

*Seconda Pratica*

STILISTISCHE VIELFALT IM ITALIENISCHEN  
MADRIGAL UM 1600

BERND KULAWIK

25. Mai 2011



# Inhaltsverzeichnis

<b>I</b>	<b>Einführung</b>	<b>9</b>
1	Einleitung	11
2	Methodische Vorbemerkungen	13
2.1	Allgemeines . . . . .	13
2.2	Problematik der Madrigalanalyse . . . . .	19
2.3	Auswahl der Vertonungen . . . . .	23
2.4	Quellenlage . . . . .	25
<b>II</b>	<b>Seconda pratica</b>	<b>27</b>
3	Der Begriff der ‘ <i>Seconda pratica</i> ’	29
3.1	Die Debatte Artusi — Monteverdi . . . . .	29
3.2	Die Streitpunkte . . . . .	33
3.3	Die <i>Seconda pratica</i> bei Monteverdi . . . . .	36
3.4	Der Begriff <i>Seconda pratica</i> in der Forschung . . . . .	44
3.4.1	Claude V. Palisca (1956) . . . . .	45
3.4.2	Denis Arnold (1957) . . . . .	46
3.4.3	Carl Dahlhaus (1967) . . . . .	50
3.4.4	Carl Dahlhaus (1968) . . . . .	52
3.4.5	Anthony Newcomb (1974) . . . . .	53
3.4.6	Sabine Ehrmann (1989) . . . . .	55
3.4.7	Ulrich Siegele (1994) . . . . .	57
3.4.8	Silke Leopold (1987) . . . . .	62

3.5	Die Debatte: Sympton eines Epochenwechsels? . . . . .	64
<b>III</b>	<b>Fallbeispiel: <i>T'amo, mia vita</i></b>	<b>67</b>
<b>4</b>	<b>Guarinis Gedicht <i>T'amo, mia vita</i></b>	<b>69</b>
4.1	Veröffentlichungen . . . . .	69
4.2	Stil und Form . . . . .	70
4.3	Vertonungen . . . . .	74
<b>5</b>	<b>Luzzasco Luzzaschi</b>	<b>77</b>
5.1	Entstehungszeit . . . . .	77
5.2	Der Partiturdruk von 1601 . . . . .	78
5.3	Textausdeutung . . . . .	79
5.4	Chromatik . . . . .	83
5.5	Virtuosität . . . . .	84
5.6	Monodie . . . . .	85
5.7	Repräsentiert das Madrigal die Ferrareser <i>Musica segreta</i> ? . . . .	87
<b>6</b>	<b>Claudio Monteverdi</b>	<b>91</b>
6.1	Entstehungszeit . . . . .	91
6.2	Der Erstdruck des Fünften Madrigalbuch und Monteverdis Vorwort	92
6.3	Der <i>Basso continuo</i> . . . . .	95
6.4	Textbehandlung und -ausdeutung . . . . .	96
6.5	Schlußgestaltung . . . . .	100
6.6	Monteverdis Umgestaltung des Madrigals . . . . .	102
6.7	Monteverdi ... und welche Folgen? . . . . .	105
<b>7</b>	<b>Carlo Gesualdo</b>	<b>107</b>
7.1	Entstehungszeit und Erstveröffentlichung . . . . .	109
7.2	Textveränderungen . . . . .	113
7.3	Modalität . . . . .	117
7.4	Textbehandlung und -ausdeutung . . . . .	119
7.5	Zur Stellung des Madrigals im Fünften Buch und in Gesualdos Werk 126	
<b>8</b>	<b>Schlußbemerkung</b>	<b>133</b>

<b>IV</b>	<b>Anhänge</b>	<b>137</b>
8.1	A: Faksimile des Gedichtes . . . . .	140
8.2	B: Liste der Parallelvertonungen von <i>T'amo, mia vita</i> . . . . .	141
8.3	C: Faksimiles aus dem Sammeldruck <i>Teatro de Madrigali</i> . . . . .	142
8.4	D: Savioli: ' <i>T'amo, mia vita</i> ' <i>la mia cara vita mi dice</i> . . . . .	143
8.5	Notenbeispiele . . . . .	144
8.5.1	Luzzaschi . . . . .	144
8.5.2	Monteverdi . . . . .	145
8.5.3	Gesualdo . . . . .	146



## Vorwort

Diese Studie entstand im Sommer 1996 als Magisterarbeit im Fachgebiet Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin bei Frau Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber; Zweitgutachter war Prof. Dr. Christian Martin Schmidt. In ihrem ersten Teil wird versucht, offensichtliche Irrtümer, die sich in Bezug auf den Begriff der *Seconda pratica* in der Musikwissenschaft verfestigt zu haben scheinen, auszuräumen bzw. zu korrigieren. Zur Unterstützung der hier vorgeschlagenen neuen Interpretation dient im zweiten Teil der Arbeit ein Vergleich dreier Vertonungen des Madrigals *'T'amo, mia vita'* des Dichters Giovanni Battista Guarini durch seine Zeitgenossen Monteverdi, Gesualdo und Luzzaschi — drei der führenden Komponisten der Zeit, die von Monteverdi selbst alle zu den Vertretern der *Seconda pratica* gerechnet werden.

Aufgrund beruflicher und andere Verpflichtungen war es mir nur sehr eingeschränkt möglich, die Studie zu überarbeiten und neuere Forschungsergebnisse zu berücksichtigen — ich hoffe aber, keine der wesentlichen neueren Untersuchungen zu diesem Themengebiet übersehen zu haben. Da eine Interpretation wie die 1996 vorgelegte und hier weiter ausgebaute m. W. aber auch in der neueren Literatur nicht vertreten wird, erschien es mir gerechtfertigt, die Arbeit zu publizieren, auch wenn dies für Magisterarbeiten eher unüblich ist.

Frau Dr. Christina Boenicke danke ich herzlichst für ihre kritische Lektüre und besonders die Übertragung der Musikbeispiele mittels eines Notensatzprogramms. Die Diskussionen mit ihr sowie ihre Dissertation über Giovanni Maria Nanino waren wesentlicher Impuls und gaben viele neue Anregungen, die in der ursprünglichen Arbeit nicht enthalten waren.

In ihrem Ursprung geht die Untersuchung auf eine Seminararbeit bei Dr. Clemens Goldberg zurück, dem ich viele Anregungen hinsichtlich des breiteren, kulturgeschichtlichen Ansatzes verdanke, den ich für das Verständnis von Musik besonders fernerer Zeiten für unverzichtbar halte.

Einen ähnlichen Einfluß hatten die Lehveranstaltungen von Dr. Michael Zimmermann (1950–1996), dessen Andenken diese Arbeit daher gewidmet sei.



# **Teil I**

## **Einführung**



# Kapitel 1

## Einleitung

... *che l'oratione sia padrona del armonia è non serva.*

(Giulio Cesare Monteverdi, 1607)

In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, eine neue Interpretation des in der Musikgeschichtsschreibung zum Schlagwort für die angebliche musikalische 'Wende' um 1600 avancierten Begriffs *Seconda pratica* zu geben. Dieser wird bisher allgemein mit der Entstehung der Monodie, des Generalbasses und der Oper im Zusammenhang gesehen und soll eine neue, zumeist satztechnisch verstandene Kompositionsweise bezeichnen, mit der ihr Protagonist und Schöpfer des Begriffs, Claudio Monteverdi, zum führenden Vertreter einer neuen Musikästhetik wurde: derjenigen des Barock. Hauptkennzeichen dieser neuen Ästhetik sei die Priorität, die seitens der Komponisten dem musikalischen Ausdruck der im zu vertonenden Text dargestellten Affekte eingeräumt wurde und welche die Verletzung bis dato gültiger Satzregeln rechtfertige.

Der Vergleich der Äußerungen Monteverdis mit den daraus seitens die Forschung abgeleiteten Konsequenzen zeigt, daß zwischen diesen Interpretationen und dem Zeugnis der Quellen bzw dem aus diesem Ableitbaren eine erhebliche — um nicht zu sagen: unüberbrückbare — Diskrepanz besteht. Anhand der von Claudio Monteverdi bzw. seinem Bruder Giulio Cesare Monteverdi gegebenen Er-

klärungen des Begriffs *Seconda pratica* werden in dieser Untersuchung die tatsächlich daraus ableitbaren Schlußfolgerungen dargelegt, die genau zu benennende satztechnischen, musiktheoretische oder kompositionsgeschichtliche Aspekte m. E. ausschließen.

Um diese Auffassung zu stützen, werden beispielhaft die Vertonungen des Madrigals *'T'amo, mia vita'* von Giovanni Battista Guarini durch Monteverdi und zwei seiner bedeutendsten Zeitgenossen verglichen. Unter der Voraussetzung, daß die von Monteverdi selbst genannten Komponisten Vertreter der *Seconda pratica* im zuvor erläuterten Sinne sind, d. h. der Begriff auf (nahezu) alle und nicht nur einzelne ihrer Kompositionen zutrifft, die sich durch die oben als irrelevant bezeichneten Aspekte von anderen unterscheiden ließen, wird eine stilistische Vielfalt sichtbar, die der aus der Interpretation der Quellen ableitbaren Nichtkodifizierbarkeit der *Seconda pratica* in satztechnisch-kompositorischer Hinsicht entspricht. Dabei werden zugleich in exemplarischer Weise sehr unterschiedliche Möglichkeiten deutlich, die 'Herrschaft der Rede über die Musik' zu realisieren, indem verschiedene Aspekte der als 'Rede' im Sinne klassisch-antiker Rhetorik aufzufassenden Texte musikalisch akzentuiert in den Vordergrund treten: Wort, Satz, Gesamtthema sowie (Sprach-) Melodie, (Sprach-) Rhythmus und (Sprach-) Gestus.

Darüber hinaus soll herausgearbeitet werden, daß die bisher zumeist vernachlässigte allgemein- und musiksoziologischen Hintergründe zum adäquaten Verständnis der komplexen Kompositionen ebenso notwendig sind wie musikologisches Handwerk.

# Kapitel 2

## Methodische Vorbemerkungen

### 2.1 Allgemeines

Bei der Bearbeitung des Themas erschien der Rückgang auf die Quellen — soweit diese ediert sind<sup>1</sup> — als ebenso notwendig wie eine Konsultation möglichst vieler der bisher vorgelegten Interpretationen derselben<sup>2</sup>, wobei den Quellen die gebührende Priorität einzuräumen war. Die Erarbeitung einer weiteren, eigenen Position bezüglich der Interpretation von textlichen wie musikalischen Quellen, die sich von dem mir aus der Sekundärliteratur Bekannten in wichtigen Punkten unterscheidet, erwies sich im Laufe der Arbeit als unumgänglich: Besonders der bisher anscheinend nicht oder nur äußerst selten unternommene Versuch, in die Betrachtung des fast schon sprichwörtlichen musikhistorischen ‘Stilwandels’<sup>3</sup> bzw. gar ‘Epochenumbruchs’ um 1600, für den der Begriff der *Seconda pratica* in der musikwissenschaftlichen Literatur zum Synonym geworden zu sein scheint, auch das soziale Umfeld miteinzubeziehen, sowie die divergierenden Bedürfnisse verschiedener, die hochentwickelte Musik des späten 16. Jahrhunderts tragender, vor allem höfischer Kreise und das aus den äußerst wenigen veröffentlichten Quellen sicherlich nur mit großen Interpretationsspielräumen und wenig Sicherheit schwer rekonstruierbare Selbstverständnis der z. B. an der Debatte zwischen Artusi und

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Quellenlage unten Abschnitt 3: 2.4 auf Seite 25.

<sup>2</sup> Vgl. dazu unten Abschnitt 4.4 3.4 auf Seite 44 sowie die in den Kapiteln 6, 7 und 8 zitierten Arbeiten mit Analysen und Interpretationen der besprochenen Kompositionen.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu z. B. [Fellerer 1972]

Monteverdi durch Nennung in der *Dichiarazione*<sup>4</sup> indirekt beteiligten Komponisten, führten — bei aller gebotenen Vorsicht — zu einer neuen Interpretation des Begriffes *Seconda pratica* und auf einige weitere, damit verbundene aber noch nicht oder kaum bearbeitete Fragen und Probleme.

Die Hauptthese der hier vorgeschlagenen neuen Interpretation des Begriffes *Seconda pratica* besteht darin, daß dieser weder, wie zumeist bisher dargestellt oder vorausgesetzt, eine im Bewußtsein Monteverdis und seiner Zeitgenossen musikhistorisch wesentlich und radikal neue *Epoche* noch eine vorrangig durch satztechnische Details von anderer Musik zu unterscheidende *Kompositionsweise* bezeichnet. Ebenso wenig ist damit — in einer Vereinigung beider Interpretationen — eine im Werk einzelner Komponisten technisch nachvollziehbare Art 'Neuer Musik' gemeint, die im Idealfall satztechnisch und kompositorisch abgrenzbar wäre gegenüber einer älteren, nun aber von diesen Komponisten als altmodisch angesehenen und daher für 'überwunden' gehaltenen Musik.

Schon gar nicht meint *Seconda pratica* m. E. eine eigenständige, sozusagen *ex negativo* aus der Musik zu rekonstruierende<sup>5</sup> oder anderweitig nachweisbare *Musiktheorie*, welche von Monteverdi zwar angekündigt,<sup>6</sup> dann aber entweder nie geschrieben worden oder aber möglicherweise schriftlich niedergelegt, inzwischen jedoch aber leider verlorengegangen sei.

