

1. Guten Tag! Ich freue mich, dass doch einige Interessenten für ein Thema eingefunden haben, das in der Musikwissenschaft der letzten 60 Jahre vermeintlich bis zum Überdruß erörtert wurde – zumal zur Deutung der *Seconda Prattica*, also dem, was Monteverdi mit dieser Bezeichnung gemeint haben dürfte bzw. wie man sie in Bezug auf seine Musik und die seiner Zeit zu interpretieren hat, doch eigentlich – bis auf ein paar Nuancen – Einvernehmen zu herrschen scheint. Angesichts des Titels, den ich für meinen Beitrag gewählt habe, werden Sie sich aber vielleicht nicht wundern, wenn ich hier behaupten möchte, dass Monteverdi bisher zumeist missverstanden, ja gelegentlich sogar offensichtlich mutwillig *falsch* verstanden wurde und die erhaltenen und eigentlich gut bekannten Quellen vielen Interpretationsversuchen deutlich widersprechen. Ich denke, dass man – wie gerade in jüngeren Texten der Sekundärliteratur geschehen – Claudio Monteverdi nicht einfach umstandslos sogar das Gegenteil von dem unterstellen kann, was er schriftlich, hinterlassen hat. Wenn z. B. Anthony Newcomb in seiner Rezension zu Massimo Ossi's *Divining the oracle: Monteverdi's Seconda Prattica* meint zu dessen Einschätzung, Monteverdis „aesthetic ideal“ hätte wenig mit der Florentiner *Camerata* zu tun gehabt, hinzufügen zu müssen, dass dies auch für die Ferraresisch-Neapolitanische Schule um Luzzaschi und Gesualdo gelten dürfte, dann kann man schon fragen, warum dann ausgerechnet *diese* Namen von Monteverdi selbst als *führende* Vertreter der *Seconda Pratica* bezeichnet wurden – und ob also die eigene, den erhaltenen Dokumenten widersprechende Auffassung nicht vielleicht  *eher* falsch sei als die Aussagen Monteverdis selbst? Natürlich kann man im Prinzip immer unterstellen, dass die Quellen lügen, dass sie in irreführender Absicht geschrieben wurden oder sarkastisch das Gegenteil von dem meinen, was sie auszusagen scheinen. Dann sollte man aber *andere Quellen* für diese Unterstellung angeben können – oder eine Vielzahl von Indizien, die dies zumindest naheliegen und sehr wahrscheinlich machen: Ansonsten können nämlich Wissenschaften, die auf der Arbeit mit historischen Quellen beruhen, diese einstellen.
2. Schauen wir die beiden Texte an, in denen sich Monteverdi zur *Seconda Prattica* äussert. Ich beschränke mich dabei nicht nur aus Zeitmangel auf die frühen Texte, sondern auch, weil ich der Meinung bin, dass Monteverdis deutlich spätere, in den ursprünglich *privaten* Briefen an Doni geäußerten Änderungen aufgrund der dazwischen liegenden fast drei Jahrzehnte nicht umstandslos auf die von ihm selbst

bzw. mit seinem Wissen publizierten Aussagen rückprojiziert werden können. – Die erste Reaktion Monteverdis auf die 1600 erschienene und erweiterte 1603 Kritik Artusis erscheint bekanntlich 1605 in diesem kurzen Brief an die “gelehrten Leser”, den er seinem Fünften Madrigalbuch anfügt.

