



Hartmut Schick:

"Solo e pensoso": Vier Madrigalkomponisten interpretieren Petrarca

(Beitrag zur [Interdisziplinären Vortragsreihe durch Münchner Gelehrte zur Feier der 700. Wiederkehr des Geburtstags Francesco Petrarcas im Sommersemester 2004](#))

Die Bedeutung, die Francesco Petrarca für die Musikgeschichte hatte, wird auch von Fachleuten gerne unterschätzt. Wenige würden wohl spontan der These zustimmen, dass mit Ausnahme vielleicht von Pietro Metastasio kein Dichter für die Entwicklung der abendländischen Musik eine ähnlich bedeutsame Rolle gespielt hat wie eben Petrarca. Was kennt man schon heute noch an Petrarca-Vertonungen aus den letzten vierhundert Jahren, abgesehen von Franz Liszts Klavierstücken und Liedern über Petrarca-Sonette? [1] Wer weiß schon, dass Joseph Haydn eine Arie über das Sonett *Solo e pensoso* (Hob. XXIVb:20) geschrieben, Franz Schubert drei Lieder über Petrarca-Gedichte (D 628-630) verfasst und Arnold Schönberg in seiner Serenade op. 24 einen Petrarca-Text verwendet hat?

Nicht nur in den letzten 400 Jahren war Petrarca für die Komponisten im Grunde kein Thema; dies gilt im Grunde auch für die ersten zweihundert Jahre nach seiner Geburt im Jahre 1304. Aus dem Trecento ist gerade einmal eine Petrarca-Vertonung überliefert (von Jacopo da Bologna), aus dem 15. Jahrhundert eine von Guillaume Dufay. Beides sind Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen, dass Petrarca-Texte für die Komponisten dieser Zeit nicht attraktiv waren. Und dies schon deswegen, weil der *Canzoniere* fast ausschließlich aus hoher Dichtung, aus Sonetten und Kanzonen besteht und nur zum geringsten Teil aus *poesia per musica*, nämlich *ballate* und *madrigali* — jenen eher niederen Formen, mit denen die Musiker etwas anfangen konnten und die primär auch zum Singen gedacht waren.

Es bleibt allein noch das 16. Jahrhundert, um die These von der überragenden musikhistorischen Bedeutung Petrarcas zu stützen. Wenn das 16. Jahrhundert das Jahrhundert der Petrarca-Renaissance und des Petrarkismus in der Dichtung war, so war es das nicht weniger in der Musik. Für die Komponisten der ab etwa 1520 sich entwickelnden neuen musikalischen Gattung des italienischen Madrigals — einer musikalischen Gattung, der gleichermaßen Madrigale, Ballaten, Kanzonen, Sonette, Sestinenstrophen und Ottava-Stanzen zugrunde liegen können — wird Petrarca ab den 1530er-Jahren zum mit Abstand beliebtesten Dichter. [2] Erst sie entdecken seine Sonette und Kanzonen recht eigentlich für die Musik, oder genauer gesagt: Sie entwickeln eine musikalische Gattung, die überhaupt erst in der Lage ist, mit solchen anspruchsvollen lyrischen Texten zurechtzukommen. Fast alle Gedichte oder Gedichtstrophen aus dem *Canzoniere* wurden als Madrigale vertont, die meisten mehrfach, gelegentlich sogar von zwanzig und mehr Komponisten über Jahrzehnte hinweg in regelrechtem Wettstreit, so dass insgesamt viele tausend Madrigale zu Petrarca-Texten in gedruckter Form überliefert sind. Damit aber ist Petrarca fraglos der am häufigsten vertonte Dichter der Musikgeschichte gewesen. Goethe, Heine oder Shakespeare können da bei weitem nicht mithalten, und im Grunde auch nicht Metastasio.

Damit nicht genug: Bekanntlich hat sich fast die gesamte italienische Lyrik und ein Gutteil auch der europäischen Lyrik im 16. und 17. Jahrhundert der Nachahmung Petrarcas verschrieben. Insofern ist letztlich die gesamte musikalische Gattung des italienischen Madrigals mit ihren schätzungsweise gut 20.000 Werken direkt oder indirekt Petrarca verpflichtet: Wenn nicht Texte von Petrarca selbst vertont wurden, wurde doch fast durchweg Lyrik vertont, die dem Petrarkismus zuzurechnen ist.

Die Bedeutung Petrarcas für die Musikgeschichte bleibt aber nicht auf das 16. Jahrhundert beschränkt, sondern ist von grundsätzlicherer Natur. Und hier spielt der Begründer des literarischen Petrarkismus, Pietro Bembo, eine zentrale Rolle. Bembo stellte nicht nur 1501 mit seiner Edition des *Canzoniere*, der im 16. Jh. dann noch mindestens 130 weitere folgten, die Textgrundlage für die Komponisten bereit und erklärte Petrarcas volkssprachliche Lyrik zum Modell für die lyrische Dichtung schlechthin. Bembo regte die Komponisten des 16. Jahrhunderts offenbar auch dazu an, mit solchen Texten musikalisch anders umzugehen. In seinen 1525 gedruckt publizierten *Prose della volgar lingua* [3] analysiert Bembo ja Petrarcas lyrische Sprache sorgfältig, und zwar (geschult an Cicero) wesentlich auch nach Kriterien der Rhetorik. Sein Hauptanliegen ist, zu zeigen, dass bei den Gedichten des *Canzoniere* Inhalt und sprachlich-dichterische Form einander in idealer Weise entsprechen, dass die jeweilige Formulierung in ihrer Klanglichkeit und Rhythmik, in der Lautfolge wie auch der Disposition von Längen und Kürzen, Hebungen und Senkungen genau dem entspricht, was inhaltlich mitgeteilt werden soll. Nach Bembos Ansicht ist die Klanggestalt eines Verses — das, was wir heute metaphorisch die musikalische Qualität der Sprache nennen würden —sogar ausschlaggebend dafür, ob sich sein Inhalt überhaupt vermittelt — nach dem Prinzip: Wenn der Ton nicht stimmt, teilt sich auch der Sinn nicht mit (und kann sich sogar ins Gegenteil verkehren).