Positiv formuliert lautet die These daher, daß *Seconda pratica* eine *Einstellung* des Komponisten zum *praktischen Vorgehen* bei der Vertonung eines Textes meint, die dem *Sinngehalt* des *gesamten* Textes, einzelner Abschnitte oder sogar nur Worte absolute Priorität vor den anderen Bestandteilen eines musikalischen Werkes bei dessen Gestaltung einräumt<sup>7</sup>, also nicht etwa der poetischen Form, der Lautfolge oder anderem, aber ebenso wenig auch musikalischen Satzregeln oder Kompositionstraditionen. Daraus ergäbe sich konsequenterweise eine zu erwartende stilistische Vielfalt in den Werken der betreffenden Komponisten, da die stilistische oder sonstige, spezifische Art und Weise der musikalischen Umsetzung jener Priorität des Textes gerade *nicht* vorgeschrieben sein könnte und dürfte und

<sup>4</sup> Vgl. [Monteverdi 1607] — hier und, soweit nicht anders erwähnt, im weiteren zitiert nach [Ehrmann 1989], dort besonders S. 132, 134 und 135

<sup>5</sup> Zur Problematik des Rekonstruktionsversuche, exemplarisch dargestellt am Aufsatz von Ulrich Siegele [Siegele 1994] vgl. unten Abschnitt 4.4 3.4 *auf Seite 44*, dort besonders 4.4.7. 3.4.7 *auf Seite 57*.

<sup>6</sup> Vgl. [Monteverdi 1605] bzw. [Ehrmann 1989, S. 128] und [Monteverdi 1607] bzw. [Ehrmann 1989, S. 134].

<sup>7</sup> Vgl. dazu unten Abschnitt 4.3. *Der Begriff der Seconda Pratica bei Monteverdi*.

die Komponisten somit in der Wahl der Mittel weitgehend frei gewesen sein müssten.<sup>8</sup>

Wichtiges Argument für diese vermutlich bei Monteverdi absichtlich nicht erfolgte — aber nichtsdestotrotz von der Forschung immer wieder gesuchte — stilistische oder satztechnische inhaltliche Festlegung der *Seconda pratica* und Hauptansatzpunkt dieser Arbeit ist jene Liste von Komponisten, die Giulio Cesare Monteverdi in seiner *Dichiaratione* zu den Vertretern der *Seconda pratica* zählt.<sup>9</sup> Genauer gesagt sind es zwei Listen, in denen der Verfasser diese von ihm in die Nachfolge Cipriano de Rores eingeordneten Komponisten zusammenfaßt: Daß diese Zweiteilung nicht zufällig ist, wird als Argument für die einzufordernde Berücksichtigung der *sozialen* Hintergründe der *Seconda pratica* des weiteren von Bedeutung sein.<sup>10</sup>

Giulio Cesare Monteverdi nennt in der *Dichiaratione*<sup>11</sup> darüber hinaus zur Verdeutlichung seiner bzw. seines Bruders Position eine Reihe von Kompositionen de Rores, in denen man ebenfalls Fehler finden könne, würde man sie derselben genauen Betrachtung und Analyse unter Fortlassung des Textes unterziehen, die Artusi auf Claudio Monteverdis *Cruda Amarilli* anwandte. Es handelt sich dabei um: *Dalle belle contrade*, *Se ben il duol. E se pur mio mantiene amor*, *Poiche m'invita amore*, *Crudel acerba*, *Un'altra volta*. Eine vergleichende Analyse dieser Madrigale, die Aufklärung über das mit *Seconda pratica* von den Brüdern Monteverdi in *satztechnischer* Hinsicht Gemeinte geben könnte, ist m. W. bisher nicht erfolgt, was auf die Gründlichkeit der Lektüre dieses wichtigen Textes seitens der Musikwissenschaft ein leider kennzeichnendes Schlaglicht wirft. — In dieser Arbeit können sie allerdings ebenfalls nicht berücksichtigt werden, da ihr Ziel gerade nicht ist, die *Seconda pratica* lediglich satztechnisch zu verstehen — wie dies bspw. Ulrich Siegele tut<sup>12</sup>, der die genannten Kompositionen aber ebenfalls nicht berücksichtigt —, sondern gerade die Unterschiedlichkeit in der Herangehensweise mehrerer Komponisten an die von ihnen zur Vertonung ausgewählten

---

<sup>8</sup> Zum Problem der Nichtkodifizierbarkeit der kompositorischen Freiheit, für die *Seconda pratica* hier als Synonym angesehen wird, vgl. unten Abschnitt 4.4. 3.4, besonders die Abschnitte 4.4.3, 3.4.3 auf Seite 50, und 4.4.4, 3.4.4 auf Seite 52, zu Carl Dahlhaus' Darstellungen.

<sup>9</sup> Vgl. [Monteverdi 1607] bzw. [Ehrmann 1989, S. 132, 134, 135].

<sup>10</sup> Vgl. hierzu unten die entsprechenden Abschnitte 6., 7. und 8. zu den Parallelvertonungen von Guarinis *'T'amo, mia vita'* durch Luzzaschi, Monteverdi und Gesualdo.

<sup>11</sup> Vgl. [Ehrmann 1989, S. 132]

<sup>12</sup> [Siegele 1994]

Texte und deren mögliche Motivationen aufzuzeigen, um die in der vorliegenden Arbeit angenommene Nichtkodifizierbarkeit der *Seconda pratica* als ausschließlich satztechnisches Verfahren zu belegen.

Die beiden Komponistenlisten sind anscheinend nicht ganz zufällig bisher von der Forschung bei den Rekonstruktionsversuchen der vermuteten Begriffsbedeutung ebenso wie die genannten Madrigale de Rores vernachlässigt worden, steht doch die auf den ersten Blick ersichtliche Unterschiedlichkeit der Werke und Kompositionsweisen der Genannten hinsichtlich der Einhaltung der Kontrapunktregeln bzw. des Gebrauchs kontrapunktischer Lizenzen, der Satztechniken, der musikalischen Formgestaltung, der Verwendung der Modi bzw. Tonarten oder der Chromatik bzw. Diatonik jeglicher Konstruktion einer *allen gemeinsamen* musiktheoretischen Grundlage — jenseits der durch Monteverdis neuen Begriff lediglich bezeichneten Beziehung zwischen Text und Musik — ebenso entgegen, wie die durch die Lebensdaten der Komponisten abgedeckte Zeitspanne von mehr als einhundert Jahren der favorisierten Vorstellung von einer mit der *Seconda pratica* einhergehenden musikalischen oder musiktheoretischen Revolution.

Aus einer Reihe von Gründen erschien es darum angeraten, Werke einiger dieser Komponisten miteinander zu vergleichen:

1. In einem solchen Vergleich ließe sich die formulierte Hypothese durch den Nachweis der vermuteten stilistischen Vielfalt jener Musik erhärten, die für Monteverdi unter den Begriff der *Seconda pratica* fällt.
2. Ein Vergleich könnte die zu erwartenden Unterschiede in der Einstellung der Komponisten zum Verhältnis zwischen Text und Musik verdeutlichen und damit aufzeigen, daß der gemeinsame Nenner der Vertreter der *Seconda pratica* zwar die Priorität des Text(gehalt)s gegenüber der Musik ist, die Realisierung dieser Priorität aber individuell sehr unterschiedlich erfolgen kann und offenbar auch von dem abhängt, als was der Text durch den Komponisten interpretiert wird — als ein Sinnzusammenhang oder bspw. als eine Summe von nur locker miteinander verknüpften, musikalisch umzusetzenden poetischen Bildern.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>Eine mögliche Auffassung seitens eines zeitgenössischen Komponisten, die angesichts der vom textlichen Inhalt nicht selten weit abgelöst erscheinenden stilistischen 'Spielereien' der Madrigaldichter selbst weitaus berechtigter sein dürfte, als dies der Musikwissenschaft bewußt zu sein scheint.

3. Die vermutete Vielseitigkeit der zu untersuchenden Vertonungen läßt eine ebensolche Vielseitigkeit der Fragestellungen und speziell der Analysemethoden geboten erscheinen, die in eine Art Fragebogen-Raster einzuordnen wären, um eine Vergleichbarkeit der Analyseergebnisse zu gewährleisten.<sup>14</sup>
4. Für den Vergleich eignen sich m. E. Madrigale besonders, da zum einen speziell in der Entwicklung der Madrigalvertonung im Laufe des 16. Jahrhunderts die Gestaltung der Beziehungen zwischen Text bzw. Wort und Musik eine in der Musikgeschichte wohl einmalige Verfeinerung, Ästhetisierung und Komplexität erreichte, zum anderen Madrigale sich in der Regel durch ihre relative Kürze für die vergleichende Analyse einer Reihe von Kompositionen im beschränkten Rahmen einer solchen Untersuchung besser eignen als umfangreichere Werke oder Ausschnitte aus diesen.
5. Bei Vertonungen geistlicher Texte dagegen müßte wiederum immer in erhöhtem Maße mit den Möglichkeiten gerechnet werden, daß der Verwendungszusammenhang die kompositorische Freiheit einschränkte, daß traditionelle Herangehensweisen wie Cantus-firmus- oder Parodieverfahren für die kompositorische Umsetzung des Textes ausschlaggebend gewesen sein könnten und u. U. den Einsatz gerade individueller Mittel zumindest einschränkten,<sup>15</sup> oder aber, daß die Werke anderer, vorzugsweise älterer Komponisten als vorhandene Muster die Art und Weise der Vertonung maßgeblich beeinflußt haben mögen — natürlich könnte letzteres auch als *Vorteil* eines Vergleichs von Vertonungen geistlicher, oder besser: liturgischer Texte angesehen werden, da sich auf diese Weise sozusagen musikgeschichtliche

<sup>14</sup> Im zeitlich und räumlich beschränkte Rahmen dieser Arbeit war es nicht möglich, in der Besprechung der ausgewählten Madrigale *alle* analytischen Ebenen zu berücksichtigen; statt dessen wurden jeweils diejenigen hervorgehoben, auf denen sich m. E. die Einstellung des Komponisten zum Text am deutlichsten und in personal-typischer Weise zeigt.

<sup>15</sup> Interessante, bisher aber unbeachtete Beispiele dafür finden sich gerade im Werk des von Monteverdi explizit so benannten „Erneuerers“ (also nicht: Erfinders oder Begründers!) der *Seconda pratica* (vgl. [Monteverdi 1607], bei [Ehrmann 1989, 135]), Cipriano de Rore, der einer eigenen Ordinariumvertonung Josquins in der betreffenden Messe oft sogar mehrstimmig zitierte Motette *Praeter rerum seriem* zugrundelegte; eine eigenwillige *Johannes-Passion* schrieb, die lediglich den Gregorianischen Choral um 1–3 zusätzliche, meist homorhythmisch geführte Stimmen erweitert, also auf ‘madrigaleske’ Ausdrucksmittel nahezu verzichtet, obwohl diese sich aufgrund des Textes sicherlich angeboten hätten; oder eine äußerst zurückhaltende und für einen Vertreter der *Seconda pratica* eher nicht zu erwartende Vertonung der abschließenden Stanzas an die Jungfrau Maria aus Francesco Petrarca's *Canzoniere* vorlegte.

‘Folien’ gewinnen ließen, vor deren Hintergrund das Neue der zu untersuchenden Kompositionen sich leichter abheben würde.

6. Als weiterer Vorteil eines Vergleichs von Kompositionen über liturgische Texte könnte gelten, daß sicher in größerer Zahl Vertonungen derselben Texte zur Verfügung stünden, aber gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Parallelvertonungen von Madrigalen sehr zahlreich, so daß es nicht besonders schwerfällt, aus diesem Bereich eine Auswahl zu treffen.<sup>16</sup>

Ein solcher Vergleich von wenigen einzelnen Kompositionen kann natürlich nur exemplarisch erfolgen und ist daher vor Fehlern z. B. aufgrund der geringen Zahl der Beispiele und irrtümlicher Verallgemeinerung nicht gefeit: Es würde aber den Rahmen einer solchen Untersuchung sprengen, *alle* von Giulio Cesare Monteverdi aufgezählten Komponisten in die Untersuchung mit einzubeziehen. Allerdings wäre dies m. E. eine interessante Themenstellung für eine umfangreichere, gegebenenfalls und angesichts des Umfangs aber wohl eher nur kollektiv zu bewältigende Arbeit, in der zudem in größerem Umfang als Kontrastfolie auch gerade jene Komponisten berücksichtigt werden könnten, die Monteverdi *nicht* nennt, in deren Werken sich also nach seiner Auffassung eine der *Seconda pratica* entsprechende Einstellung zum Verhältnis von Text und Musik nicht findet.<sup>17</sup>

Ihre Ergänzung müßte die Untersuchung m. E. vor allem in den Selbstzeugnissen der Komponisten finden, wie sie in Dedikationen und Vorworten zu Drucken oder aber auch — soweit vorhanden — Briefen und Korrespondenzen dritter überliefert sein. Deren Vorhandensein kann aus Sekundärliteratur und Bibliographien häufig erschlossen werden, aber die Zeugnisse selbst sind bisher in der Regel —

<sup>16</sup> Daß es besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine deutliche Häufung von Parallelvertonungen gibt, legt den Schluß nahe, daß hier Beispiele für ‘Komponistenwettbewerbe’ im Sinne des in der Kunstgeschichtsschreibung längst schon wieder zum ungeliebten Schlagwort herabgesunkenen, nichtsdestotrotz in der Musikwissenschaft aber bisher himsichtlich möglicher Erkenntnisgewinne aber bisher leider weitgehend unbeachtet gebliebenen *Paragone-Topos* zu finden wären, d. h. der bewußten und mit dem Ziel des Überbietens gesuchten Konkurrenz innerhalb der Künste und Gattungen oder zwischen einzelnen Künstlern. Das Beispiel der in einem Sammeldruck vereinigten Kompositionen über ein und denselben Text, (*Ardo si, ma non t'amo* von Giovanni Battista Guarini und das darauf paragonisch antwortende *Ardi o gela a tua voglia* des Konkurrenten Torquato Tasso) scheint ein deutliches Indiz für das vorhandene Bewußtsein der Vergleichbarkeit und der damit einhergehenden Konkurrenzsituation unter den Komponisten zu sein (vgl. [Schuetze 1990], der allerdings nur eine Edition der Sammlung vorlegt, ohne deren spannendes musikgeschichtliches Potential auszuschöpfen). — Zur Problematik des *Paragone* im Zusammenhang dieser Arbeit vgl. die Schlußbemerkung (Kapitel 9).

