurden, enthält diese Schreibschicht Korrekturen und unterschiedliche Zählsysteme (römisch, arabisch). In der englischen Druckfassung wie auch in der vorliegenden Edition verweisen arabisch nummerierte Fußnoten auf die entsprechende Nummer im Beispiel-Band. An einigen Stellen treten zu diesen Angaben weitere Elemente hinzu oder ersetzen diese: Teilweise schrieb Einstein einzelne Notensymbole oder -folgen, teilweise ergänzte er Textincipits (letzteres zumeist bei Verweisen auf den Beispiel-Band). Bei sehr kurzen Notenabbildungen ergänzte Einstein ein Notensystem mit dem Notentext unmittelbar im Fließtext.

Bibliographie

- [1] *Das italienische Madrigal. Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz (troja 2022), 2025, DOI: 10.25371/troja.v2022
- [2] Bolz, Sebastian, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, ed. Jesse Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477

Nachwort

Diese Edition verdankt ihre Existenz vielen Menschen, die das Projekt ermuntert, ermöglicht und unterstützt haben. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle herzlich danken. Für Hilfe bei der Entdeckung und Erfassung der Quellen danke ich Michaela Baranello, Tabea Umbreit und Janosch Umbreit, für die Unterstützung bei Fragen des Italienischen Laurian Kanzleiter und Antonio Chemotti. Die Arbeit an dieser Edition wäre als freies digitales Projekt nicht möglich gewesen ohne vielfachen technischen Rat, Hinweise und konkrete Unterstützung in Fragen der Infrastruktur und der digitalen

Umsetzung. Für informatische Expertise und Hilfe danke ich Dominik Leipold, Mario Sögtrop, Niklas Lachmann, Stefan Müller, Klaus Rettinghaus, dem Team der Edirom Summer Schools – insbesondere Dennis Ried, Agnes Seipelt und Peter Stadler – sowie Wolfgang Meier und Christian Riepl, zudem den Entwickler:innen und Communities von TEI, MEI und Verovio.

Ebenso großer Dank gilt allen Freund:innen und Kolleg:innen, die das Vorhaben wissenschaftlich, organisatorisch und finanziell unterstützt und mitgetragen haben: Insbesondere danke ich Hartmut Schick für seine Begeisterung und Unterstützung vom ersten Quellenfund bis zur Aufnahme in die »Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte«, Moritz Kelber für Gespräche, Ideen und den vielfältigen Einsatz für die Sache, Katelijne Schiltz für das langjährige Interesse und die Möglichkeit, Einsteins Madrigalforschung auch inhaltlich zu untersuchen, schließlich allen Beteiligten der Tagung im Münchner Orff-Zentrum im März 2022.

Gedankt sei zuletzt allen Personen und Institutionen, die Quellen und Mittel bereitgestellt haben: Dem Programm LMU-UCB Research in the Humanities und dem Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München danke ich für finanzielle Unterstützung; der Jean Hargrove Bibliothek der University of California, Berkeley, namentlich John Shepard, sowie Matthew Weber danke ich für die freundliche und stets unkomplizierte Betreuung während des Quellenstudiums und darüber hinaus, ebenso AnnaLee Pauls und den Mitarbeiter:innen der Abteilung »Special Collections« der Universitätsbibliothek an der Princeton University.

München, Oktober 2025
Sebastian Bolz