In seinen Petrarca-Analysen kategorisiert Bembo die verschiedenen Merkmale dichterischer Sprache nach den einander polar entgegenstehenden Eigenschaften der *gravità* und der *piacevolezza*, also von Schwere, Würde, Ernst auf der einen Seite, und Gefälligkeit, Leichtigkeit, Liebreiz auf der anderen Seite. Schön ist Dichtung laut Bembo freilich nur, wenn keine der beiden Qualitäten *gravità* und *piacevolezza* zu stark oder zu lange herrscht, vielmehr beides in beständiger *variazione*, in sensibler Mischung und reizvollem Wechsel vorhanden ist. [4]

Die Musiker und Komponisten musste dieser neue theoretische Ansatz natürlich eminent interessieren. [5] Wenn denn die lautlich-rhythmische Qualität der Sprache so entscheidend ist für das richtige Verständnis des dichterischen Gedankens, dann ist klar, dass bei der Vertonung solcher Dichtung in gleicher Weise, nämlich möglichst präzise, auch die Musik dem Text entsprechen muss — was zunächst einmal heißt, dass sie die sprachlichen Eigenheiten des Textes klanglich zum Ausdruck bringen muss. Allem Anschein nach war Bembos Petrarkismus und seine neue Art der Dichtungsanalyse deshalb eine wesentliche Grundlage dafür, dass die damals neue musikalische Gattung des Madrigals eine so beispiellose Entwicklungsdynamik bekam im Hinblick auf das, was wir heute musikalische Textdarstellung nennen. Diese Entwicklungsdynamik wiederum führte dazu, dass binnen weniger Jahrzehnte im Madrigal nahezu das gesamte Vokabular oder Arsenal an textdarstellenden Figuren und Stilmitteln entwickelt wird, von dem dann die Musikgeschichte in den folgenden Jahrhunderten zehren sollte — in der Oper ebenso wie in Kantate, Oratorium und Klavierlied. Insofern lässt sich durchaus mit einigem Recht sagen: Auch die Vokalmusik des 17.-19. Jahrhunderts wäre ohne Petrarca nicht das, was sie ist; sie ist unmittelbar oder mittelbar angewiesen auf das, was im 16. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit Petrarca und dem Petrarkismus ein für allemal entwickelt wurde.

Schon im 16. Jahrhundert gibt es darüber hinaus Fälle, bei denen man den Eindruck hat, dass Komponisten über musikalische Textdarstellung noch in einer Weise hinausgehen, wie man sie erst bei Schubert und Schumann wahrzunehmen gewohnt ist: dass sie nämlich den dichterischen Text in einer bestimmten, durchaus subjektiven Weise interpretieren. Beides, die eindrucksvolle Entwicklungsdynamik der Gattung Madrigal im 16. Jahrhundert und das Vorstoßen bis zu echter musikalischer Interpretation eines Textes, lässt sich gut veranschaulichen anhand von vier exemplarischen Vertonungen des vielleicht berühmtesten Sonetts von Petrarca, *Solo e pensoso*:

Solo e pensoso i piú deserti campi
Vo mesurando a passi tardi e lenti,
E gli occhi porto per fuggire intenti
Ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger de le genti,
Perché ne gli atti d'alegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentr'avampi:

Sí ch'io mi credo omai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita ch'è celata altrui.

Ma pur si aspre vie né si selvaggie
Cercar non so ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, et io con lui.

Allein und gedankenschwer die verlassensten Felder
messend mit schweren, langsamen Schritten,
gehe ich dahin und spähe umher, um zu fliehen,
wo eines Menschen Spur im Sand sich zeigt.

Andern Schutz weiß ich nicht, der mich bewahrte
vor den neugierigen Blicken der Leute,
denn an meinen freudlosen Gebärden
kann jeder ablesen, wie ich innerlich brenne.

So glaube ich nun, dass Berge und Strände,
Flüsse und Wälder wissen, wie mein Leben
gestimmt ist, das vor andern verborgen ist,

doch weiß ich keine Wege, die steil und wild
genug wären, dass nicht Amor ständig käme
und mit mir redete, und ich mit ihm.

(Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* ["Canzoniere"] XXXV; Übersetzung vom Verf.)

Unstrittig dürfte sein, dass es sich hier um ein für Petrarca's Denken und Dichten, ja für sein ganzes Selbstverständnis zentralen Text handelt, der in doppelter Weise lesbar ist. Einerseits ist es ein Gedicht vom unglücklich Liebenden, der in der Natur Trost von seinen Liebesqualen sucht, andererseits das paradigmatische Gedicht von der Weltflucht des reflektierenden Individuums, in dem sich Petrarca selbst stilisiert: als der Intellektuelle, der die Menschen flieht, der ein unruhiges Wanderleben führt und in der Natur Zuflucht sucht — weniger, um dort die Schönheiten der Natur zu genießen, als um in Ruhe nachzudenken, und das heißt vor allem auch: beständig über sich selbst und die eigene Einsamkeit nachzudenken. (Man denke nur an seinen Traktat *De vita solitaria*.) Das Sonett beginnt bereits mit Worten, die dem Dichter in der Abgeschiedenheit seines Refugiums Vauclose als Lebensmotto hätten dienen können: "Solo e pensoso", und es fehlt auch nicht die selbstgewisse, geradezu narzisstische Pose, wenn das lyrische Ich meint, dass nicht nur alle Menschen, die ihm begeben könnten, sich für seinen Seelenzustand interessieren würden, sondern sogar die ganze Natur — "monti e piagge E fiumi e selve sappian di che tempre Sia la mia vita".^[6]