<sup>17</sup> Bemerkenswert — aber nichtsdestotrotz bisher weitgehend wohl unbemerkt geblieben — ist beispielsweise das Fehlen Palestrinas in den beiden Komponistenlisten Monteverdis.

bis auf wenige Ausnahmen — leider nicht publiziert.<sup>18</sup>

## 2.2 Problematik der Madrigalanalyse

Trotz der oben angeführten Gründe, die für eine vergleichende Untersuchung von Madrigalen verschiedener Komponisten sprechen, ergeben sich durch die Auswahl aber auch Probleme: Formale Schemata oder satztechnische Grundprinzipien, in deren Erfüllung oder Vermeidung einzelne Kunstwerke analytisch aufgingen, gibt es im Falle des Madrigals ebensowenig wie etwa feste Besetzungsstrukturen oder klar umgrenzte poetologische Formen.

Gerade das Madrigal als Dichtungsgattung, das schon deshalb nicht die in musikalischen Madrigalen vertonten Dichtungen unter sich begreift, da diesen auch andere dichterische Formen und Modelle wie *Canzona*, *Ballata*, *Sonett* u. ä. zur Vorlage dienen konnten, zeichnet sich selbst durch die nahezu vollkommene Freiheit von jeglicher formalen Beschränkung aus: Selbst eine große Spielräume zulassende Charakterisierung des poetischen Madrigals als einer einstrophigen Dichtung, die mehrere elf- und siebensilbige Verse in nahezu beliebiger Reihenfolge mit oder ohne Endreimstrukturen umfaßt, wird nicht von allen ‘Madrigal’ genannten Gedichten erfüllt.<sup>19</sup>

Eine ähnliche Freiheit zeichnet auch das musikalische Madrigal aus, für welches weder die Stimmenzahl noch die Bevorzugung der Polyphonie und schon gar nicht formale Kriterien als definitive Kennzeichen angegeben werden könnten. Darüber hinaus steht das Madrigal als musikalische ‘Gattung’ des späten 16. Jahrhunderts am Ende einer mehr als sechzigjährigen Entwicklung, die nicht nur zehntausende von Einzelkompositionen hervorbrachte, deren gelegentlich sehr umfangreiche Rezeption bisher nur in einigen spektakulären Fällen aufgezeigt worden ist,<sup>20</sup> sondern innerhalb der es auch ein offenbar vielschichtiges Geflecht von parodierenden oder sonstigen Bezugnahmen gab zu berühmteren oder — im Gegenteil — auch nur einem kleinen Kreis bekannten Vorbildern, welche den Re-

<sup>18</sup> Vgl. dazu unten Kapitel 3 2.4 auf Seite 25.

<sup>19</sup> Vgl. dazu vor allem [Schulz-Buschhaus 1969] und [Buck 1952].

<sup>20</sup> Vgl. z. B. die äußerst kurze und summarische Darstellung bei [Ferand 1962] zu de Roes *Anchor ehe col partire*, immerhin eines der berühmtesten Stücke des 16. Jahrhunderts. Gleiches gilt für [Chater 1975] und einige andere ‘Kurzvergleiche’.

zipienten und Adressaten neuer Werke offenbar durchaus präsent waren.<sup>21</sup>

Neben der Freiheit in der Gestaltung poetischer wie musikalischer Madrigale, welche das Feld möglicher anzuwendender Methoden beträchtlich erweitert und damit die Möglichkeit des Irrtums oder des Übersehens wesentlicher Elemente geradezu potenziert, und der Vielzahl unentdeckter, aber für das Verständnis der Musik jeweils wichtiger Bezugnahmen, ergab sich bei der Analyse derselben ein weiteres Problem: Der Kontext, in dem und für den Madrigale entstanden, scheint nur auf den ersten Blick klar umrissen: das Publikum musikalisch gebildeter höfischer Gesellschaften und das diese weitgehend nachahmende gehobene städtische Bürgertum, unter dem Kompositionen in Abschriften oder Drucken kursierten, selbst musiziert und — wie immer wieder deutlich wird, nicht zuletzt gerade auch durch Artusis Dialoge — auch kenntnisreich diskutiert wurden.

Aber bereits seit ca. 1570 und besonders am Hofe von Ferrara<sup>22</sup> — sowie, als dessen musikalischer ‘Ableger’ desjenigen von Mantua —, der den geographischen Mittelpunkt dieser Arbeit bezeichnet, änderte sich die Situation entscheidend: Die quasi-öffentliche Musizierpraxis wurde durch die Einrichtung des *Concerto di Dame* (oder auch *Concerto delle Donne*) am fürstlichen Hof in extremstem Maße privatisiert sowie ästhetisch und stilistisch verfeinert, so daß hier der vielfach diskutierte Begriff einer *musica reservata*<sup>23</sup> oder *musica secreta* im besten Sinne zuzutreffen scheint. Die Konkurrenzsituation der oberitalienischen Höfe untereinander ließ bald ähnliche Einrichtungen an anderen Orten entstehen, so in Mantua und Florenz, dort aber wurde ein entscheidendes Moment der Ferrareser Praxis, eben die elitäre Abgeschlossenheit, nicht übernommen.

Der kurze Exkurs sollte andeuten, wie man sich den soziologischen Hintergrund vorzustellen hat, vor dem die meisten Komponisten der *Seconda pratica* wirkten und der — wie bei der Interpretation der Analyseergebnisse deutlich wer-

<sup>21</sup> Vgl. die vermutetliche Bezugnahme Monteverdis auf Arcadelt (Abschnitt 7.5).

<sup>22</sup> Einschlägig hierzu: [Newcomb 1980], der eine vorbildliche Analyse sowohl des scheinbar ‘außermusikalischen’ Umfelds wie der in diesem entstandenen Musik liefert und damit den komplexen Mikrokosmos der für das Verständnis der Musik unabdingbaren Kontexte aufzeigt. — Die Vielzahl der Anregungen, welche die vorliegende Arbeit Newcombs Buch verdankt, schlägt sich in der Zahl der Fußnotenverweise nur begrenzt nieder. — Erst ähnlich gründliche Untersuchungen über die Entstehungs- oder Rezeptionskontexte der Musik anderer Zeiten oder Orte könnten m. E. zu einem adäquaten Verständnis derselben führen.

<sup>23</sup> Zur Diskussion um die *musica reservata* vgl. besonders [Clark 1957], [Federhofer 1957], [Meier 1958] und [Palisca 1959].

den wird — eine nicht zu vernachlässigende Voraussetzung ihres Schaffens, der Unterschiedlichkeit der kompositorischen Ziele, Methoden und Ergebnisse sowie unseres Verständnisses dieser Musik ist — eine Voraussetzung, deren Konsequenzen bis hinein in feinste Details der musikalischen und poet(olog)ischen Strukturen reichen.

Die Analyse von Madrigalen scheint eines der am meisten vernachlässigten Gebiete der verschiedenen Analysetheorien zu sein: Steht schon nicht zu erwarten, daß es für Madrigale eine ihrer angedeuteten Komplexität annähernd gerecht werdende Analysemethodik gibt, so ist selbst bei Beschränkung auf die rein satztechnischen und formalen Elemente dergleichen nicht systematisch ausgearbeitet.

Im Gegensatz zur Vielfalt konkurrierender und sich günstigstenfalls ergänzender Analyseverfahren für die tonal-harmonische Musik seit 1600 beschränken sich Analysen von Madrigalen, die vielleicht als Vorbilder dieser Untersuchung dienen könnten, in der Regel auf die Aufzählung der *soggetti*, die Nennung der verwendeten Modi und die Beschreibung der kontrapunktischen Verfahren. Auf das nicht nur im Zusammenhang dieser Arbeit besonders interessierende Verhältnis von Text und Musik wird zumeist eher nur cursorisch verwiesen.

Aber selbst solche Analysen sind als Ausnahmen zu bezeichnen, da die Mehrzahl, gerade in Darstellungen größeren Umfangs, dazu tendiert, einfache, kurzgefaßte Verlaufsbeschreibungen bar jeglicher tiefgreifenderen analytischen Durchdringung der Kompositionen zu liefern, geschweige denn, ihrem Charakter als Kunstwerke in einem emphatischen Sinne Rechnung zu tragen.

Selbst den Madrigalen Monteverdis, die bisher sicherlich die meiste Aufmerksamkeit fanden, wurde diese zumeist nur in sehr selektiver Weise, nämlich im Hinblick auf die vermeintliche 'Modernität' und 'Zukunftsorientierung' zuteil.

Ein Hauptmangel solcher Kurzanalysen ist die Arbeit mit unangemessenen Termini. Zwar wird man heute kaum noch Untersuchungen finden, die z. B. ein Madrigal Gesualdos mit den Begriffen der klassisch-romantischen Harmonik zu beschreiben versuchen und dabei zu dem nicht sehr erstaunlichen Ergebnis gelangen, daß diese Musik 'gewagt' — wenn es positiv formuliert wird — oder 'abstrus' im gegenteiligen Sinne — sei. Aber beispielsweise die inadäquate Arbeit mit den Kürzeln bzw. Symbolen und Fortschreitungschemata einer an der Musik des 19. Jahrhunderts geschulten Harmonielehre ist durchaus immer noch die Re-

gel und führt trotz eventuell einschränkender Einleitungsformeln zur Beschreibung ‘harmonischer Progressionen’ dort, wo eigentlich modaler Kontrapunkt vorliegt.

Nur wenige Arbeiten ließen sich anführen, in denen Autoren bei der Analyse eines Madrigals dessen Gehalt wie sein musikalisches, gedankliches, gegebenenfalls auch soziales und historisches Umfeld in mustergültiger sowie — vor allem — Erkenntnisgewinn bringender Weise aufzuschließen und darzulegen im Stande sind und gleichzeitig die Grundlagen ihrer Analyse durch eine methodische Reflexion offenzulegen und begründend mit einzubinden verstehen.<sup>24</sup>

Daß der Anlaß musikalischer Analyse nicht deren Selbstzweck und ihr Ergebnis nicht die verbale Wiedergabe dessen, was ‘sowieso schon in den Noten steht’, sein kann und sollte, dürfte voraussetzen sein: Analyse im besten und weitesten Sinne kann als Technik nur Mittel zu einem Zweck sein, der über sie hinausweist, indem sie z. B. dem Verstehen eines Kunstwerks in seiner Individualität und seinem Charakter als Kunstwerk sowie — im günstigsten Fall — der Erhellung seiner Entstehungsbedingungen und -hintergründe dient, welche uns nicht nur Neues über jene Werke und ihre Zeit sowie Rezeption mitzuteilen vermögen, sondern auch helfen können, es adäquat zu verstehen und als Kunstwerk nicht nur genießend zu rezipieren.

Daraus wäre — nicht nur im Blick auf das Madrigal — abzuleiten, daß Analyse allein nur *eine* Seite der Untersuchung eines künstlerischen Gegenstandes sein kann. Leider beschränken sich aber auch diejenigen Analysen, die in vermeintlich reinem Positivismus bei der Orientierung an ‘den Fakten’ ohne außermusikalisch-interpretatorische Zusätze verharren, zumeist darauf: ihren je individuellen Gegenstand in das Korsett eines Formschemas oder dgl. zu pressen und dann seinen künstlerischen Wert danach zu beurteilen, inwieweit es diesem gerecht wird.

Am Beispiel der Parallelvertonungen von Giovanni Battista Guarinis Madrigal ‘*T’amo, mia vita*’ soll im Verlauf dieser Arbeit deutlich werden, daß selbst schein-

---

<sup>24</sup> Besonders [Dahlhaus 1983], bei dem lediglich die Analyse der Verbindungen von Text und Musik aufgrund ihrer Knappheit Wünsche offen läßt. Auch [Siegele 1994] wäre zu nennen, selbst wenn der von ihm aufgezeigte geistesgeschichtliche Hintergrund gerade nicht in seinem Erkenntnisinteresse liegt. — Der negativen Beispiele sind dagegen in der Sekundärliteratur zu viele, als daß einzelne an dieser Stelle durch Nennung ‘auszuzeichnen’ wären. Dies bleibt den Abschnitten der vorliegenden Arbeit vorbehalten, in denen eine Auseinandersetzung mit den jeweiligen Analysen geboten erscheint. — Die Aufzählung der in der Sekundärliteratur beobachteten Mängel schützt natürlich nicht vor eigenem, aber unbeabsichtigtem Begehen derselben.

bar weniger anspruchsvolle Kompositionen, wie besonders diejenige Gesualdos, von außerordentlichem Interesse sein können, auch wenn dies erst auf den zweiten Blick deutlich wird — wenn man also, wie in diesem Falle, die womöglich wenig befriedigende Antwort auf die Frage nach dem „Wie?“ des Stückes durch (Vermutungen über) diejenige nach dem „Warum?“ zu ergänzen versucht.

Natürlich besteht dabei die Gefahr, Interpretationen ‘zurechtzukonstruieren’, die in den vorliegenden Fakten nicht genügend abgesichert sind, aber m. E. dürften kohärente und sogar widerstreitende Interpretation einer Vielzahl von Indizien der indifferenten Konstatierung ihrer jeweiligen einzelnen, belanglosen Zufälligkeit vorzuziehen sein.

## 2.3 Auswahl der Vertonungen

Sucht man nach einem dichterischen Text, der sowohl von Monteverdi ungefähr in der Zeit der Diskusseion mit Artusi als auch von zumindest einigen der Komponisten vertont wurde,<sup>25</sup> die in der *Dichiaratione* als Vertreter der *Seconda pratica* erscheinen, erweist sich das Madrigal ‘*T’amo, mia vita*’,<sup>26</sup> von Giovanni Battista Guarini geradezu als Glücksfall.

Das Madrigal liegt in einer Vielzahl von Parallelvertonungen vor, die nicht nur in zeitlich relativ großer Nähe veröffentlicht wurden<sup>27</sup>, sondern auch vielfach im Umkreis der Höfe von Mantua und Ferrara entstanden, denen Guarini — ebenso wie Tasso — als einer der gefeiertsten Dichter seiner Zeit eng verbunden war.