3. Auffallend ist die Kürze, die wohl nicht dem Platzmangel geschuldet ist.
4. Monteverdi bezeichnet die von Artusi kritisierten Stellen als “alcune minime particelle” seiner Madrigale, geht aber auf Kritik nicht ein, sondern behauptet nur pauschal, dass es eben hinsichtlich der Konsonanzen und Dissonanzen noch “eine andere Haltung” gebe, die *nicht* bei Artusis Lehrer Zarlino zu finden sei, die aber trotzdem mit Gründen der Vernunft und der Sinne das moderne Komponieren rechtfertigen könne. Ausserdem lässt Monteverdi den Leser wissen, dass er “seine Dinge” nicht “a caso” – also nach Belieben oder Gelegenheit – mache und dass der moderne Komponist durchaus auf den Fundamenten der Wahrheit arbeite. Dies werde er in einer Antwort unter dem Titel “Seconda Pratica oder Perfektion der modernen Musik” darlegen. Der Titel ist eine Umkehrung desjenigen Artusis: *L’Artusi overo Delle Imperfettioni della Moderna Musica*. Monteverdi wolle nur sicherstellen, dass dieser Begriff der *Seconda Pratica* nicht von anderen besetzt werde, zumal auch andere ingeniose Geister andere “zweite Dinge” betreffend die “armonia” – die Komposition im weitesten Sinne – in Erwägung ziehen könnten.
5. Vorerst kann man zusammenfassen, dass die Dissonanzbehandlung zwar der *Anlass* für Monteverdis Antwort ist, aber vermutlich nicht ihr Kern und wohl nicht zuletzt deshalb von ihm hier auch gar nicht einer Beantwortung oder Begründung gewürdigt wird – zumal ja auch noch andere “zweite Dinge” = “altre seconde cose” in Bezug auf die Musik denkbar sind. Auf die von Artusi ebenfalls kritisierte Vermischung der Modi geht Monteverdi gar nicht ein. Die eigentlich Antwort Monteverdis soll in Form einer eigenen Publikation umfangreicher ausfallen.
6. Bekanntlich erschien dieser Text nie. Angeblich hat Monteverdi noch bis zu seinem Tod daran gearbeitet, aber dann wäre diese Antwort auf Artusi mit ca. 40 Jahren Verspätung erschienen. Sehr am Herzen gelegen haben kann ihm diese «Debatte» also wohl nicht . . . Statt dessen erschien 1607 als Anhang zu Monteverdis *Scherzi musicali* die *Dichiarazione*, also eine *Erklärung* seines Bruders Giulio Cesare zum «Brief» von 1605. Die Forschung geht – bis auf eine Ausnahme – weitestgehend davon aus, dass Giulio Cesare hier nur als Sprachrohr Claudios fungiert.

7. Diese 3 1/2 Seiten sind nun der zentrale Text, auf den ich mich im Folgenden konzentrieren möchte, indem ich die wichtigsten Aussagen kurz diskutiere:
8. Giulio Cesare bezeichnet zu Beginn die von Artusi bekanntlich ohne Text zitierten Abschnitte aus Monteverdis *Cruda Amarilli* als Teil der *armonia* des Madrigals, womit recht eindeutig geklärt wäre, was darunter zu verstehen ist: Der gesamte musikalische Notentext eines Stückes. Dieser ist aber nur *ein* Teil der “melodia”, unter der wir dann also wohl die *gesamte* Komposition in ihrer Einheit aus Text und Musik zu verstehen haben. Diese Definition ist nicht willkürlich, sondern deckt sich mit der Bedeutung der «melodia» bei Platon. Denn anschliessend zitiert Giulio Cesare Ficinós Übersetzung der *Politeia*, nach der die *oratione* einer jener drei Teile sei, aus welchen die *melodia* bestehe: die anderen beiden sind *harmonia* und *rhythmus* – und diese hätten der *oratione* zu folgen. Wenn also z. B. einige genannte Madrigale Cipriano de Rores *nicht* der *oratione* folgen würden, wären sie wie Körper ohne Seele, da die *oratione* der bedeutendste und wichtigste Bestandteil der Musik sei. Immer noch mit Bezug auf Platons Definition erklärt Giulio Cesare Monteverdi nun, sein Bruder ehre und lobe beide Formen der Musik, die moderne und die alte – was hier nur als “antike” zu verstehen ist –, und er habe dieser alten die Bezeichnung *prima prattica* gebe, weil es um den *ersten praktischen Gebrauch*, die moderne aber *seconda prattica* genannt, weil es um den *zweiten praktischen Gebrauch* gehe. Im Folgenden wird klar, dass “modern” dabei *nicht* zeitgenössisch bedeutet und keine historische Abfolge gemeint ist:
9. Als *prima prattica* bezeichnet Monteverdi nämlich jene, in der die *armonia* nicht die Dienerin, sondern die Herrin der *oratione* sei. Diese *Praxis* wurde von den ersten Komponisten begründet, die “in unseren Notenzeichen” Musik für mehr als eine Stimme komponierten. Sie wurde dann weiter verfolgt und vervollkommen durch Komponisten wie Ockeghem, Josquin, Pierre de la Rue und andere. Und sie wurde letztendlich perfektioniert durch Adrian Willaert. Die *prima prattica* reicht also noch *vor* die genannten Komponisten zurück. Willaerts Schüler Cipriano de Rore war dann der *erste Erneuerer* = *primo rinovatore* der *seconda prattica* – wiederum – “in unseren Notenzeichen”. Ihm seien – nicht nur die schon genannten Herren – sondern auch Ingegneri, Marenzio, Wert, Luzzaschi, Peri, Caccini und andere gefolgt. Die “genannten Herren” – wobei *Herr* hier im sozialen Sinne als “adlig” zu verstehen ist – wurden kurz zuvor nach dem ersten Hinweis auf de Rore genannt. Es sind Gesualdo, Emilio de’ Cavalieri, Alfonso Fontanelli, usw.