Die Komponisten brauchte diese biographische Lesart freilich nicht zu interessieren, für sie war das Sonett in erster Linie ein Text, in dem sich die Verzweiflung eines unglücklichen Weltflüchtigen in starken Affekten und suggestiven, musikalisch gut darstellbaren Bildern artikuliert. Die Madrigalkomponisten des Cinquecento haben dieses Sonett denn auch besonders geschätzt — ablesbar daran, dass es zu den am häufigsten vertonten Gedichten Petrarca's zählt. Nicht weniger als 19 Komponisten versuchten sich daran zwischen 1540 und 1618 (in Klammern das Jahr der Publikation)^[7]:

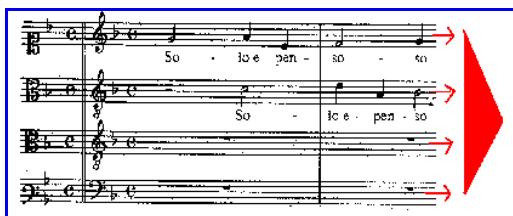
Jacques Arcadelt (1540), Girolamo Scotto (1541, zweist.), Girolamo Parabosco (1546), Orlando di Lasso (1555), Giovanni Nasco (1559), Matteo Rufilo (1563), Nicola Vicentino (? , dreist., ungedr.), Francesco Portinaro (1568), Philippe de Monte (1569), Geronimo Tastavin (1569), Silao Casentini (1572), Giaches de Wert (1581), Girolamo Conversi (1584), Alfonso Ferrabosco (1587), Luca Marenzio (1599), Ruggero Giovannelli (1605), Vincenzo Ugolini (1615); als Madrigal für Solostimme mit Generalbass: Nicolo Borboni (1618) und Filippo Vitali (1618).

Vier dieser Madrigale sollen im folgenden näher betrachtet werden, weil sie einen besonderen Rang beanspruchen können, weil sie charakteristisch für verschiedene Stationen der Gattungsentwicklung sind und als exemplarisch für vier Arten der Textvertonung und des Umgangs mit Petrarca's Sonett gelten können: die früheste, bereits Ende der 1530er-Jahre entstandene Vertonung des Textes durch Jacques Arcadelt, die fünfzehn Jahre später publizierte des jungen Orlando di Lasso, die besonders dramatische Vertonung von Giaches de Wert aus dem Jahr 1581 und — aus der Spätphase der Gattung — eines der letzten Werke von Luca Marenzio, publiziert 1599.

Unter den über zweihundert Madrigalen von Jacques Arcadelt finden sich nur ganz wenige Petrarca-Vertonungen. Deutlich spürbar ist bei Arcadelt wie bei vielen anderen Komponisten dieser ersten Generation noch eine Scheu vor den anspruchsvollen Texten in den hohen Gattungen Sonett und Canzone. Arcadelt war also fraglos noch kein Petrarkist, und sein Umgang mit Petrarca's Sonett deutet auch nicht darauf hin, dass er sich in den 1530er-Jahren bereits mit Pietro Bembo's Dichtungstheorie und Petrarca-Interpretationen befasst hat.

In seiner 1540 publizierte Vertonung des Sonetts *Solo e pensoso*^[8] fällt zunächst einmal auf, dass sie nicht im strengen Sinne durchkomponiert ist. In der zweiten Quartine wiederholt Arcadelt ab Ende des zweiten Verses die Musik der zweiten Hälfte der ersten Quartine, was die Gleichheit der Reime herausprofilert, was aber völlig verwischt, dass es um ganz verschiedene Inhalte und Bilder geht: etwa einmal um Fußspuren im Sand, das andere Mal um das innerliche Brennen aus Leidenschaft. Bei den Terzinen wird — nicht von der Versstruktur ausgehend, insofern nicht "formalistisch" — Musik aus dem zweiten und dritten Halbvers zum Schluss der zweiten Terzine wiederholt, ohne dass inhaltlich etwas dazu Anlass gäbe: Den Naturbildern "monti e piagge e fiumi e selve" entspricht gedanklich durchaus nicht die Wechselrede zwischen Amor und dem lyrischen Ich ganz am Schluss.

Insgesamt erinnert dies noch an Wiederholungsmuster der Chanson und der Frottola: Gattungen, in denen viel Text mit vergleichsweise wenig Musik vertont wird. Daraus zu schließen, dass die Musik hier generell nicht auf den Text Rücksicht nehmen würde, wäre freilich voreilig — an manchen Stellen tut sie das durchaus, freilich recht subtil und keineswegs konsequent. So etwa gleich zu Beginn:



NOTENBEISPIEL 1: Jacques Arcadelt, *Solo e pensoso*, Beginn (aus: *Jacobi Arcadelt Opera Omnia*, hg. von Albert Seay [CMM 31], Bd. VII, o. O. 1969, S. 38).

Das Madrigal beginnt — sehr ungewöhnlich in dieser Gattung — mit einem längeren Duett nur der beiden Oberstimmen. Der erste Vers wird dann auch anschließend von den beiden Unterstimmen gar nicht mehr gesungen. Sinnfällig macht die Musik so das Alleinsein, das einsame Umherirren in menschenleerer Gegend. Satztechnisch ist dieses Anfangsduett — ebenfalls ungewöhnlich in der Gattung Madrigal — als strenger Kanon gestaltet. Darin kommt natürlich schön das Moment der Nachdenklichkeit zum Tragen. Komponisten späterer Generationen hätten gleichwohl an diesem Beginn auch manches moniert: Ausgerechnet zum Wort "deserti campi" erscheint ein längeres Melisma aus vielen Noten — gerade so, als wären diese Gegenden dicht besiedelt statt menschenleer —, und die unbetonte Silbe "de-" wird in geradezu extremer Weise überbetont. Hier (wie auch an anderen Stellen) schlägt offenkundig die aus der französischen Chanson stammende Konvention durch, einen langen Vers stereotyp mit einem Melisma zu beenden.