Unter den Komponisten befinden sich neben Carlo Gesualdo und Luzzasco Luzzaschi, laut Giulio Cesare Monteverdis *Dichiaratione* zwei Hauptvertretern der

<sup>25</sup> [Petrobelli 1968] behandelt mit *Ah dolente partita* ebenfalls ein Madrigal, das parallel von mehreren bedeutenden und zu ihrer Zeit hoch angesehenen Komponisten vertont wurde, die Monteverdi als Vertreter der *Seconda pratica* nennt. Die untersuchten Vertonungen Monteverdis, Werts und Marenzios liegen aber als polyphone Madrigale kompositionstechnisch eng beieinander, so daß sie kaum ein Bild der stilistisch-kompositorischen Vielfalt der *Seconda pratica* zu geben vermögen. Darüber hinaus sind die Vertonungen nicht unbedingt als ‘personaltypisch’ im Werk der jeweiligen Komponisten anzusehen. — In der Untersuchung von Licia Sirch [Sirch 1989/1909] werden zwar mit Alfonso Fontanelli und Tommaso Pecci zwei weitere, bisher zu unrecht kaum beachtete Komponisten der *Seconda pratica* in einem Vergleich mit Monteverdi behandelt, aber auch für die Auswahl von *Era I ’anima mia* gilt m. E. das Gesagte.

<sup>26</sup> Der originale Titel im Erstdruck lautet *Parola di donna amante*, wohingegen ‘*T’amo, mia vita*’ der erste Halbvers ist, der aber schon bald — z. B. in den Inhaltsverzeichnissen der Madrigaldrucke — wie im Falle der meisten Madrigale als Titel gebräuchlich wurde.

<sup>27</sup> Vgl. die Liste der Parallelvertonungen im Anhang B.

*Seconda pratica*,<sup>28</sup> auch eine Anzahl anderer, die dort nicht erwähnt werden, was einen (hier aus Zeit- und Raumangel unterbliebenen) kontrastierenden Vergleich naheliegend erscheinen ließe.

Die drei genannten Komponisten waren am Ferrareser Hof als Hofmusiker (Luzzaschi), dort residierende fürstliche Besucher (Gesualdo) oder Begleiter eines fürstlichen Besuchers (Monteverdi als Musiker des Mantuaner Grafen Vincenzo Gonzaga) ständig oder zeitweilig anwesend, dürften also in mehr oder weniger engem Kontakt zueinander gestanden haben, was die Möglichkeit einer bewußten Bezugnahme in ihren Vertonungen eröffnet.

Die Versionen Luzzaschis, Monteverdis und Gesualdos lassen sich schon bei oberflächlicher Betrachtung als drei sehr unterschiedliche, für die Komponisten bzw. ihren ‘Personalstil’ aber durchaus typische Werke charakterisieren:

- Luzzaschis Komposition zeichnet sich dadurch aus, daß sie eines der nur fünf in einem Druck von 1601 überlieferten dreistimmigen Beispiele für die hochentwickelte Gesangkunst des erwähnten Ferrareser *Concerto di Dame* darstellt.<sup>29</sup>
- Innerhalb von Monteverdis 1605 veröffentlichtem Fünften Madrigalbuch — also eben jenem, das die erste Reaktion des Komponisten auf die Angriffe Artusis mit der ersten Erwähnung der *Seconda pratica* enthält — gehört seine Vertonung zu den ersten Madrigalen mit obligatem Generalbaß in der Musikgeschichte überhaupt und zeichnet sich unter diesen wiederum durch eine äußerst eigenwillige, fast ‘theatralisch’ zu nennende Struktur aus.<sup>30</sup>
- Gesualdos Komposition wiederum beschließt sein ebenfalls Fünftes Madrigalbuch zu fünf Stimmen von 1611 und steht somit in einer der beiden 1611 erschienenen Sammlungen (Fünftes und Sechstes Buch), die den ausgereiften, ‘exaltierten’ Stil seiner Spätphase repräsentieren. Zudem erscheint dieses Madrigal aber auch in einer schon zuvor (1609) veröffentlichten Sammlung mit Werken verschiedener neapolitanischer Komponisten: *Teatro / de*

<sup>28</sup> Vgl. [Monteverdi 1607] (bei [Ehrmann 1989, 134 bzw. 135]).

<sup>29</sup> Luzzasco Luzzaschi: *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare a uno, e due, e tre soprani, fatti per la musica dei gia Sero Duca Alfonso d’Este*. Roma: 1601. Faksimiledruck hrsg. von Adriano Cavicchi. Ausführlicher dazu im Abschnitt 6. — Vgl. Anhang E.

<sup>30</sup> Vgl. besonders Abschnitt 7.4. und 7.5.

*madrigali / a cinque voci / de diversi eccellentiss. / musici napolitani ...*<sup>31</sup>

## 2.4 Quellenlage

Trotz der Vielzahl der inzwischen — oft sogar mehrfach — edierten Quellen wurden im Laufe der Arbeit empfindliche Lücken spürbar, die sich weder durch die praktisch unzugänglichen Originale vor allem in italienischen Archiven noch durch die mühevollen Suche nach Zitaten, Beispielen oder anderen, indirekten Hinweisen in der umfangreichen Sekundärliteratur befriedigend schließen ließen.

Es verwundert nicht, sondern ist als Zeichen einer älteren — m. E. überholten, weil auf hegelianisch geprägte (allerdings auch gegenüber Hegel verflachende) Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von Fortschritt und besonders ‘Geistesfortschritt’ zurückgehenden — Form von ‘Heroengeschichtsschreibung’ zu werten, daß von einem erst relativ spät unter den eigenen Zeitgenossen zu Ruhm gelangten Komponisten wie Monteverdi nahezu jede schriftliche Äußerung mehr als einmal ediert und dutzendfach kommentiert worden ist, während gleichzeitig Hauptvertreter der selben Zeit praktisch unerforscht sind, obwohl selbst Monteverdi sich teilweise auf diese wiederum berufen zu können oder — wegen ihrer seinerzeit nahezu unangefochtenen Autorität — gar berufen zu *müssen* glaubt: Genannt seien nur einige Komponisten, die in den Augen ihrer Zeitgenossen die Musik des *Cinquecento* weit mehr prägten als beispielsweise Palestrina oder der junge Monteverdi:

Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Giaches de Wert oder der als ‘harmonisch waghalsiger’ Außenseiter, ‘Mörder’ und Sonderling wenigstens einer gewissen, allerdings fragwürdigen und wissenschaftlich bisher ebenfalls nur wenig ergiebigen Popularität ‘zum Opfer gefallene’ Gesualdo.

So liegen beispielsweise zwar von den Werken vieler Komponisten inzwischen Editionen vor, die von den Herausgebern nicht selten jeweils durch eine Monographie nach dem Schema ‘Leben und Werk’,<sup>32</sup> ergänzt wurden, aber weder sind darin in der Regel die Vorwörter und Dedikationen der Drucke enthalten, die ein

<sup>31</sup> Kopien des Titelblatts, der Widmung, des Inhaltsverzeichnisses und der Altstimme von Gesualdos Vertonung im Anhang C.

<sup>32</sup> So z. B. [Chater 1975], Macy 1991 ???, [MacClintock 1966], [Mann 1983].

Bild von dem zumeist deutlich ausgebildeten und nicht selten auch akzentuierten Selbstverständnis der Autoren geben könnten, noch werden einzelne Kompositionen tiefergehenderen Untersuchungen oder Vergleichen unterzogen. Gerade die inzwischen bibliographisch recht gut erschlossene Fülle der Veröffentlichungen des 16. Jahrhunderts<sup>33</sup> (von dem zumeist wohl verlorengegangenen, damals aber wohl in großen Mengen handschriftlich im Umlauf befindlichen Material ganz zu schweigen), die noch immer riesige Menge unveröffentlicher Kompositionen und aus beiden Bereichen zu eventuellen Vergleichen heranzuziehender Werke, sowie die noch kaum erschlossenen Quellen aus diplomatischen Korrespondenzen und ähnlichen Aufzeichnungen<sup>34</sup> erschweren natürlich das Einarbeiten in die Thematik und lassen die Vielschichtigkeit einer musikalischen Kultur nur erahnen, deren Erzeugnisse in besonders hohem Maße — wie in der vergleichenden Untersuchung der Parallelvertونungen in dieser Arbeit exemplarisch gezeigt werden soll — nicht in satztechnischen und formalen Analysen allein aufgehen.

---

<sup>33</sup> Vgl. hierzu besonders [Vogel 1892] und [Vogel 1977] sowie die entsprechenden Bände im RISM.

<sup>34</sup> Vgl. z. B. [Butchart 1991], [Durante/Martellotti 1979] und [Durante/Martellotti 1982b], [Fenlon 1980], [Newcomb 1968a].

**Teil II**

**Seconda pratica**



# Kapitel 3

## Der Begriff der ‘*Seconda pratica*’

### 3.1 Die Debatte Artusi — Monteverdi

Da der Begriff der *Seconda pratica* erstmals in der Debatte zwischen Artusi und Monteverdi<sup>1</sup> fällt und dort auch — vage — inhaltlich bestimmt wird, erscheint es sinnvoll, diese Debatte kurz darzustellen. Dabei wird deutlich werden, daß eine mögliche neue Interpretation der tatsächlichen Streitpunkte nicht nur zu einer neuen Gewichtung der Argumente und Positionen führen, sondern entscheidende Konsequenzen für das Verständnis des fraglichen Begriffs nach sich ziehen kann, welche dann wiederum im weiteren Vedauf der Arbeit die Grundlagen sowohl für die Methodik als auch die Auswahl und Bewertung der zu vergleichenden Kompositionen abgeben.

Der Begriff wird erstmals in einem von Artusi zitierten Brief eines ‘*Ottuso Accademico*’ gebraucht. Wörtlich übersetzt bedeutet dies etwa: ‘akademischer Blödmann’. Solche, sicherlich ironisch zu verstehenden Pseudonyme für Mitglieder der zahlreichen privaten musikalischen Vereinigungen waren anscheinend üblich.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Die grundlegenden Quellentexte sind: [Artusi 1600], Artusi 1603, ??? [Monteverdi 1605], [Monteverdi 1607], [Braccino 1608] und — bezogen auf das geplante Buch Monteverdis zur *Seconda pratica* — [Monteverdi 1633] und [Monteverdi 1634].

<sup>2</sup> Vgl. [Siegele 1994, 40].

Zur Interpretation dieses Namens gibt es zwei konträre Möglichkeiten, zwischen denen zu unterscheiden ohne genauere Untersuchungen schwerfällt: Zum einen könnte sich ein realer Verfasser des Briefes an Artusi bewußt als ‘Blödmann’ bezeichnen, um so den Abstand zwischen sich und dem ‘gelehrten’ Artusi übertreibend zu karikieren. Zum anderen aber wäre es auch denkbar, daß Artusi diesen Namen — ebenso wie dann wohl auch den Brief — erfunden hätte, um die Verfechter der *Seconda pratica* lächerlich zu machen.

*Ottuso* könnte sich aber auch in karikierender Weise auf den Namen des Kritikers beziehen, denn Artusi scheute nicht davor zurück, seinen Namen als *Arte & uso (della moderna pratica di musica)* — also als „Kunst und Gebrauch“ — aufzuschlüsseln<sup>3</sup>, womit auf eine interessante, von Artusi selbst vollzogene, doppelte Unterscheidung zwischen wohl gelehrter und strengerer, regelgeleiteter Kunstausübung einerseits und als unabdingbar und komplementär gedachten, freieren Gepflogenheiten innerhalb der Musikpraxis andererseits verwiesen wird.<sup>4</sup> *Ottuso* könnte im bewußten Anklingen daran also auch soviel meinen wie ‘Mißbrauch’.

Auch die Akademien selbst trugen zum Teil rätselhafte oder ironische Namen, so z. B. die Akademie der *Intrepidi*,<sup>5</sup> in Ferrara, welcher Monteverdi 1603 sein Viertes Madrigalbuch zu fünf Stimmen widmete.

In dem von Artusi zitierten Brief<sup>6</sup> verteidigt *Ottuso* die neue Praxis der Dissonanzbehandlung und bezeichnet sie als *Seconda pratica*. Indes insistiert Monteverdi später darauf,<sup>7</sup> daß der Begriff von ihm selbst stamme, obwohl er sicherlich nicht jener Briefautor ist, der sich hinter dem Pseudonym *Ottuso* verbirgt. Artusi selbst behauptet daraufhin, „daß dieser Ottuso ein Mann von hohem Ansehen war und sich selbst als Musiker betätigt hat“.<sup>8</sup>

Als Beispiele für die von *Ottuso* verteidigte neue, ‘zweite Praxis’ führt Artusi — wiederum ohne Text — Musikbeispiele an, die wegen ihrer Fehlerhaftigkeit al-

<sup>3</sup> Ulrich Siegele [Siegele 1994, 42] sieht in der Fehlerhaftigkeit der Musikbeispiele und der angeblichen Verschärfung der Diskussion durch die Verlagerung vom Gespräch auf den Briefwechsel Gründe für die Auffassung, daß *Ottuso* eine Fiktion Artusis sei — dies explizit in [Siegele 1994, 43].

<sup>4</sup> Vgl. [Siegele 1994, 32, Fußnote 1].

<sup>5</sup> *Intrepidi* heißt „die Unerschrockenen“ und wird u. a. von Ulrich Siegele [Siegele 1994] als Ausdruck einer patriotischen Einstellung bestimmter Ferrareser Kreise gegen die Wiedervereinnahmung des Herzogtums durch den Papst nach dem Tod Alfonsos II. d’Este 1597 gedeutet. Eine solche provokative Bedeutung hinter der Namenswahl erscheint allerdings zumindest als gewagte und schwer belegbare Interpretation.

<sup>6</sup> Vgl. die ausführliche Diskussion dieses Problems wiederum bei [Siegele 1994, 45–47].

<sup>7</sup> [Monteverdi 1605] und [Monteverdi 1607], bei [Ehrmann 1989, 128 und 135–136 sowie 139].