Ausdrücklich bezeichnet Monteverdi die *Seconda prattica* als “zweite” aber nicht als “neue”: wenn sie mindestens bis vor 1565, das Todesjahr de Rores, und also 1607 bereits über 52 Jahre zurück reicht, kann man sie kaum als “neu” bezeichnen. Ich denke nicht, dass man hier einfach unterstellen kann, Monteverdi habe sich hier (durch seinen Bruder) eine Art “künstliche Ahnengalerie” geschaffen, um sein eigenes Tun zu verteidigen. Daher würde ich auch die Nennung Ingegneris ernst nehmen: Dass er zum Zeitpunkt der *Dichiaratione* bereits 15 Jahre tot war, bedeutet ja nicht, dass diese Nennung nur als Verbeugung Monteverdis vor seinem Lehrer zu verstehen ist. (Wem wäre damit auch gedient?) Diese Interpretation ist jedoch die gängige und dient i. d. R. dazu, mit Ingegneri einen Komponisten *auszuschliessen*, der in die meisten Interpretationen der *Seconda prattica* nicht passt, weil bei ihm weder Chromatik noch irreguläre Dissonanzen oder gar Monodie zu finden sind. Ich denke, damit macht man es sich zu einfach – ebenso wie mit der Umdeutung de Rores zum *Begründer* der *Seconda prattica* oder der “genannten Herren” zu einer “dritten Schule” *neben* der *Seconda prattica* – weil diese alle nicht in die verbreitete Vorstellung passen, Monteverdis *Seconda prattica* sei etwas fundamental Neues – obwohl Monteverdi selbst genau diese bestreitet! Ebenso lehnt er die Umdeutung der *Seconda prattica* zur *Theorie* ab: Sie ist eben gerade *keine* Satzlehre, die sich als ein theoretisches Lehrgebäude kodifizieren ließe! Dies bedeutet aber keineswegs, dass man ihre Anwendung z. B. bei der Behandlung von Dissonanzen nicht mit vernünftigen Gründen darlegen könne.

10. Und deshalb kann es auch *altre seconde cose* geben, also *Vervollkommnungen* der *melodia*, die *nicht* in satztechnischen Erklärungen kurzer Ausschnitte aufgehen, sondern erst in der “Frucht”, also wohl dem Gesamtergebnis, erkennbar werden.
11. Giulia Cesares Aussagen lassen sich also wie folgt zusammenfassen:
  - *Armonia* ist der Notensatz und als Teil der *melodia*, der Gesamtkomposition
  - *Oratione* soll – nach Platon – die Herrin der *armonia* sein, nicht ihre Dienerin
  - *Oratione* bedeutet „Rede“, nicht nur „Wort“ (*parola*) oder „Text“ (*testo*)
  - Ficinos *oratione* ist keine falsche Übersetzung des Platonischen λόγος! Und es ist sicher kein Zufall, sondern *Absicht*, dass Monteverdi hier Ficino folgt – nicht nur eingedenk der zweitausendjährigen “Aufladung”, die das griechische λόγος nicht erst durch das Christentum erfahren hat.
  - De Rore ist *erster Erneuerer*, *nicht Vater oder Begründer* der *Seconda Prattica*. Es gab also schon *vor* de Rore eine *Seconda Prattica*!

- Gesualdo ist der *zuerst* genannte zeitgenössische Vertreter der *Seconda prattica*.
- Prima prattica heißt nicht „alte“; *seconda prattica* heißt nicht „neue Praxis“.
- Dissonanzbehandlung ist als Teil der *armonia* der *oratione* untergeordnet.
- Der „Dienst“ der *armonia* besteht nicht nur aus Dissonanzbehandlung
- *Andere zweite Dinge* betreffen nicht nur die *armonia*, sondern die Gesamte.
- Verschiedene Modi im selben Stück gibt es bereits im Choral und bei Josquin.