Hier irren die Stimmen zum Ausdruck des nicht Finden Könnens und der unwegsamsten Regionen nahezu chaotisch umher: Der Sopran lässt auf den Quintfall sogar einen großen Sextsprung folgen — ein Intervall, das damals in der Stimmführung verboten war —, und treibt dann den Sänger noch weiter hinauf, anstelle der danach obligatorischen Gegenbewegung (und ähnlich der Bass). Doch klanglich wird die Stelle wieder entschärft durch dazwischen tretende Töne anderer Stimmen, die insgesamt einen vollen, keineswegs unschönen Klang garantieren.

Nicht nur die Sensibilität für Petrarca's Sprache also scheint durch und durch an Pietro Bembo geschult, auch die Ästhetik, die dahinter steht, entspricht der eines Bembo (der ja Dantes Dichtung wegen ihrer Schroffheiten ablehnte): Der sprachliche Ausdruck eines Affektes darf laut Bembo nie so weit gehen, dass die Sache hässlich wird und ganz die Balance zwischen *gravità* und *piacevolezza* verliert; auch der herbsten, düstersten Formulierung muss noch ein Moment von *piacevolezza* beigemischt bleiben. Nichts anderes macht Lasso hier in seiner Vertonung — und nicht nur hier, sondern durchweg und immer in seiner Auseinandersetzung auch mit den schweren Texten von Petrarca.

Am 10. April 1581 widmete Giaches de Wert, der Hofkapellmeister des Mantuaner Herzogs, Margherita Farnese, der jungen Gemahlin des Thronfolgers Vincenzo Gonzaga, zur Erinnerung an ihre jüngst vollzogene Hochzeit sein Siebtes Madrigalbuch. [10] Darin findet sich neben zwei ganz frühen Tasso-Vertonungen auch eine neue Vertonung von *Solo e pensoso*:

NOTENBEISPIEL 4: Giaches de Wert, Beginn von *Solo e pensoso*

Unschwer ist zu erkennen, dass Giaches de Wert Lasso's Madrigal gekannt und studiert haben muss. Zur Auseinandersetzung mit Petrarca's Sonett tritt für ihn als zusätzliche Herausforderung die Auseinandersetzung mit der 25 Jahre älteren Vertonung des berühmten Münchner Kollegen hinzu. Und Wert tut alles, um Lasso's Vertonung noch zu übertreffen. Die Deklamation ist bei ihm noch etwas flexibler, lebendiger und damit sprachnäher als bei Lasso, die Rhythmik kontrastreicher, vor allem aber die Darstellung des Textes von einer Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft, wie man sie bei Lasso bei weitem noch nicht findet.

Giaches de Wert übernimmt von Lasso — ganz im Sinne des *imitatio*-Prinzips des Petrarkismus — die melodische Anfangsformel und die imitatorisch gestaffelte Satzstruktur des Beginns, aber nur, um beides noch zu steigern. Auf den daktylisch rhythmisierten Quintfall lässt er nicht nur ein Ganztonfall folgen, sondern gleich noch einen Quintfall — eine äußerst unsangliche und dezidiert unschöne, den Oktavrahmen sprengende Fortschreibung, die das im zweiten Takt zu erwartende hohe *c* gewaltsam eine Oktave nach unten verrückt: also statt des normalen, zu erwartenden *d'-g-g-c'* nicht nur (wie bei Lasso) irregulär *d'-g-g-f* sondern äußerst unsanglich, ins Bodenlose fallend: *d'-g-g-c*.

Gegenüber Lasso versetzt Wert aber auch noch den Einsatzton in allen Stimmen um eine Quinte nach oben — aus der angenehmen Mittellage an die obere Grenze des jeweiligen Stimmumfangs —, was den Einsatz für jeden Sänger unangenehm und riskant macht. Und er tut alles, um die Sänger bei ihrem Einsatz mutterseelenallein zu lassen: Die neuen Stimmen müssen immer gerade dann mit ihrem Spitzton einsetzen, wenn die vorausgehende Stimme bereits ihren tiefsten Ton erreicht hat. Weil nun die Einsatzfolge gegenüber Lasso umgekehrt ist — beginnend mit dem Bass statt mit dem Sopran und aufsteigend —, führt dies dazu, dass immer dort, wo eine weitere Stimme einsetzt, gähnende Löcher klaffen: im zweiten Takt das Intervall einer Duodezime, im fünften Takt eine Dezime. Und wenn schon bei Lasso einige Stimmen in weiten Intervallen hin und her sprangen, so war das noch harmlos gegenüber dem, was hier die Einzelstimmen an Sprüngen vollführen: Auf die beiden fallenden Quinten folgt sofort ein großer (unerlaubter) Sextsprung, und dann geht es ungerührt so weiter mit sogar noch zwei Sextsprüngen in Folge, bis hin zu einem atemberaubenden Dezimenfall im Bass (T. 6), zur Darstellung des Superlativs "i più deserti".

Sowohl die Führung der Einzelstimmen als auch ihre Zusammenfügung zu einem mehrstimmigen Satz ist derart exaltiert, dass man darüber kaum mehr wahrnimmt, dass die ersten Takte zugleich ganz streng organisiert sind, nämlich als zweistimmiger Quintkanon — wie in Arcadelt's Vertonung, und doch ganz unvergleichbar. In jedem Fall — und trotz dieser doppelten Bezugnahme auf Lasso und Arcadelt — handelt es sich gewiss um den verrücktesten, satztechnisch und melodisch extremsten Beginn eines Madrigals aus den ersten 60 Jahren der Gattungsgeschichte. (Das Wort "verrückt" wird im Zusammenhang mit dem Schluss des Madrigals noch eine besondere Rolle spielen.)