<sup>8</sup> So [Siegele 1994, 40], allerdings ohne Nachweis der Originalstelle.

lerdings die Frage aufwerfen, ob „damals jemand ernsthaft in dieser Weise komponiert haben“ kann.<sup>9</sup> Bisher ist anscheinend ein Nachweis der Madrigale, aus denen die Beispiele stammen könnten, nicht erfolgt, was aber kaum für die Auffassung sprechen muß, Artusi habe sie sich selbst zur Formulierung einer vernichtenden Kritik ‘maßgeschneidert’, da ein Großteil der nur in Abschriften weitergereichten Musik damals ungedruckt blieb und verlorengegangen sein dürfte. Es dürfte Artusi jedoch klar gewesen sein, daß ein solches Verfahren wohl denkbar ungünstig wäre, wollte man einen Gegner argumentativ schlagen. Statt dessen wäre eine Verwendung ‘authentischer’ Kompositionen angeraten. Mit der Auswahl von *Cruda Amarilli* verfolgt er vermutlich auch deshalb gerade diesen Weg.

*Ottuso* bezeichnet mit *Seconda pratica* eine bestimmte, irreguläre Führung der Stimmen, die von den modernen Komponisten verwendet werde. Dabei verweist er auf den Ersatz einer erwarteten Oktave durch eine regelwidrig eingeführte kleine Septime.<sup>10</sup> Es dürfte diese relativ simple und von Artusi leicht zu kritisierende satztechnische Charakterisierung der *Seconda pratica* gewesen sein, die Monteverdi zu der Reklamierung des Begriffs als seines eigenen veranlaßte. Man könnte darüber hinaus sogar weitergehend schließen, daß Monteverdi *diese* simple Form der Textumsetzung mittels satztechnischer Fehler *allein* gerade *nicht* als *Seconda pratica* interpretiert wissen wollte und eben deshalb den Begriff bzw. dessen Erfindung für sich reklamierte.

Daß Artusi sich darüber hinaus durchaus fair verhält, wenn er für die Formulierung seiner Kritik die Form eines mündlichen bzw. schriftlichen Dialogs wählt, in welchem die Anhänger der neuen Praxis ausgiebig Gelegenheit erhalten, mögliche Rechtfertigungen für die Regelverstöße vorzutragen, wird selten konstatiert. Obwohl der Dialog eine gängige Darstellungsform ebenso musiktheoretischer wie -praktischer Inhalte darstellte, war er doch keineswegs die einzig verfügbare. Und auch die von Artusi gewährte Anonymität kann als Zeichen des Entgegenkommens gewertet werden, denn es ist denkbar, daß zumindest in Ferrareser und Mantuaner Kreisen den Musikliebhabern bekannt gewesen sein dürfte, wer der Verfasser der kritisierten Madrigale war. Die gewährte Anonymität des Angegriffenen ist um so bedeutsamer, als Artusi sich selbst durch die Nennung im Titel seiner Schriften sozusagen *in persona* in die Waagschale wirft und er außerdem bei der Angabe von

---

<sup>9</sup> Musikbeispiele und Zitat bei [Siegele 1994, 41f.].

<sup>10</sup> Vgl. [Siegele 1994, 45].

Zeit, Ort und Mitwirkenden — darunter auch Luzzaschi — jener 'Akademien' genannten musikalischen Abendgesellschaften, auf denen er die Beispiele für seine Kritik kennengelernt haben will, eine Genauigkeit beachtet, die dokumentarische Treue suggeriert. Hätten die Angriffe einzig der *Person* Monteverdis gegolten, wäre diese Strategie wohl nur schwer verstehbar: Artusi nimmt also Monteverdi — wie dieser sich selbst auch — als Mitglied einer größeren Gruppe und als exemplarisches Beispiel der von ihr vertretenen neuartigen Musikpraxis und dieser zugrundeliegenden Musikästhetik.

Daß Artusi den Komponisten der Beispiele aber deswegen unerwähnt lassen konnte, weil dieser jedermann bekannt gewesen wäre, die scharfe Kritik dadurch also den Charakter eines öffentlich geführten persönlichen Angriffs erhalten hätte, wird sich wohl nicht nachweisen lassen. Insofern wäre eine Antwort seitens Monteverdis, in der er sich zu erkennen gibt, vielleicht nie erforderlich gewesen.<sup>11</sup>

Von nur wenigen Wissenschaftlern wird überhaupt zur Kenntnis genommen, daß Regelverstöße wie diejenigen Monteverdis spätestens seit der Jahrhundertmitte<sup>12</sup> durchaus vorkamen und ähnliche Diskussionen evoziert hatten,<sup>13</sup> so z. B. 1551 diejenige zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano oder in den 1580er Jahren diejenige zwischen Vincenzo Galilei und Zarlino. Und ebensowenig wird im allgemeinen — mit Ausnahme solcher Autoren, die Artusi zum 'Erzkonservativ--Ewiggestrigen' abstempeln zu müssen glauben, um ihre (Musik-) Geschichtskonstrukte aufrechterhalten zu können, die sich dabei also gewissermaßen derselben unlauteren Mittel bedienen, welche sie Artusi vorzuwerfen können meinen —, zugestanden, daß Artusi durchaus liberale, über die strengen Auffassungen seines Lehrers Zarlino hinausgehende Positionen vertrat. Aber die daraus ableitbare Konsequenz wird höchstens gelegentlich erwähnt, ihre Tragweite nicht erkannt: Artusi ist es anscheinend weniger darum gegangen, Lizenzen vom althergebrachten strengen Regelsystem *an sich* zu verbieten — jedenfalls weniger als es einer schwarzweiß malenden Kritik seitens fortschrittsgläubiger Musikwissenschaft gegenüber den vermeintlichen Angriffen auf ihre 'Helden' lieb sein dürfte —, denn

<sup>11</sup> Tim Carter erläutert in seinem Artikel [Carter 1992a] die auffällige Rivalität der venezianischen Drucker, die er für nicht unbeteiligt am Zustandekommen der verkaufsfördernden Kontroverse hält.

<sup>12</sup> Clemens Goldberg weist in seinem neuen Buch über das *Laborde-Chansonnier* [Goldberg 1996] darauf hin, daß solche Verstöße gegen die Regeln der Dissonanzbehandlung und die Verwendung der Modi schon in den Chansons Ockeghems, Busnois' u. a. auftreten und dort offenbar ebenfalls zur Textausdeutung dienen.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. die Darstellungen von Claude V. Palisca in: [Palisca 1994, 58].

die Unsinnigkeit eines solchen ‘Verbots’ müßte Artusi selbst durchaus zu erkennen in der Lage gewesen sein. Statt dessen lag der Schwerpunkt seines Angriffs auf der *Regelverletzung an sich* und ihrer Begründung, wofür also die irreguläre Dissonanzbehandlung lediglich eine Art ‘Epiphänomen’ zweiter Ordnung darstellte: Man könnte so weit gehen zu unterstellen, daß Artusi sich gegen die irreguläre Dissonanzbehandlung als Folge eben jener *Seconda pratica* nicht deshalb aussprach, weil hierdurch einige Fehler in einzelnen Kompositionen auftreten und diese anderen wiederum als schlechtes (Lehr-) Beispiel dienen könnten, sondern weil die *Seconda pratica* selbst mit ihrer erklärten Lizenz zur Vernachlässigung (nicht nur) musikalischer Regeln *allgemein* zugunsten der Textausdeutung eine Bedrohung (nicht nur) der Musik im Ganzen darstellte, deren Anfängen es zu wehren galt.<sup>14</sup>

### 3.2 Die Streitpunkte

Um zu verstehen, mit welcher Bedeutung die *Seconda pratica* von Monteverdi gebraucht worden sein könnte, scheint es richtig und wichtig, die Zusammenhänge zu prüfen, in denen der Begriff innerhalb der Debatte auftaucht bzw. verwendet wird.<sup>15</sup> Dazu ist in erster Linie eine Klärung der tatsächlichen Streitpunkte notwendig.

Die Auseinandersetzung zwischen Artusi und Monteverdi wird immer wieder ausschließlich auf *satztechnische* Probleme reduziert, da die Beispiele für den Hauptangriffspunkt Artusis gewisse Regelverstöße in Monteverdis *Cruda Amarilli* und — allerdings von Artusi selbst kaum diskutiert — weiteren Madrigalen sind, die sich seiner Auffassung nach nicht rechtfertigen ließen.

Stellvertretend für die in der Forschung übliche Darstellung der Kontroverse sei hier Claude V. Palisca zitiert, der seine Sicht der Debatte folgendermaßen zusammenfaßt:

„He [gemeint ist Artusi — B. K.] expected dissonances to be introduced according to the rules of counterpoint, and he insisted upon unity

<sup>14</sup> Ironisch zugespitzt könnte man sagen, dass Artusi mit dieser Befürchtung Recht behalten hätte: Die fortschreitende Aufweichung musikalischer Regeln zugunsten des Ausdrucks führte letztlich um 1900 zu einem Zustand, in welchem alle bisherigen Ordnungssysteme beliebig oder obsolet geworden zu sein schienen und deshalb willkürlich neue entwickelt wurden — und in welchem eine Musik, die Artusi sicherlich nicht mehr gefallen hätte. . .

<sup>15</sup> Der Verwendung durch die Brüder Monteverdi selbst widmet sich der folgende Abschnitt.

of modality within a piece.“<sup>16</sup>

Für Ulrich Siegele,<sup>17</sup> der in umfassender Weise die Debatte und seine Sicht ihrer Kernpunkte referiert, wobei eine Reihe neuer Aspekte besonders durch die Berücksichtigung des geistesgeschichtlichen Umfelds ans Licht kommen, sieht zwar das von ihm rekonstruierte *satztechnische* Verständnis der *Seconda pratica* in m. E. richtiger Weise nur als Epiphänomen einer umfassenderen Auseinandersetzung um Wahrheit und Regelmäßigkeit versus Unvollkommenheit, Falschheit und damit letztlich willkürliche Freiheit, zieht daraus aber nicht die — natürlich seinem Ansatz zuwiderlaufende — Konsequenz, daß die Frage, die den Untertitel seiner Arbeit bildet — „Wie ist Monteverdis *seconda pratica* satztechnisch zu verstehen?“ —, damit eigentlich hinfällig weil nicht sinnvoll stell- oder gar beantwortbar wird. Denn wenn es — wie von ihm betont — in der Debatte *vorrangig* um die von Artusi bestrittene, von Monteverdi dagegen behauptete Begründung bzw. Begründbarkeit kompositorischer Freiheiten, um 'Wahrheit' oder 'Willkür' gehe,<sup>18</sup> dürften sich diese Freiheiten selbst kaum auf eine Liste aufzählbarer satztechnischer Lizenzen zurückführen und so kodifizieren lassen:

„Die Differenz besteht darin, wie diese Dissonanzen eingeführt werden. Aber auch darüber besteht wiederum keine Differenz, daß das nach Regeln geschehen muß. Die Differenz besteht nur darin, wie diese Regeln lauten.“<sup>19</sup>

Daß Artusi seinen Vorwurf, Monteverdis Dissonanzbehandlung erfolge *a caso* — also sinngemäß: aufs Geratewohl, zufällig und eben nicht regelgeleitet — anhand von dessen Kompositionen soweit erhärten kann, daß dieser sich angegriffen fühlen mußte, obwohl sein Name in der Schrift Artusis nicht erwähnt wird, deutet schon auf den tatsächlichen Streitpunkt der Debatte hin: Es geht offenbar *nicht* darum, *daß* gewisse kontrapunktische Regeln verletzt bzw. *wie* solche Verstöße vermieden werden könnten, und es geht auch *nicht* um die Möglichkeit, diese Verstöße unter Verweis auf den Text zu rechtfertigen — eine Rechtfertigungsmöglich-

<sup>16</sup> [Palisca 1994, 57–58]

<sup>17</sup> Vgl. [Siegele 1994], vor allem in der Einleitung S. 31–49, dort besonders S. 43–44.

<sup>18</sup>

<sup>19</sup> [Siegele 1994, 48] — Inwieweit Siegeles Rekonstruktionsversuch des dem Standpunkt Monteverdis zugrundeliegenden hypothetischen Regelsystems in seinem Grundansatz gerechtfertigt und in seinen Ergebnissen akzeptabel ist, wird weiter unten im Abschnitt über die modernen Definitionsversuche der *Seconda pratica* erörtert — vgl. Abschnitt 4.4., besonders 4.4.7.

keit, die der Kritiker durch Unterschlagung der betreffenden Textstellen umgangen habe —, sondern es geht Artusi darum, die *Regelmäßigkeit* solchen Vorgehens und ihre Begründung einzufordern, und Monteverdi, eben diese Regelmäßigkeit nachzuweisen — also nicht nur einzelne Regeln anzugeben, wie Siegele meint, sondern vor allem auch deren Begründung bzw. Begründbarkeit.

Artusi betont entsprechend zur Eröffnung seiner Schrift, daß er sich freue, wenn die jungen Komponisten etwas Neues hervorbrächten, aber diese Freude werde getrübt, wenn dieses Neue vollkommen wirr und regellos sei, ja, *solche* Neuerungen wären sogar gefährlich.<sup>20</sup>

Giulio Cesare Monteverdi kritisiert zwar Artusi genau dafür, die Texte in seinen Musikbeispielen unterschlagen zu haben, aber seine Behauptung, durch deren Abdruck „hätte die Welt ohne weiteres erkannt, wo sein [d. h. Artusis — B. K.] Urteil zu weit gegangen“ sei,<sup>21</sup> zeigt, daß die Texte nur die *Überzogenheit* von Artusis Angriff deutlich gemacht, nicht aber dessen *grundsätzliche* Berechtigung in Frage gestellt hätten. Anderenfalls wäre die weitere, ausführlichere Diskussion seitens Monteverdis ja auch im Grunde überflüssig. Diese grundsätzlich mögliche bzw. denkbare Berechtigung des Angriffes, die offenbar von Monteverdi akzeptiert wurde, da er sich genötigt fühlte, ein ganzes Buch zu seiner Verteidigung anzukündigen, statt es bei der kurzen Replik zu belassen, lag eben in der Forderung nach Regularität auch der neue(re)n Musik, nach Vollkommenheit aufgrund eben dieser Regularität und — weitergehend — danach, daß auch diese Regeln nicht willkürlich gesetzt, sondern auf das „Fundament der Wahrheit“ gegründet seien — so Monteverdi betuernd selbst am Ende seines Briefes an die „Gelehrten Leser“ im Fünften Madrigalbuch.<sup>22</sup>

Und auch der Tenor der *Dichiaratione* Giulio Cesare Monteverdis ist es, schon zu diesem frühen Zeitpunkt vor Erscheinen der angekündigten Schrift über die *Seconda pratica* zu zeigen, daß sein Bruder auf den „Grundlagen der Wahrheit“<sup>23</sup> und nicht „aufs Geratewohl“<sup>24</sup> arbeite. Die Relevanz dieses Vorwurfs vor dem Hintergrund der erstarkenden Gegenreformation, für die eine unbegründete, also nicht nur regelwidrige sondern sogar regellose, willkürliche Freiheit Unvollkommenheit

<sup>20</sup> Vgl. [Siegele 1994, 48].