## 12. *Seconda Prattica*

- *kann* nicht nur die (freiere) Dissonanzbehandlung betreffen
- *ist nicht* nur Ausdruck des (geschriebenen) Wortes/Textes, sondern der „Rede“
- erschöpft sich also nicht in (vordergründiger) „Textausdeutung“.
- [D.h., sie kann z.B. auch nicht-wörtliche Bedeutungsebenen musikalisch realisieren.]
- ist nicht *neu* und *beginnt nicht* mit Monteverdi und seinen Zeitgenossen.
- [„moderna“ bezeichnet die mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.]
- gab es vermutlich schon zu Platons Zeit bzw. in nicht polyphoner Musik.
- wurde durch Cipriano de Rore (also um 1550) *erneuert*, nicht *begründet*.
- *kann nicht* nur Monodie, Wortausdeutung oder Chromatik bedeuten
- kennzeichnet eine *Haltung* des Komponisten zum Verhältnis von „Rede“ und Musik, kann also kein *Stil* sein und hat nicht zwingend etwas mit *Affekt* zu tun.

13. Hier habe ich 37 Stellen aus der Sekundärliteratur grob zusammen gefasst, in denen Unterschiede, und zwar m.E.: Missverständnisse zur eben gegebenen Interpretation der *Seconda prattica* zu finden sind.

14. Zwar herrscht nicht mehr die Meinung vor, das Wortgeplänkel zwischen Artusi und Monteverdi sei *DIE* Ausformulierung eines musikalischen Epochenwandels um 1600, aber im Allgemeinen herrschen Verkürzungen vor wie die Reduktion der *Seconda Prattica* auf eine *neue* Form der Dissonanzbehandlung, die aber durch madrigaleske Wort- bzw. Textausdeutung gerechtfertigt sei. De Rore wird umstandslos vom *Erneuerer* zum *Begründer* der *Seconda Prattica* ernannt. Jene von Monteverdi ausdrücklich genannten Komponisten, die nicht in das Interpretationsraster des jeweiligen Autors passen, werden i.d.R. stillschweigend übergangen oder bestenfalls als falsche Höflichkeit Monteverdis ausgesondert. Immerhin findet die früher übliche Identifikation der *Seconda Prattica* mit Chromatik, extremer Affektdarstellung oder Monodie in jüngerer Zeit eher selten statt – aber Ausnahmen bestätigen die Regel.

15. Um die *Seconda prattica* also so zu verstehen, wie Monteverdi sie gemeint hat – und nicht wie seine modernen musikwissenschaftlichen Interpreten ihn trotz der doch recht klaren Formulierungen in der *Dichiaratione* immer wieder missverstehen wollen, dürfte es angebracht sein, z.B. einmal die von Monteverdi genannten Komponisten und insbesondere die genannten Kompositionen zu vergleichen. Dies dürfte in der Tat ein interessantes Forschungsthema sein, wobei ich allerdings befürchte, dass man jene Haltung *che l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva* auch bei vielen Komponisten z.B. des 15. Jahrhunderts wird nachweisen können, womit Monteverdis Charakterisierung de Rores als *primo rinovatore* vielleicht in Wanken gerät. Aber dies mag seinem begrenzten Zugang zu entsprechenden Werken und / oder einfachem Zeitmangel geschuldet sein. Hier möchte ich aber kurz drei Kompositionen – laut Monteverdi: – führender Vertreter der *Seconda Prattica* vergleichen, denen dasselbe Gedicht als *oratione* dient: Giovanni Battista Guarinis *Parola di Donna amante* mit dem Anfang *T'amo, mia vita*, scheint ein idealer Kandidat, denn:
16. Die Vertonung Luzzaschis ist eines der wenigen erhaltenen Madrigale für die drei Soprane des Ferrareser *Concerto delle Donne*; Monteverdis Version gehört zu den ersten *Basso continuo*-Madrigalen in jenem 5. Buch, das mit dem kurzen Brief an die gelehrten Leser die erste Erwähnung der *Seconda Prattica* durch Monteverdi enthält; Und in Gesualdos 5. Buch von 1611 fungiert es als Schlussmadrigal, nachdem es bereits zuvor 1609 nach einer 13jährigen Pause – während der die «Debatte» zwischen Artusi und Monteverdi «tobte» – als erstes neues Madrigal Gesualdos überhaupt erschienen war.
17. Das Gedicht selbst ist auf den ersten Blick eigentlich recht einfach und scheint – nicht zuletzt wegen seines eher erfreulichen Themas: kein Schmerz, kein Tod, kein Abschied – kaum Material für eine madrigaleske Ausdeutung zu bieten.
18. Luzzaschis Vertonung erschien 1601 in der einzigen gedruckten Sammlung, die uns direkten Einblick in die Musik des Ferrareser *Concerto delle Donne* gibt.
19. Luzzaschis Vertonung benutzt zwar die wenigen im Gedicht enthaltenen durch kompositorische Imitation ausdeutbaren Wörter, scheint aber die *Struktur* und *Entwicklung* des Gedichtes durch eine zunehmende Dichte an parallel geführten und immer längeren Verzierungem zu verdoppeln, die im Schlussvers gipfelt.