Am Beginn von Wert's Madrigal werden musikalisch in ganz neuer Intensität zunächst einmal die einzelnen Begriffe des Anfangsverses dargestellt: "Solo" und "pensoso" durch Kanon und Vermeiden natürlicher Melodik, "più" durch Extremintervalle und Extremlagen, "deserti" durch die weiten Entfernungen zwischen den Einzeltönen und den Stimmen, oder auch "campi": durch das Liegenbleiben der Stimmen und die Ausbreitung einer großen Klangfläche auf dem Ton *c*. Und in den Takten 12 ff. zeichnet Wert ganz suggestiv den schleppenden, müden Schritt des Wanderers durch versetzt eine ganze Oktave aufwärts durchschreitende, langsame Tonleitern. Hinter dieser detaillierten Textdarstellung, die weit über Lasso hinausgeht, steht aber noch ein übergreifender Ausdrucksimpuls, der die Gesamtstimmung erfasst: Sinnfällig gemacht wird jenseits des konkreten Wortbezugs auch der Naturrahmen, in dem sich das Geschehen abspielt: der "öde und wilde Naturraum", der "locus horridus", der in diesem Sonett — wie Gerhard Regn zu Recht feststellt hat [11] — an die Stelle der angenehmen Natur und des traditionellen "locus amoenus" tritt — als Sinnbild des extremen, von schwarzer Melancholie erfüllten Gefühlszustandes des lyrischen Ich.

Luca Marenzio publizierte seine Vertonung von *Solo e pensoso* 1599 — wenige Monate vor seinem Tod — in seinem letzten, dem Neunten Madrigalbuch zu 5 Stimmen [12] und widmete den Druck jenem Vincenzo Gonzaga, dessen erster Gemahlin Wert bereits sein 7. Madrigalbuch (mit *Solo e pensoso*) dediziert hatte. Dies deutet darauf hin, dass Marenzio sich dem Vergleich mit Wert's Vertonung, die der Herzog so gut kannte, bewusst stellen wollte. Aber wie sollte er sie noch übertreffen können? Die von Wert eingesetzten Mittel nochmals zu steigern, war jedenfalls ausgeschlossen.

Marenzio macht deshalb zumindest in einer Hinsicht das Gegenteil: Anstatt ebenfalls mit irregulär weiten Sprüngen zu arbeiten, gibt er der Sopranstimme in den ersten 22 Takten ausschließlich irregulär enge Tonschritte, nämlich ausschließlich Halbtonfortschreitungen:

Notenbeispiel 5: Luca Marenzio, *Solo e pensoso*, Stimmbuch des Canto (Venedig: Gardano 1599), Beginn

Die ersten 24 Takte bestehen einzig und allein aus chromatisch fortschreitenden Semibreven — eine nach Begriffen des 16. Jahrhunderts genauso "unmögliche" Melodik wie die wild gezackte bei Giaches de Wert. Der Kontrast zu Wert könnte nicht größer sein, und doch liegt auch hier *imitazione* vor: Zum zweiten Vers ("Vo misurando a passi tardi e lenti") hatte bereits Wert (s. Notenbeispiel 5) im Canto einen riesengroßen melodischen Bogen aus lauter gleich langen Noten geschrieben, stufenweise von *g'* zu *g''* aufsteigend und wieder fallend zu *d'* — allerdings einen diatonischen, gänzlich unchromatischen Bogen. Marenzio lässt lediglich den Melodiebogen bereits beim ersten Vers beginnen und fügt lauter chromatische Zwischentöne ein.

Die unteren vier Stimmen aber gehen bei ihm ganz andere Wege: Mit ihrer weit ausgreifenden Melodik aus lauter Sprüngen und ihrer gestaffelten, imitatorischen Einsatzfolge knüpfen sie deutlich an das Satzbild an, das man vom Beginn der Vertonungen von Lasso und Wert kennt. Im Unterschied zu Wert aber vermeidet Marenzio hier konsequent unsangliche, riskante oder gar verbotene Intervalle wie die große Sexte: Trotz der extremen Weiträumigkeit ist die Melodik elegant und geschmeidig — wie man das bei einem Italiener erwartet —, und auch im Zusammenklang gibt es nirgends große "Löcher". Die Musik klingt so immer voll und angenehm, trotz der radikalen Chromatik in der Oberstimme.

NOTENBEISPIEL 6: Luca Marenzio, Beginn von *Solo e pensoso* (aus: Bernhard Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, Tutzing: Schneider 1992, S. 409)

Den Text stellt Marenzio nicht weniger sorgfältig dar, geradezu Wort für Wort [\[13\]](#) "Solo" durch die Isolation der Oberstimme vom übrigen Satzgeschehen, "pensoso" durch die forcierte Chromatik, die so extrem im 16. Jahrhundert nicht einmal in intellektuellen Experimentierstücken wie Cipriano de Rores *Calami sonum ferentes* begegnet, das Wort "deserti" durch das Aufsuchen auch noch der entlegensten, normalerweise unberührten Tonstufen (wie *gis* und *dis*) und das Aufsteigen bis zum Extremton *a''*; die Weite der "campi" vermittelt sich durch das Bild des großen, gleichsam die Horizontlinie zeichnenden Melodiebogens im Sopran. Das Bild des Gehens ("vo") und des Messens ("misurando") wie auch der langsamen, schleppenden Schritte ("passi tardi e lenti") ist ebenfalls bereits in der Oberstimme denkbar anschaulich enthalten, und auf andere Weise auch in den Unterstimmen, die zu den großen Maßeinheiten mit den Viertelnoten gewissermaßen die kleinen Unterteilungen beisteuern, wie auf einem Zollstock. In den Takten 11 ff. erscheint in den beiden Unterstimmen sogar die gleiche schleppende Schrittfigur aus synkopisch versetzten Linien wie bei Wert.