<sup>21</sup> „[...] *il mondo senza altro havrebbe conosciuto dove è trascorso il suo giudicio* [...]“ — vgl. [Monteverdi 1607] bzw. [Ehrmann 1989, 132].

<sup>22</sup> [...] *sopra li fondamenti della verità* [...]“ — vgl. [Monteverdi 1605] bzw. [Ehrmann 1989, 128].

<sup>23</sup> a. a. O.

<sup>24</sup> „[...] *a caso* [...]“ — a. a. O.,

in die von Gott geordnete Welt brachte, somit letztlich Ketzertum bedeutete, stellt Siegele ausführlicher dar.<sup>25</sup>

### 3.3 Die *Seconda pratica* bei Monteverdi

Bei ihrer ersten Verwendung durch Claudio Monteverdi in dem Brief an die „Gelehrten Leser“ (*Studiosi Lettori*) zu Beginn des Fünften Madrigalbuches zu fünf Stimmen von 1605 erscheint die Formulierung *Seconda pratica* lediglich als Haupttitel der von Monteverdi angeblich schon geschriebenen aber noch nicht vollendeten<sup>26</sup> Antwort an Artusi: *Seconda pratica, ovvero perfettione della moderna musica*, — „zweite Praxis, oder Vollkommenheit der modernen Musik“.

Dieser Titel ist natürlich in seiner Formulierung durch die beiden Schriften Artusis gegen die „Unvollkommenheiten“ der modernen Musik geprägt, erhält aber durch den neuen Haupttitel, der bezeichnenderweise auf die Selbstnennung Artusis im Titel seiner Schriften nicht Bezug nimmt, mit *Seconda pratica* eine deutlich (musik-) praxisbezogenere und auch unpersönlichere Richtung. Allerdings ist es vielleicht nicht ganz bedeutungslos, daß Artusis Schriften „von den Unvollkommenheiten“ der modernen Musik handeln<sup>27</sup>, während Monteverdis Titel die *Seconda pratica* gleichsetzt mit der Vollkommenheit derselben, worin nicht nur ein deskriptiver sondern sogar normativer Sinn anklingt.

Diese Schrift habe er, Monteverdi, mit der Absicht verfaßt, „[...] mitzuteilen, daß ich meine Sachen nicht aufs Geratewohl mache“,<sup>28</sup> — eine eindeutige Bestätigung des oben Dargelegten: Der Streitpunkt der Debatte ist eben die *Begründbarkeit* scheinbar nicht regelgeleiteten und also nicht begründbaren kompositorischen Tuns, nicht dessen Feinheiten wie bestimmte (satztechnische) Mittel und Grenzen.

Im Anschluß wird der Begriff, da sich ‘einige über den Titel wundern könnten’, von Monteverdi selbst dahingehend erläutert,

„[...] , daß es — was die Konsonanzen und Dissonanzen anbelangt — auch eine andere Betrachtungsweise gibt, die von der festgeleg-

<sup>25</sup> [Siegele 1994, 97–102].

<sup>26</sup> [Monteverdi 1605] bzw. [Ehrmann 1989, 128]: „[...] *ho scritto la riposta* [...]“ und „[...] *che sia rescritta* [...]“.

<sup>27</sup> „*delle imperfettioni*“ — vgl. [Siegele 1994, 32].

<sup>28</sup> „[...] *per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso*, [...]“ — a. a. O.

ten<sup>29</sup> abweicht und die unter Berücksichtigung der Vernunft und der Empfindung die moderne Kompositionsweise verteidigt.“<sup>30</sup>

Noch ein zweites Mal erwähnt Monteverdi in seinem Brief den Begriff *Seconda pratica*, aber nur,

„[...] damit einerseits der Begriff ‘Seconda pratica’ nicht bisweilen vereinnahmt wird und damit andererseits einflussreiche Männer in- zwischen andere zweite Dinge, die den musikalischen Satz anbelan- gen, in Betracht ziehen können.“<sup>31</sup>

Dies ist zumeist so verstanden worden, daß Monteverdi sich zu diesem Zeitpunkt — trotz der noch zu besprechenden Komponistenlisten! — noch als den einzigen Vertreter der *Seconda pratica* gesehen und auf theoretische oder komposito- rische Unterstützung durch andere gewartet haben könnte. Ergibt diese Interpre- tation aber eben unter Verweis auf die Listen der anderen Vertreter der *Seconda pratica* schon keinen Sinn, so erlaubt m.E. erst eine andere Interpretation, die an- sonsten wohl zumindest als ‘dunkel’ zu charakterisierenden Worte Monteverdis zu erhellen: Wenn man *Seconda pratica* eben — wie hier vorgeschlagen — nicht oder nicht primär als neues satztechnisches Verfahren unter Berücksichtigung des Textes versteht, sondern als die Beschreibung einer Einstellung des Komponisten zum zu vertonenden Text der diesem und seinem über die blossen Worte hinaus gehenden Sinngehalt einen Vorrang und eine im Wortsinne führende Rolle in Be- zug auf die musikalische Realisierung einräumt, so wird deutlich, warum hier nicht Beispiele für satztechnische Lizenzen angeführt werden, sondern „andere“ ermun- tert werden, eben „andere zweite Dinge“ zu schaffen. Zwar mögen diese auch den musikalischen Satz — die *armonia* — betreffen, aber nicht in nur einem, ein- schränkenden Sinne, sondern in dem Sinne, dass alle bekannten und auch neue

<sup>29</sup> Monteverdi betont hier selbst in einer Nebenformulierung, daß die bisherige Praxis eine ‘fest- gelegte’, also in Regeln erfaßte und lehrbare sei.

<sup>30</sup> „[...] *che intorno alle consonanze, & dissonanze, vi è anco un 'altra considerazione differente dalla terminata, la qual con quietanza della ragione, & dei senso diffende il moderno comporre, [...]*“ — a. a. O. — *ragione* ist zwar mit „Vernunft“ wohl am besten zu übersetzen, man sollte aber berück- sichtigen, daß es auch „Grund“, „Begründung“ i. S. v. „Rationalität“ bedeutet; *senso* läßt sich zwar mit „Empfindung“ übersetzen, meint aber in erster Linie „Sinn“ oder „Gefühl“.

<sup>31</sup> „[...] *si perche questa voce SECONDA PRATICA tal 'hora non fosse occupata da altri, si perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seonde cose intorno all 'armonia, [...]*“ — a. a. O. — *armonia* hier mit „musikalischer Satz“ zu übersetzen, wie dies Sabine Ehrmann tut, ist zwar in gewisser Weise konsequent, schränkt die Vielschichtigkeit des Begriffs aber deutlich ein.

satztechnische Möglichkeiten — und zwar nicht nur die von Artusi gegenüber Monteverdi kritisierten! — genutzt werden können, um dem neuen bzw. besser: anderen, „zweiten“ — Verhältnis von „Rede“ und Musik/Satz zur Realisierung zu verhelfen.

„*Altre seconde cose intomo all'armonia*“ meint m. E. also eher, daß es für Monteverdi im Rahmen der *Seconda pratica* noch andere „Dinge“ geben könnte, die ebenfalls den musikalischen Satz (im weitesten Sinne, da hier ohne Einschränkung gebraucht) betreffen und von dem bisher Üblichen abweichen bzw. es ergänzen, aber nicht mit der von Artusi angegriffenen Dissonanzbehandlung — verstanden als einziges Merkmal — der *Seconda pratica* identisch sind. Warum sollte Monteverdi sonst einen anderen Ausdruck (*cose*) gebrauchen?

Die Interpretation von *cose* als (musikalische) „Stücke“, also Kompositionen, kann sich nicht darauf berufen, daß der Ausdruck zuvor im Text von Monteverdi mit Bezug auf seine eigenen „Sachen“ gebraucht wird, denn auch dort ist die Allgemeinheit des Ausdrucks, welche die „Kompositionen“ umschliessen kann aber diese nicht ausschließlich meinen muß, vielleicht durchaus beabsichtigt: Der in der Interpretation Siegeles durch Artusi nahegelegte mögliche Schluß, wer wie Monteverdi in der Komposition Regelwidrigkeiten willkürlich verwende, stehe auch ansonsten nicht auf dem — richtigen — Boden der 'alleinseligmachenden' Wahrheit, wird durch die absichtlich eingesetzte Vieldeutigkeit von „Sachen“ beantwortet und abgewehrt.

Abschließend betont Monteverdi, „[...] daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit arbeite,<sup>32</sup> und nennt damit nochmals, wie oben schon angedeutet, den tatsächlichen Kern der Debatte.

Auch Giulio Cesare Monteverdi beginnt seine *Dichiaratione*<sup>33</sup> — für die man sicherlich das Einverständnis des Bruders<sup>34</sup> wird voraussetzen können, da sie 1607

<sup>32</sup> „[...] *che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verita.*“ — a. a. O.

<sup>33</sup> Mehrfach abgedruckt; zitiert wird — wenn nicht anders vermerkt — nach der Transkription und Übersetzung von Sabine Ehrmann in: [Ehrmann 1989, 129–143].

<sup>34</sup> In der umfangreichen Sekundärliteratur ist m. W. noch nie die Frage gestellt worden, warum Claudio Monteverdi die *Dichiaratione* von seinem Bruder schreiben bzw. unterzeichnen ließ. Daß er selbst angeblich dem Reden bzw. Schreiben über Musik abgeneigt gewesen sei, ist nur ein schwacher Grund — zumal ja zuvor schon erwähnt worden war, daß er sich durchaus schriftlich zu theoretischen Fragen zu äußern bereit sei: Anders ist die angeblich bereits erfolgte Abfassung der Schrift zur *Seconda pratica* kaum zu verstehen. Tatsächlich aber ermöglichte wohl nur dieser Vorwand bzw. Umweg — um mehr handelt es sich kaum, da man das volle Einverständnis Claudios erwarten kann und die *Dichiaratione*

als Anhang zu dessen *Scherzi musicali* erschien — mit einer zweifachen Nennung der „Wahrheit“, die im Brief des Bruders aus dessen Fünftem Madrigalbuch enthalten sei und die Artusi erkennen möge.<sup>35</sup>

Die allgemeinere, über das bloß Musiktheoretische hinausreichende Seite der Angriffe Artusis hat der Autor klar gesehen und auch in scheinbar nebensächlichen Formulierungen zurückgewiesen, so z. B. wenn er schreibt, Artusi habe über einige Kompositionen Claudio Monteverdis „das Schlimmste, was er vermag“ gesagt, und zwar „ohne eine Veranlassung — zu Unrecht also“.<sup>36</sup>

Der erste, vielzitierte Passus, der eine der Umschreibungen für die *Seconda pratica* bringt — von ‘Definitionen’ zu sprechen scheint angesichts der reichen und teilweise auch etwas seltsamen<sup>37</sup> Metaphorik eher unangemessen — steht bemerkenswerterweise im Zusammenhang der Erläuterung jener Passage, in der Monteverdi beteuerte, seine ‘Sachen’ nicht „a caso“ zu machen. Der Autor sagt über seinen Bruder,

„[...] daß es in dieser Art von Musik seine Absicht gewesen ist zuzusehen, daß die Rede Herrin der ‘armonia’ sei und nicht Dienerin, [...]“.<sup>38</sup>

Obwohl diese Formulierung immer wieder zitiert und interpretiert wird, sind einige Aspekte bisher anscheinend nicht wahrgenommen worden oder aber noch nicht einmal aufgefallen: So wird hier betont, daß es (nur?) „in dieser Art von Musik“ (*genere* wäre vielleicht noch besser mit „Gattung“ oder „Genre“ zu übersetzen) Monteverdi darum gegangen sei, der „Rede“ den Vorrang einzuräumen. Diese Übersetzung von *oratione* als „Rede“ muß allerdings im Sinne der klassischen Rhetorik verstanden werden, wo sie dasjenige Höchste meint, dessen Beherrschung letztlich Ziel und Zweck der Ausbildung Rhetors sei und das dessen Macht über seine Zuhörer garantieren solle. Eine vereinfachende bzw. den Sinn reduzierende Interpretation von *oratione* lediglich als „Text“, „Wort“ oder „Sinn“ allein, scheint deshalb unangemessen eng.

wohl auch zu recht immer so gelesen worden ist —, daß der Komponist sein zwei Jahre zuvor gegebenes Versprechen weiter aufschob, seine angeblich schon fast fertiggestellte ausführliche schriftliche Antwort an Artusi herauszugeben.

<sup>35</sup> vgl. a. a. O., S. 129.

<sup>36</sup> vgl. a. a. O., S. 130.

<sup>37</sup> Für eine diskussionswürdige, interessante Interpretation der Metaphorik vgl. [Cusick 1993].

<sup>38</sup> [...] *che La sua intentione e stata (in questo genere di musica) di far che l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva; [...]*“ — vgl. a. a. O., S. 131.