20. Die Erklärung der Worte der Geliebten zum “Lebensmotto” des Liebenden wird durch die stärkste Verzierung und die Verdoppelung des Verses betont. D.h., hier findet eigentlich keine “Vertonung” im Sinne einer Wort- oder Textausdeutung statt, sondern Luzzaschi scheint das Gedicht Guarinis als eine artifizielle *Struktur* von Steigerung und abschließender, abrundender Wiederholung der Eingangsworte zu begreifen, der er eine ebensolche musikalische Struktur parallel zur Seite stellt. Fast ohne madrigaleske Wort- oder Affektausdeutung und Chromatik folgt hier auf einer artifiziellen Ebene die *armonia* der *oratione*.
21. Monteverdi hingegen “zerlegt” das Gedicht, indem er die Worte der Geliebten bis zur Schlusskadenz als einzigen Text des Soprans herauslöst, mehrfach wiederholt und den drei tiefen Stimmen gegenüberstellt. Dies ist als «disrespect» Monteverdis vor der dichterischen Vorlage gedeutet worden, was ich für falsch halte. Statt dessen gelingt ihm dadurch die Darstellung einer im Text zwar angelegten, jedoch nicht offensichtlichen Bedeutungsebene. – Zumeist wird das Madrigal als eine Art quasi verfrühter opernhafter Szene gedeutet; ich bin aber überzeugt, dass Monteverdi mit dieser oberflächlichen Interpretation höchstens andeutend spielt, um sie recht schnell zugunsten einer vielleicht eher psychologisch zu nennenden Interpretation aufzugeben. Denn spätestens wenn der Sopran die Eingangsworte wiederholt, *ohne* auf die Worte des vermeintlich Angesprochenen Geliebten zu reagieren, sollte es den Zuhörern dämmern, dass sie hier nicht Zeuge einer Bühnenszene sind, sondern dem inneren Monolog des Angesprochenen folgen. In der madrigalesken Ausdeutung seiner Gedanken nutzt Monteverdi alle Mittel – von der erregten Steigerung der ersten Worte über das Schwelgen in melodiosen Bögen,
22. bis zur hastigen, “nachdrücklichen” Aufforderung an Amor, die Worte der Geliebten in sein Herz zu “drücken”. – Was dann im Schlussvers folgt, wird in den sehr knappen Besprechungen des Stückes – von musikwissenschaftlichen Analysen kann man in keinem mir bekannten Fall sprechen – meist als eine Art “Rückfall” Monteverdis in die “alte” Polyphonie abgetan. Es wird noch festgestellt, dass hier nun erstmals der Alt mit einsetzt, also die Vollstimmigkeit erreicht wird – was vielleicht doch ein Hinweis darauf sein könnte, dass nun etwas Wichtiges geschieht. Tatsächlich fallen nun alle Stimmen nacheinander mit dem Schlussvers ein, indem sie das Sopran-Motiv imitieren. Besonders auffällig ist aber, dass der Schlussvers hier zwar ebenfalls – wie schon bei Luzzaschi – wiederholt wird, aber die Worte der Geliebten – *T’amo, mia vita* – mehrfach ein Ende verhindern, indem sie das

kanonartige Stimmgefüge kurz vor Erreichen einer Schlusskadenz wieder anstoßen und so dem “la mia vita sia” als Lebensmotto sehr bildlich Ausdruck verleihen. Oder? – Ich bin überzeugt, dass dies kein Zufall ist, sondern Monteverdi hier auf ein viel älteres Madrigal anspielt, das buchstäblich *alle*, die um 1600 Madrigale gesungen oder auch nur gehört haben, gekannt haben müssen, denn es ist das erste und populärste Madrigal einer Sammlung, die seit 1539 dutzendfach – um 1627 dann sogar einmal von Claudio Monteverdi selbst – herausgegeben wurde:

23. Arcadelt's *Il bianco e dolce cigno*: Nach weitgehend homophoner Deklamation
24. endet dieses vielleicht bekannteste Madrigal des *Cinquecento* ebenfalls mit einer polyphonen Interpretation der letzten Zeile, in welcher das lyrische Ich in eindeutig-zweideutiger Weise erklärt, mit 1000 süßen Tode am Tag zufrieden zu sein. Monteverdi “vertont” also m.E. in seinem Madrigal *nicht* die Szene, in der die Geliebte dem Liebenden zu dessen freudiger Überraschung bestätigt, dass ihre Liebe auf Gegenseitigkeit beruht. Er vertont auch *nicht* (oder: *nicht nur*) einen späteren Augenblick, an dem sich der Geliebte an diese Worte erinnert – beides wäre noch von dem Verständnis einer *Seconda prattica* gedeckt, die eben Worte und Texte “vertont”. Statt dessen erweitert Monteverdi die Interpretation des Gedichtes um eine erotische Komponente, die Guarini in ihm vielleicht schon angelegt hatte, die aber nicht explizit erkennbar war. Und *das* würde ich als *hervorragendes Beispiel* für eine *Seconda Prattica* ansehen, die eben nicht Worte oder Texte “vertont”, sondern die *Rede*, also auch den tieferen, versteckten, mehrschichtigen oder auch nur hineininterpretierbaren Sinn des dichterischen Kunstwerkes, welches als *oratione* hier der *armonia* wie dem *rhythmus* voran geht. Dass zumindest einige Madrigaldichter und -Komponisten – und zweifellos solche wie Guarini oder Tasso und Monteverdi oder Luzzaschi – mit solchen mehrdeutigen Interpretationen bewusst arbeiteten und spielten, wird wohl nur bestreiten können, wer *Il bianco e dolce cigno* für eine missglückte zoologische Naturbetrachtung eines Suizidkandidaten hält.
25. Ist nun Gesualdos Vertonung, einzeln in der Sammlung von 1609 publiziert, seine Antwort auf Luzzaschi und Monteverdi ?
26. Nein . . . und vielleicht: Ja! Einerseits ist es im Vergleich zu Gesualdos extremste Chromatik einsetzende Madrigalen sicherlich eines seiner “schwächsten”, geradezu



enttäuschend; aber der Text gibt ja wie gesagt auch wenig für seine Art der Textausdeutung her. Und diesen “ruiniert” Gesualdo scheinbar auch noch durch einige willkürliche Umstellungen, die dem Original viel von seiner Raffinesse nehmen. – Tatsächlich nähert Gesualdo seine Vorlage damit aber der *Ballata* an, einer Dichtungsform des 14. Jahrhunderts, die um die Mitte des 16. noch kurzzeitig von einigen Komponisten für Madrigale genutzt wurde, dann jedoch nur noch in wenigen freien Madrigalen als angedeutete Reminiszenz zu finden ist. In Gesualdos Werk kommt sie nur drei mal vor – und zwar jeweils als Schlussmadrigale der Bücher 2 und 3 sowie eben des 5.

27. Die nur sehr vorsichtig eingetzte Chromatik, vergleichsweise viele homophone Passagen und kurze Imitationen lassen das Madrigal als – nicht nur für Gesualdo – extrem konservativ erscheinen:

28. Wüsste man nicht den Komponisten (und das Erscheinungsdatum des Gedichtes), würde man es wohl eher in die Mitte des 16. Jahrhunderts datieren.

Kann es sein, dass dies – ebenso wie die Veränderung der Vorlage in eine *Ballata* – kein Zufall, sondern ein ästhetisches Statement – und eben gerade darum eine Reaktion auf Monteverdi ist, der Gesualdo immerhin als ersten (und damit vielleicht auch führenden?) Vertreter der zeitgenössischen *Seconda Prattica* genannt hatte? Ein musikalisch verklausuliertes: “Ich lasse mich nicht vereinnahmen?”

Wie würden wir eine zeitgenössische Komposition auffassen, die ein von Schönberg vertontes freies Gedicht in das Reimschema des Fausts presst und im Stile Schuberts vertont? Sicherlich nicht einfach nur als einen konservativen Anfall von schöpferischer Schwäche, oder?