Zuweilen komponiert Marenzio sogar noch anschaulicher als Wert, etwa wenn er zu "Dove vestigio human" ein Wechseltonmotiv (*g—a—g—a...* etc.) durch die Stimmen wandern lässt, was im Notenbild wie Fußspuren im Sand wirkt. Freilich: Die Landschaft, die bei Marenzio durchschritten wird, ist eine andere als bei Wert. Sie ist nicht erschreckend öde, schroff und leer, kein "locus horridus", sondern in durchaus angenehmer, apart klingender Weise mit vielen Noten gefüllt. Sie ist denkbar farbig — durch das enorme "Chroma" der chromatischen Linie —, kennt keine abgründigen Löcher und leeren Flecken in der Melodik und Klanglichkeit. Es ist eine vergleichsweise kultivierte, zivilisierte Ödnis, in der es auch alle paar Takte reguläre, formelhafte Kadenz gibt — während Wert dreimal so lange wartet, bis er eine erste Kadenz bildet und volle 25 Brevistakte lang kein einziges Vorzeichen notiert, also gleichsam monochrome, nicht von Menschenhand geprägte Naturmusik schreibt.

Am Beginn des zweiten Teils "malen" sowohl Marenzio als auch Wert die Naturbilder aus, die der Text hier anbietet: Marenzio detailgetreu und pittoresk mit bergig geschwungenen Linien zur Darstellung der Berge und Skalenläufen für die Bachläufe, Wert weniger detailgenau, aber mit mehr dramatischer Wucht und wieder mit einer Vorliebe für auratische Klangflächen, in der die Weite der Natur klanglich eingefangen wird. In beispielloser Drastik vertont Wert dann die letzte Terzine. Das Herumirren auf steilsten, unwegsamsten, verwilderten Wegen fasst er in eine krause Musik von geradezu schockierender Rohheit: Ein dreistimmiger Satz in strengen Sextakkordparallelen — archaischem Fauxbourdon-Satz —, der scheinbar ziellos in großen Intervallen durch den Tonraum irrt (übrigens so, dass die extreme sprachliche *gravità* des Verses "Ma pur sì aspre vie né si selvaggie" voll zum Tragen kommt: Fast jede Silbe wird isoliert und ganz eckig hingestellt). Weiter unten kommen dann nicht nur verbotene große Sextsprünge, sondern sogar Septimen- und Dezimensprünge als regelrechte satztechnische Verirrungen vor (z. B. Sopran T. 19 f., mittlere Stimme T. 18 f., Tenor T. 21).

NOTENBEISPIEL 7: Giaches de Wert, *Solo e pensoso*, 2da parte, T. 11 ff.

Bei den Wiederholungen des Fauxbourdon-Satzes "Ma pur si aspre vie..." mit seiner Zickzackmelodik tritt ab Takt 15 noch eine zweite Schicht hinzu: Rezitationsmotivik auf im wesentlichen nur zwei Tönen, pures Gemurmel anstelle gesungener Melodik, zu den anderthalb Versen "Ch'Amor non venga sempre Ragionando con meco ed io con lui". Geradezu dramatisch-szenisch prallen so die beiden Protagonisten aufeinander: der sich im unwegsamen, wilden Gelände verlaufende Wanderer und der Liebesgott Amor, der ihn an seine unglückliche Liebe erinnert. Beide Schichten bilden dann zusammen keinen regulären kontrapunktischen Satz mehr, wie er den guten Sitten des Komponierens entspräche, sondern verfestigen sich immer mehr zu stabilen Klangflächen aus liegenden, nur in sich oszillierenden Dreiklängen — einem tönenden Naturraum, der dem Zugriff des Menschen gleichsam entzogen ist. Auf eine lange, nur in sich bewegte Klangfläche auf c (T. 19 ff.) folgt eine ebenso lange aus dem B-Dur-Dreiklang (T. 22 ff.), und nach einem eintaktigen F-Dur-Dreiklang setzt sich die Musik schließlich in den letzten Takten auf dem C-Dur-Dreiklang fest, um diesen bis zum Schluss nicht mehr zu verlassen. Der chaotisch herumirrende Wanderer hat sich mittlerweile auf den Dialog mit Amor eingelassen; der Satz geht in bloßem Gemurmel zuende.

Einen Schluss aber hat diese Musik im Grunde nicht: Im ganzen 2. Teil dieses Madrigals erscheint keine einzige Kadenzformel mehr, und auch nicht einmal ganz am Schluss. Die Musik läuft einfach aus, sie versiegt, bricht ab, wird gleichsam ausgeblendet. Der Wanderer ist gleichsam zu erschöpft, um noch die Kraft zu ordnungsgemäßigem Kadenzieren zu finden, und das Zwiegespräch mit Amor bleibt auch im letzten Takt noch offen: keine V-I-Wendung, nicht einmal ein gemeinsamer Schlussakkord wird mehr gefunden — der Satz franzt regelrecht aus mit dem nachhängenden Tenor. Vergleichbares existiert nicht in der Musik des 16. Jahrhunderts — auf diese Weise darf man einfach nicht schließen in der Musik (jedenfalls nicht vor dem 19. Jahrhundert). Und doch gibt es keinen expressiveren, poetischeren Schluss in der Geschichte des Madrigals.

Wer die Musik von Werts zweitem Madrigal-Teil hört, nimmt übrigens einen erstaunlichen Reichtum an Klangfarben wahr. Dabei verzichtet diese Musik ganz auf Chromatik und Dissonanzen — sie kennt sogar, genau besehen, nur acht verschiedene Töne (neben der C-Dur-Skala allein den Ton *b*) und besteht nur aus Dreiklängen und Sextakkorden auf wenigen Stufen. Verglichen mit diesem Schluss wirkt selbst derjenige von Marenzios Vertonung brav und konventionell.