Mit „diesem Genre“ ist vielleicht das Madrigal gemeint, vermutlich aber eher alle mehrstimmige kontrapunktische Musik, so daß die in der Musikwissenschaft durchaus übliche Unterstellung der Anwendbarkeit der *Seconda pratica* – verstanden als gegenüber der Musik als Satztechnik und ihren Regeln rückhaltlose Realisierung des Ausdrucks — auf die Oper u. ä. zumindest zu diesem Zeitpunkt (1607) in Monteverdis Schrift keinerlei Bestätigung findet.

Diese erste Erklärung der *Seconda pratica* bezieht sich direkt auf das im Anschluß folgende Platon-Zitat<sup>39</sup>, die *melodia* bestehe aus drei Komponenten: *oratione* (Rede), *harmonia* (*armonia*, musikalisch-melodisch- kontrapunktische Gestalt — so scheint Monteverdi dies Wort zu verstehen, und zwar bezogen auf das gesamte Stück oder zumindest längere, in der Regel einem Vers entsprechende Phrasen) und *Rithmo* (Rhythmus, aber wohl auch metrische Gestalt in einem umfassenden Sinne). Die Verhältnisse dieser drei Bestandteile untereinander werden durch weitere Zitate nach Platon in der Weise charakterisiert, wie es auch Monteverdi zuvor im Text tat: Die „Rede“ solle über alle anderen Bestandteile dominieren.<sup>40</sup>

Nun folgt jener zumeist unvollständig zitierte oder paraphrasierte Vorwurf an Artusi, er habe bei der Wiedergabe seiner Musikbeispiele die „Rede“ durch Fortlassung der Texte nicht beachtet. Aber auch das Unterschlagen der Gesamtheit ihrer *armonia* und ihres *rithmo*<sup>41</sup> wird von Giulio Cesare Monteverdi ebenso heftig moniert! Daraus läßt sich zum einen schlußfolgern, daß *armonia* keinesfalls nur im Sinne einer kurzen, 'harmonischen' Fortschreitung oder eines aus einem größeren Satz reduzierten bzw. herausgegriffenen Kontrapunkts einzelner Stimmen zu verstehen ist und daß zum anderen dasselbe auch für den „Rhythmus“ gilt. Wäre das Stück in seiner *Gesamtheit* von Artusi wiedergegeben worden — darf man schließen — „[...]“, hätte die Welt ohne weiteres erkannt, wo sein Urteil zu weit gegangen ist.“<sup>42</sup> — Immerhin wird zugestanden, daß die Regeln der hier erstmals genannten *Prima pratica* in den Beispielen nicht vollständig beachtet worden seien.

Nachdem unter Verweis auf die zuvor erwähnten Madrigale de Rores<sup>43</sup> nochmals betont wird, daß auch deren *armonia* ihrer *oratione* diene, folgt nun als kon-

<sup>39</sup> Aus der *Politeia* in der Übersetzung Marsilio Ficinos — zu Quellen, Originalstellen, Übersetzung und durchaus nicht unproblematischer Interpretation vgl. [Ehrmann 1989, 131 und 189].

<sup>40</sup> Vgl. a. a. O., S. 132 und 186f.

<sup>41</sup> „[...] tutto de la sua armonia & dei suo Rhimo, [...]“ — a. a. O., S. 132

<sup>42</sup> a. a. O.

<sup>43</sup> Vgl. [Monteverdi 1607] bzw. — vgl. auch oben, S. 7, Fußnote 7 ??? dieser Arbeit.

trastive Beschreibung der *Prima pratica*, deren Hauptmerkmal sei, daß diese die *armonia* zur Herrin der Rede bestimme,<sup>44</sup>

Die folgende weitere Umschreibung der *Seconda pratica* verdient deshalb Interesse, weil sie unter Bezugnahme auf den ‘Autoritätsbeweis’ durch die Platon-Zitate eine paraphrasierende Rechtfertigung dafür liefert, *warum* die *armonia* von der Herrin zur Dienerin und die *oratione* zur Herrin der *armonia*<sup>45</sup> werden solle, nämlich weil

„sich die Musik (in solch einem mehrstimmigen Satz wie dem seinen — [des Bruders Claudio — B. K.] um die Vollkommenheit der *melodia* dreht.“<sup>46</sup>

„Das erstrebt die ‘*seconda pratica*’ oder der moderne Gebrauch.“<sup>47</sup>

Erstmals wird hier also überhaupt die *Seconda pratica* mit dem *modernen Gebrauch* identifiziert. Daß „modern“ aber nicht nur den Zeitraum um die Entstehungszeit der *Dichiaratione* meinen kann, wird kurz darauf deutlich, wenn Giulio Cesare Monteverdi die Vertreter der *Seconda pratica* nennt.

Zuvor aber fordert er Artusi auf, die Fehler in der Komposition des Bruders nachzuweisen, und zwar

„mittels einer ‘*armonia*’, welche die Regeln der ‘*prima pratica*’ beachtet und die auf die Vollkommenheit der ‘*melodia*’ achtet, so daß die ‘*armonia*’ von der Dienerin zur Herrin wird.“<sup>48</sup>

Auch hier bietet Giulio Cesare also leider wiederum nur eine leichte Umformulierung des schon Bekannten, edoch keine weitergehende Präzisierung.

Aber anstatt sich der Theorie zu widmen — eben nur einmal in der angekündigten Veröffentlichung —, will Claudio Monteverdi nach dem Zeugnis seines Bruders jener „heldenhaften Schule“ folgen, deren bis auf de Rore durchweg adlige Mitglieder nun aufgezählt werden:

<sup>44</sup> „[...] l’armonia signora dei oratione, [...]“ — a. a. O.

<sup>45</sup> „[...] l’armonia considerata di padrona diventa serva al oratione, & l’oratione padrona dell’armonia, [...]“ — a. a. O., S. 133.

<sup>46</sup> „[...] la musica (in tal genere di canti/ena come questa sua) versar intorno alla perfettione de la Melodia [...]“ — a. a. O.

<sup>47</sup> „[...] al qual pensiero tende la seconda pratica ovvero l’uso moderno, [...]“ — a. a. O.

<sup>48</sup> „[...] con armonia osservante le regole de la prima pratica, cioe non risguardante alla perfettione della melodia, nel qual modo considerata l’armonia, die serva divien padrona, [...]“ — a. a. O.

„il Divino Cipriano de Rore, il Sig. Prencipe di Venosa<sup>49</sup>, Emiglio del Cavagliere<sup>50</sup>, il conte Alfonso Fontanella<sup>51</sup>, il conte di Camerata<sup>52</sup>, il Cavalier Turche<sup>53</sup>, il Pecci, & altri Signori di questa Eroica scola, [...]“

Diese Liste wird um eine zweite ergänzt, die im Rahmen einer erneuten kontrastierenden Umschreibung von *Prima* und *Seconda pratica* steht. Darin wird die *Prima pratica* zwar als die ältere der beiden Arten von Musik bezeichnet, welche Monteverdi selbst auch lobte und verehrte<sup>54</sup>, und die moderne dementsprechend als die *Seconda pratica*. Aber die Aufzählung der Vertreter der 'alten' Musik nennt nach Ockeghem, Josquin, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert „und andere Musiker dieser Zeit“<sup>55</sup>, als deren Vollender in der Praxis Adrian Willaert (gestorben 1562), in der Theorie dessen Schüler Zarlino — also den Lehrer Artusis —, während die Aufzählung der Vertreter der „modernen Musik“ nochmals mit de Rore beginnt, der 1565 starb, und nicht nur Zeitgenosse sondern ebenfalls Schüler Willaerts war.

Diese zweite Aufzählung von Komponisten der *Seconda pratica* beginnt außerdem noch einmal ausdrücklich mit einem Verweis auf die „genannten Herren“<sup>56</sup> und nennt nun Marcantonio Ingegneri<sup>57</sup>, Luca Marenzio<sup>58</sup>, Giaches [de] Wert<sup>59</sup>, Luzzasco Luzzaschi<sup>60</sup>, Jacopo Peri und Giulio Caccini<sup>61</sup> sowie jene „edelsten Geister, die der wahren Kunst kundig sind.“

<sup>49</sup> i. e. Carlo Gesualdo.

<sup>50</sup> Emilio de' Cavalieri, der Autor der *Rappresentazione dell' anima e del corpo*, den Gesualdo in Rom besuchte und der danach schrieb, er würde nun wochenlang keine Musik mehr hören wollen. — Vgl. [Palisca 1963] bzw. [Palisca 1994], [Watkins 1973/1991] oder [Newcomb 1968a].

<sup>51</sup> Graf Alfonso Fontanelli, komponierender Adliger am Ferrareser Hof, der Gesualdo auf dessen Reise nach Ferrara entgegengesandt wurde und der in seiner Korrespondenz ebenfalls beredtes Zeugnis für die Musikbesessenheit Gesualdos abgibt. — Vgl. [Newcomb 1968a].

<sup>52</sup> Sabine Ehrmann [Ehrmann 1989, 189] gibt den Namen des Grafen mit Jacopo Corsi an, während Palisca [Palisca 1994, 33] Giovanni Bardi vermutet; beide waren Mitglieder der Florentiner *Camerata*.

<sup>53</sup> Giovanni dei Turco, vermutlich ebenfalls Mitglied der Florentiner *Camerata*.

<sup>54</sup> Vgl. [Monteverdi 1607] bzw. [Ehrmann 1989, 134f.].

<sup>55</sup> a. a. O., S. 135.

<sup>56</sup> Es entbehrt jeglicher Grundlage im Text selbst und ist auch in haltlich schwer zu verstehen, warum einige musikwissenschaftliche Autoren — vgl. den folgenden Abschnitt — die „heroische Schule“ als eine 'dritte Strömung' neben *Prima* und *Seconda pratica* auffassen!

<sup>57</sup> Lehrer Monteverdis in Cremona.

<sup>58</sup> Wirkte vor allem in Rom, aber auch in Florenz, und war ebenfalls mehrfach in Ferrara zu Gast, schrieb auch Kompositionen für das *Concerto di Dame*, so z. B. das berühmte *Cantate Ninfe*.

<sup>59</sup> Hofkapellmeister in Mantua noch zur Zeit von Monteverdis erstem Engagement dort.

<sup>60</sup> Hofkapellmeister in Ferrara, vgl. unten Abschnitt 6.

<sup>61</sup> Beide führende Mitglieder der Florentiner *Camerata*. — a. a. O., S. 135f.

Giulio Cesare Monteverdi nennt in einer weiteren Wiederholung der Herrin-Dienerin-Metapher dieses Verhältnis nun als den Grund, weshalb sein Bruder die neue Praxis als *seconda* und nicht als *nova* bezeichnet habe<sup>62</sup>: Dies läßt sich m. E. sehr gut mit dem bisher gewonnenen Bild in Übereinstimmung bringen, daß die *Seconda pratica* in der Sicht Monteverdis zwar von den modernen Komponisten (häufiger) gebraucht werde, aber — entgegen der heute gängigen Interpretation durch die Musikwissenschaft — an sich nichts grundlegend Neues darstelle. Dies allein ist eine wichtige Bestätigung dafür, daß mit *Seconda pratica* nicht nur eine bestimmte satztechnische Verfahrensweisen, neue musikalische Mittel oder sogar (ausschließlich Fragen der) Dissonanzbehandlung gemeint gewesen sein können. Vor allem bestätigt sich hiermit auch, dass die *Seconda pratica* nicht als stilistisch einheitlich angesehen werden kann: Denn selbst wenn man de Rore aus der Behandlung der *Seconda pratica* entgegen der klaren Behauptung Monteverdis ausschließen zu können meinte, zeigt schon der erste Blick auf die beiden Listen, daß es wohl keinen stilistisch oder kompositionstechnisch gemeinsamen Nenner für alle diese Komponisten gibt oder geben kann — umso weniger gar eine durchgehend anzutreffende Gemeinsamkeit (nur) in der Dissonanzbehandlung!

Die Praxisorientierung Monteverdis wird in der anschließenden Bemerkung, warum die Schrift im Titel *pratica* anstatt *theorica* heißen solle, deutlich.<sup>63</sup> Daraus ist oft seine Abneigung gegen jegliche Theorie geschlußfolgert worden, m. E. aber zu unrecht: Monteverdi betont hier nur, daß er sich persönlich nicht in der Lage — und daher als unberechtigt — ansieht, auf dem Gebiete der Theorie diese Praxis zu rechtfertigen, sondern dies eben nur durch den Verweis auf den vielfachen Gebrauch in der musikalischen Praxis zu leisten vermöge.

Zu einer solchen musiktheoretischen Replik hält er den Theoretiker Ercole Bottrigari für befähigter — dessen Name fällt hier nicht zufällig, finden die Angriffe Artusis doch eigentlich im Rahmen seiner Debatte mit Bottrigari statt, von der Monteverdi also gewußt und aus der er sich wohl auch theoretische Hilfe erwartet haben dürfte.

Die abschließende Erläuterung der „anderen zweiten Sachen“ (*altre seconde cose*), die Monteverdi am Ende des Briefes im Fünften Madrigalbuch erwähnt, bestätigt die oben schon gegebene Interpretation: Diese *cose* sind solche,

---

<sup>62</sup> a. a. O., S. 135f.

<sup>63</sup> a. a. O., S. 136.

„die sich mit der ‘*seconda pratica*’ oder der Vollkommenheit der ‘*melodia*’ beschäftigen“,

und welche die ‘*armonia*’ als Gesamtheit betreffen, nicht nur einzelne Stellen.<sup>64</sup>

Daraus ließe sich auf eine (vielleicht zum Zeitpunkt der Debatte auch schon erfolgte) Erweiterbarkeit der *Seconda pratica* schließen, die also nicht nur bestimmte Irregularitäten in der Dissonanzbehandlung meinen *kann*, sondern ausdrücklich *alle* Mittel betrifft, welche zur Umsetzung der ‘Herrschaftsansprüche’ der *oratione* in einer musikalischen Komposition in ihrer Gesamtheit — wofür bei Monteverdi im Anschluß an Platons *melos* die ‘*melodia*’ steht — dienen.