Freilich kann man sich fragen, ob Wert den Schluss des Textes überhaupt richtig deutet. Wobei sich da schon bei den einschlägigen Übersetzungen ein Problem ergibt. Sie lassen nämlich meistens die Frage offen, ob Amor mit seinem Liebesgeflüster ein willkommener, treuer Begleiter selbst in größter Einsamkeit ist oder ein hartnäckiger Verfolger, der sich auch im wildesten Gelände nicht abschütteln lässt und obsessiv auf den armen Wanderer einredet.

Karl Förster etwa übersetzt: "Doch find ich nicht so rauh' und wilde Bahnen, / wo mich nicht Amor immer gleich entdecke, / dass ich mit ihm, er sich mit mir bespreche."^[14] Gerhard Regn schreibt dazu in seinem Kommentar: "[...] das Schlussbild des intimen Zwiegesprächs mit Amor, sowie das ausgeprägte Melos der Sprache geben zu erkennen, dass die Melancholie letztlich doch süß ist und ausgekostet wird."^[15]

Hugo Friedrich übersetzt: "Doch ging' ich nie so rauhen Pfad noch wilden, / Daß nicht auch Amor immer zu mir träte / Und sich mit mir bespräche, ich mit ihm."^[16]

Karlheinz Stierle versteht Amor offenbar als Unterstützer — "Doch find ich nicht so raue, wilde Gänge, / dass Amor nicht mir gleich zur Seite geht / und unsre Reden endlos sich verschlingen"^[17] — und deutet in seinem Kommentar den Dialog als einen erwünschten, ja tröstlichen: "Aber wenn das Ich auch die menschliche Kommunikation flieht, weil die nicht genannte Geliebte sich der Kommunikation versagt, so bleibt ihm doch ein endloses inneres Gespräch mit Amor, der den Liebenden nicht verlässt, welche einsamen und wilden Weg er auch gehen mag."^[18]

Ich vermute, dass auch Pietro Bembo und die meisten anderen Petrarkisten des 16. Jahrhunderts den Schluss des Sonetts so oder so ähnlich verstanden haben: als die Einsamkeit zumindest ansatzweise kompensierendes Moment, als tröstlichen Rest von Kommunikation in ansonsten ganz verlassenener, kommunikationsloser Situation — gemäß Pietro Bembos Petrarka-Ästhetik: als ein Moment von *piacevolezza* inmitten all der *gravità*. Und so haben das die meisten Komponisten auch vertont, bis hin zu Marenzio.

Nicht aber Giaches de Wert. Sein Petrarkismus ist ein anderer, nicht mehr auf schöne Balance bedachter. Und hier wird eine Rolle gespielt haben, dass er in Ferrara regen Gedankenaustausch mit Torquato Tasso pflegte, mit dem er befreundet war und dessen eigene Dichtung er früher vertonte als irgendjemand sonst. So enthält sein 7. Madrigalbuch neben *Solo e pensoso* bereits eine erste Vertonung von Strophen aus Tassos *Gerusalemme liberata* (die früheste bekannte überhaupt), nämlich *Giunto alla tomba* — ein hochdramatisches Madrigal zu einem Text, den ein Bembo scharf abgelehnt hätte als geschwollen und maniert.^[19]

Giaches de Werts Petrarka-Verständnis war offenkundig ein ähnliches wie das seines Freundes Tasso: In der dramatischen Ausdeutung der Bilder und Affekte von Petrarcas Sonett missachtet er dezidiert jede bembistische Balance und geht bereits so vor, als habe er es mit einer der hochdramatischen und hochexpressiven Strophen von Tassos großem Versepos zu tun.^[20] Und am Schluss nimmt er mit seiner Musik deutlich Stellung, wie er den Text versteht. Für ihn ist Amor eindeutig der unerwünschte Verfolger, vor dem der unglückliche Wanderer vergeblich in die Wildnis flieht. Das "Ragionando con meco ed io con lui" ist in seiner Vertonung kein normales Zwiegespräch mehr, sondern ein erzwungener oder zwanghafter Dialog: Amor redet obsessiv auf den einsamen Wanderer ein, und dieser befindet sich nicht in einer vernünftigen Unterhaltung, sondern in einer psychischen Extremsituation, in der er gleichsam Stimmen hört, sinnlos vor sich hin murmelt und nahe daran ist, den Verstand zu verlieren.

Dem Komponisten Giaches de Wert musste eine solche psychische Extremsituation nur allzu vertraut sein, litt doch sein Freund Tasso seit 1575 an Verfolgungswahn, weshalb er vom Mantuaner Herzog 1578 in das Irrenhospital Sant'Anna eingesperrt wurde. Nicht viel später nun vertonte Wert Petrarcas Sonett *Solo e pensoso*. Angesichts dessen ist es gut vorstellbar, dass Wert diesen Madrigalschluss auch als ein Portrait des psychisch krank gewordenen Dichters Tasso komponierte. Für diese Vermutung spricht auch, dass er hier schon vieles von dem entwickelt, was dann charakteristisch wurde für seine großen Tasso-Vertonungen der späten Madrigalbücher, beginnend im 7. Buch mit *Giunto alla tomba*. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Musik seiner Petrarca-Vertonung *Solo e pensoso* genau die Merkmale aufweist, die besonders typisch sind für Tassos Dichtung, und besonders für seine Naturlyrik [\[21\]](#) einerseits die extremen Hyperbeln — man denke nur an die übertriebenen Intervallsprünge —, andererseits in der Naturdarstellung das suggestive Aufspannen eines weiten, gedehnten Raumes und das scheinbar chaotische Einander-Durchdringen und Sich-Mischen verschiedenster Sinneseindrücke (von Wert musikalisch in genialer Weise realisiert in seinem fünf Jahre später, im 8. Madrigalbuch von 1586 publizierten Naturmadrigal *Vezzosi augelli*).

Der so spektakulär offene Schluss seines *Solo e pensoso* ist bei aller provokanten Irregularität natürlich ungemein poetisch (um nicht zu sagen: herzergreifend schön), und er kann nicht nur als Sinnbild des irr gewordenen, sich verfolgt fühlenden Tasso gehört werden, sondern auch als Hinweis auf die Position von Petrarcas Sonett XXXV im *Canzoniere*. Der Dialog des Dichters Petrarca mit Amor über Laura ist mit *Solo e pensoso* ja noch längst nicht zu Ende, sondern erst am Anfang. Über dreihundert Gedichte sollten noch folgen und Jahrzehnte des Weiterdichtens, des "ragionare" mit Amor — jenes für den ganzen Petrarca so charakteristischen "ragionare", das man mit den Worten von Karlheinz Stierle [\[22\]](#) verstehen kann als "einsames pensare, das sich imaginär sein Du erschafft".

Fußnoten

[1] Lieder: *Tre sonetti di Petrarca: 1. Pace non trovo, 2. Benedetto sia l giorno, 3. I vidi in terra angelici costumi* (1. Fsg. 1842-1846, 2. Fsg. 1864-1882), Klavierstücke: *Tre sonetti del Petrarca* [dieselben] (1843-1846), auch in *Années de pèlerinage, Deuxième année, Italie*.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[2] Zur Geschichte der Gattung vgl. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton 1949; zur Rolle Petrarcas bes. Bd. 1, S. 190 ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[3] Neuauflage in: *Prose e rime di Pietro Bembo*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin 1960, S. 71-309.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[4] Vgl. hierzu ausführlicher Dean T. Mace: *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, in: *Musical Quarterly* 55 (1969), S. 65-86.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[5] Vgl. die grundlegende Studie zu den musikhistorischen Implikationen des Petrarkismus im Venedig des 16. Jahrhunderts: Martha Feldman: *City Culture and the Madrigal in Venice*, Berkeley-Los Angeles-London 1995.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[6] Der biographische Hintergrund ist so offensichtlich, dass er hier nicht eigens aufgewiesen zu werden braucht. Stellvertretend für viele Äußerungen sei nur auf einen Brief Petrarcas an Giacomo Colonna (*Epystole* I, 7) verwiesen, in dem Petrarca von seinem Leben in Vacluse berichtet, "wohin er sich zurückgezogen habe, um der Leidenschaft zu einer schönen hochgestellten Dame zu entinnen. Doch auch ihre Abwesenheit werde ihm des Nachts und bei seinen Gängen durch die einsame Landschaft zur imaginären, immer wieder neu unverhofft hervortretenden Gegenwart" (Karlheinz Stierle: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München-Wien 2003. S. 119). Eine knappe Interpretation des Sonetts findet sich bei Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 244f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[7] Quellenangaben in: Emil Vogel u. a.: *Bibliografia della musica italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700, Nuova edizione*. 3 Bde., Pomezia 1977 ("I nuovo Vogel").

[\[Zurück zum Text\]](#)

[8] In: *Madrigali a quattro voci di messer Claudio Veggio, con la gionta di sei altri di Arcadelt*, Venedig 1540; ediert in: *Jacobi Arcadelt Opera Omnia*, hg. von Albert Seay (=CMM 31), Bd. VII, o. O. 1969, S. 38.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[9] Ediert in: Orlando di Lasso, *Sämmtliche Werke*, hg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, 2., nach den Quellen revidierte Aufl., hg. von Horst Leuchtman, Bd. 2, Wiesbaden 1968, S. 71 ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[10] *Il Settimo Libro de Madrigali a cinque voci* [...], Venedig: Angelo Gardano 1581, ed. in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein (=CMM 24), Bd. VII, o. O. 1967. Zum Komponisten vgl. Carol MacClintock: *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, o. O. 1966 (*Musicological Studies and Documents*, 17).

[\[Zurück zum Text\]](#)

[11] Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Zweisprachige Auswahl [...] aufgrund der Übertragung von Karl Förster, ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard Regn, 2. Aufl. Mainz 2001, S. 20.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[12] *Il Nono Libro de Madrigali a cinque voci* [...], Venedig: Angelo Gardano 1599. Edition von *Solo e pensoso* in: Bernhard Janz: *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992 (=Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 21), S. 409 ff.; ebda. S. 312-320 eine detaillierte Analyse.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[13] Vgl. Bernhard Janz, ebd., S. 315 ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[14] Wie Anm. 11, S. 83.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[15] Ebda., S. 249.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[16] Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 243.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[17] Francesco Petrarca: *Aus dem Canzoniere*, deutsch von Karlheinz Stierle, München 1990, S. 67.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[18] Karlheinz Stierle (wie Anm. 6), S. 616.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[19] Selbst Petrarcas Sonett, das Tasso hier nachahmt — *Giunto Alessandro a la famosa tomba* — wurde von dem bedeutenden Petrarkisten Lodovico Dolce wegen seiner geschwollenen Vokale kritisiert (*Osservationi nella volgar lingua*, Venedig 1550, fol. 94').

[\[Zurück zum Text\]](#)

[20] Man vergleiche etwa seine Tasso-Vertonung *Forsennata gridava* im 8. Madrigalbuch von 1586, deren Anfangsmotiv bereits in allen Stimmen einen spektakulären Dezimensprung enthält (ed. in *Collected Works*, wie Anm. 10, Bd. VIII, 1968, S. 49). Zu Werts pathetischen Tasso-Vertonungen vgl. Einstein (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 568-575.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[21] Vgl. hier besonders Hugo Friedrich (wie Anm. 6), S. 487-496.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[22] Wie Anm. 6, S. 616.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[\[Liste vorhandener Beitragstexte\]](#)

Autor: Hartmut Schick

WWW-Redaktion: Helga Pirner-Pareschi (unter Mitarbeit von Heinrich C. Kuhn)

Ansprechpartner für die Vortragsreihe: Heinrich C. Kuhn (hck@lrz.uni-muenchen.de)