Auch dies wäre also ein deutliches Indiz für die stilistische Offenheit und potentielle stilistische Vielfalt der *Seconda pratica*.

### 3.4 Der Begriff *Seconda pratica* in der Forschung

In der musikwissenschaftlichen Literatur hat der Begriff der *Seconda pratica* eine Vielzahl von Darstellungen und Untersuchungen<sup>65</sup> hervorgerufen, die zu reflektieren eine eigenständige Forschungsarbeit wäre. Hier sollen deshalb nur einige Publikationen berücksichtigt werden, die sich durch methodisch oder inhaltlich interessante Aspekte bei der Interpretation der *Seconda pratica* auszeichnen. Trotzdem folgt die Auswahl aufgrund der Fülle der vorliegenden und sicherlich noch einiger weiterer, nicht erwähnter Texte einer gewissen Zufälligkeit, auch wenn durch die Benutzung der jüngsten erreichbaren und der in dieser zitierten Sekundärliteratur versucht wurde, die wichtigsten Positionen zu erfassen. Daß diese mit der oben aus den beiden wichtigsten Quellen<sup>66</sup> abgeleiteten Interpretation nicht vollständig

<sup>64</sup> „[...] *seconde cose, cioe cose versanti intorno alla seconda pratica ovvero alla perfettione della melodia; intorno al armonia, cioe intorno non alle particelle o passaggi della cantilena solamente ma allo suo tutto; [...]*“ — a. a. O., S. 141.

<sup>65</sup> Hier wären — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — zu nennen: [Arnold 1957], [Brauner 1992], [Carapezza 1988], [Carapezza 1991], [Chew 1994], [Dahlhaus 1967a], [Ehrmann 1989], [Einstein 1949], [Fellerer 1972], [Fortune 1985], [Kaden 1993], [Leopold 1982], [Newcomb 1974], [Palisca 1956] bzw. [Palisca 1994], [Palisca 1968] bzw. [Palisca 1985a], [Palisca 1989], [Razzi 1980], [Roche 1985], [Schmaltzriedt 1991], [Siegele 1994], [Sirch 1989/1909] und [Tomlinson 1987].

<sup>66</sup> Monteverdi 1605 und 1607; die späten Äußerungen Monteverdis in den Briefen, die vermutlich an Giovanni Battista Doni gerichtet waren (vgl. [Ehrmann 1989, 118–127]), sind zwar für die Darlegung dessen, was Monteverdi im Laufe seines Lebens unter *Seconda pratica* verstand, von Interesse, ließen sich aufgrund des Abstandes von fast drei Jahrzehnten aber wohl kaum umstandslos für das Verständnis dessen heranziehen, was dieser Begriff zu Anfang des 17. Jahrhunderts meinte. Da die hier zu vergleichenden Madrigale allesamt aus der Zeit um bzw. vor 1600 stammen, scheint eine Ausschlie-

übereinstimmen, wurde schon gesagt.

### 3.4.1 Claude V. Palisca (1956)

Claude V. Palisca widmet sich in seinem Aufsatz über Vincenzo Galileis Kontrapunkttraktate<sup>67</sup> als Quelle der *Seconda pratica*<sup>68</sup> nur kurz der Definition des Begriffes im Anschluß an die *Dichiaratione*: Darin stellt er fest, daß die neue Praxis der ‘Harmonie’, die er kurz zuvor mit ‘Kontrapunkt’ gleichsetzt, sich von der älteren „hauptsächlich in der Verwendung der Dissonanzen“ unterscheidet.<sup>69</sup> Diese Erklärung steckt denn auch den Rahmen des Aufsatzes ab, der die von Galilei dargestellten Arten ‘irregulärer’ Dissonanzbehandlung erörtert, welche dieser auf seine praktischen Erfahrungen und seine Studien an einer Vielzahl von Kompositionen zurückführt und die laut Galilei deutlich von dem abweichen, was die Theoretiker — und hier vor allem Zarlino — schreiben.

Palisca schreibt, daß auch Galilei in de Rore den Begründer der neuen Musik verehere<sup>70</sup>, nennt aber keine genaue Quelle für diese Behauptung. Interessanterweise gibt er jedoch eine Liste derjenigen Komponisten wieder, deren Werke Galilei studiert haben will, um die neuen Prinzipien der Dissonanzbehandlung aufzustellen, es sind dies: ‘Josquino, Gian Moutone, Gomberto, Morales, Adriano [Willaert], Cipriano [de Rore], Gianetto [Palestrina], Strigio, Orlando [di Lasso], Giaches Wert, Giaches Bus, Annibale [Padovano], Claudio [Merulo], and Giuseppe Guami,<sup>71</sup> — also zum Teil genau jene Komponisten, die in der *Dichiaratione* als Vertreter der *Prima pratica* genannt werden. Zu erklären wäre die Überschneidung vielleicht dadurch, daß Galilei diese Komponisten nur studiert hätte, seine Regeln dann aber kontrastiv vor dem Hintergrund ihrer Werke sozusagen *ex negativo* konstituiert habe. Im Zusammenhang des Zitats bei Palisca ist diese Interpretation aber eher unwahrscheinlich.

---

Bung der späteren Äußerungen Monteverdis zulässig. Zudem enthalten sie m. E. nichts Neues oder dem hier Dargelegten Widersprechendes.

<sup>67</sup> Eine umfassende Analyse und Darstellung dieser Traktate gibt Frieder Rempp [Rempp 1980], die allerdings aufgrund ihres Umfangs und der Tatsache, daß Monteverdi sich im Zusammenhang mit der *Seconda pratica* nirgends explizit auf Galilei bezieht, nicht berücksichtigt wurden.

<sup>68</sup> Die letzte, überarbeitete Fassung dieses Artikels, der 1956 erstmals erschien [Palisca 1956], findet sich in [Palisca 1994].

<sup>69</sup> „The new practice of harmony differed from the old chiefly in the manner of employing dissonances.“ [Palisca 1994, 33].

<sup>70</sup> „Galilei, too, honoured Rore as the founder of the new music.“ — a.a.O.

<sup>71</sup> a.a.O.

Als *Begründung* für die Möglichkeit des irregulären Dissonanzgebrauchs scheint für Galilei der Vorrang des Textes vor der Musik auszureichen, was von Palisca aber nicht durch Zitate explizit nachgewiesen wird. Andererseits liegt ein deutlicher Begründungsschwerpunkt bei Galilei eben auf der *praktischen* Erfahrung und dem unter den praktizierenden Musikern üblichen Gebrauch. Diesen versucht er dadurch zu rechtfertigen, daß er die Angaben der Theoretiker über Proportionen und Wirkungen der Intervalle durch experimentelle Überprüfung falsifiziert.

So bleibt zumindest fraglich, ob man Galileis Traktate wirklich als eine Voroder gar Ausformulierung der von Monteverdi gemeinten *Seconda pratica* ansehen kann.

### 3.4.2 Denis Arnold (1957)

Ein Jahr nach Palisca formulierte Denis Arnold in einem Aufsatz<sup>72</sup> anhand der von Monteverdi gegebenen Erklärung und — ein seltener Fall: — *beider* in der *Dichiaratione* aufgeführten Komponistenlisten<sup>73</sup> Merkmale für die *Seconda pratica*, die in der Offenheit ihrer Anwendbarkeit und Vollständigkeit leider kaum Nachfolge oder später genauere Ausformulierung gefunden haben: Obwohl dieser Aufsatz in allen späteren als Sekundärquelle erwähnt wird, scheint er zumindest in diesen Aspekten, die den in der Folgezeit häufig vertretenen Auffassungen widersprechen, kaum rezipiert oder gar tatsächlich ernstgenommen worden zu sein.

Die Merkmale gewinnt Arnold durch die Untersuchung von Kompositionen<sup>74</sup> der Genannten auf allen — oder zumindest einer Mehrheit von ihnen — Gemeinsames

Als Hauptgemeinsamkeit nennt er ein gewisses Interesse an Musiktheorie, dem die beteiligten Komponisten — größtenteils als Mitglieder von Akademien —

---

<sup>72</sup> [Arnold 1957]

<sup>73</sup> Arnold fügt den Listen noch Benedetto Pallavicino und Sigismondo d’India an, da er glaubt, ersterer sei von Monteverdi aufgrund persönlicher Rivalitäten nicht genannt worden [Arnold 1957, 344] und letzterer bis zum Zeitpunkt der Abfassung der *Dichiaratione* noch nicht deutlich genug hervorgetreten [a.a.O.], so daß er Monteverdi eventuell unbekannt war. — Allerdings sieht Arnold für die Berücksichtigung von Monteverdis Lehrer Ingegneri Schwierigkeiten und vermutet, seine Nennung habe keinen anderen Grund als die Verehrung des Schülers. Ob diese Erklärungen wirklich als befriedigend anzusehen sind, kann hier nicht geklärt werden.

<sup>74</sup> In der Auswahl der Beispiele beschränkt sich Arnold übrigens ebenfalls nahezu ausschließlich auf Madrigale. Die Nennung der Vertonung einer lateinischen Ode durch de Rore als Beispiel für frühe Chromatik innerhalb der Gruppe [a.a.O., S. 347] bestätigt nur den Eindruck, daß auch Arnold die *Seconda pratica* als auf die weltliche Musik beschränkt ansieht.

nachgingen.<sup>75</sup>

Die Formulierung der Herrin-Dienerin-Metapher wird zwar verkürzend als die Herrschaft des *Wortes* über die Harmonie wiedergegeben, aber aus dem Text wird deutlich, daß Amold hier zumindest einen sehr weiten Begriff von ‘Wort’ voraussetzt.

Im Anschluß an die Bezugnahme Monteverdis auf Platon in seiner Begründung der Vorherrschaft der *oratione* über die Musik, deren allgemeine Akzeptanz unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts Amold als einer der wenigen Autoren überhaupt erwähnt,<sup>76</sup> wird dieses Verhältnis dann dahingehend interpretiert, daß eine der Konsequenzen dieses Grundsatzes die Forderung nach der Verständlichkeit des Textes sei.<sup>77</sup> Die von Amold zur Stützung dieser These herangezogene Beobachtung einer häufig anzutreffenden syllabischen Textdeklamation in den Madrigalen der genannten Komponisten läßt sich aber kaum als spezifisch nur für diese Gruppe bezeichnen: Tatsächlich gibt es wohl zwischen dem Begriff ‘choral recitative’, den Alfred Einstein<sup>78</sup> auf einige nach 1560 entstandene Passagen bei Giaches de Wert anwendet, und dem im Madrigal allgemein auch schon vor de Rore und Wert zu beobachtenden ‘narrative rhythm’ nur graduelle Unterschiede.<sup>79</sup>

Ein schönes Beispiel dafür ist das weiter unten im Zusammenhang mit Monteverdis Vertonung noch zu berücksichtigende *Il bianco e dolce cigno* von Jacob Arcadelt, veröffentlicht 1538/39 in einem der ersten gedruckten Madrigalbücher überhaupt.

Daß Gesualdo als einer der wichtigsten Vertreter der *Seconda pratica* — wenn man Monteverdis Reihenfolge in der Nennung der Komponisten eine über die Berücksichtigung der Adelsgrade hinausgehende Bedeutung beimessen möchte — sich geradezu durch die *Vermeidung* homorhythmischer Diktion und verständlicher Textdeklamation auszeichnet, wäre jedoch ein weiteres Argument gegen die Signifikanz ermöglichende Ausschließlichkeit dieses Merkmals der die *Seconda pratica*.

Aber Arnold sieht dies nur als die weniger wichtige Folgerung aus der genannten Forderung: Die wichtigere und allgemeinere ist die nach der Realisierung des

<sup>75</sup> a.a.O.

<sup>76</sup> Ein entsprechendes Bewußtsein von der Verbreitung dieser Forderung und der daraus resultierenden ‘Pluralität der Normen’ formuliert auch Palisca in [Palisca 1989, 281 ff.].

<sup>77</sup> a.a.O., S. 344–346

<sup>78</sup> [Einstein 1949, II, 561 ff.]

<sup>79</sup> Vgl. [Einstein 1943].

*ideellen Gehalts* eines Gedichtes durch die Vertonung.<sup>80</sup> Da diese Forderung auch bei Zarlino und anderen Theoretikern der Zeit zu finden ist, sieht Arnold zurecht in der *Art der Realisierung* das wesentliche Unterscheidungskriterium

Die weiteren von Arnold aufgezählten Merkmale der *Seconda pratica* sind daher jene satztechnischen Mittel, die von den genannten Komponisten angeblich in höherem Maße als von anderen zur Umsetzung der Texte verwendet wurden.

Das erste dieser Merkmale sei der verstärkte Einsatz der Chromatik zu dramatischen Zwecken<sup>81</sup>, wobei Arnold zugestehen muß, daß ausgerechnet Monteverdi selbst als offensichtlicher Hauptvertreter der *Seconda pratica* in dieser angeblich auszeichnenden Hinsicht eben gerade untypisch ist — ein Umstand, der zumindest an der Berechtigung dieser Argumentation Zweifel wecken sollte.

Ein weiteres und mit der Chromatik naturgemäß eng verbundenes Ausdrucksmittel sei der Einsatz unüblicher und schwierig zu singender melodischer Intervalle.<sup>82</sup> Deren Verwendung aber halte sich in den weitaus meisten Fällen an die herrschenden Regeln des Kontrapunkts, die lediglich bis an ihre Grenzen ausgenutzt würden.<sup>83</sup> Hierin sieht Arnold ebenfalls ein charakteristisches Merkmal, womit eine Folgerung aus der hier vertretenen These indirekt gestützt wird: Daß die *Seconda pratica* auch in der Sicht Monteverdis zwar weitgehende satztechnische Lizenzen *erlaube* und auch *versuche*, deren Gebrauch zu rechtfertigen, aber diese nicht notwendig *erfordere*.<sup>84</sup>

Als Beispiele einer leider nicht weiter fortgesetzten Liste von satztechnischen Merkmalen, die mit den zuvor genannten in mehr oder weniger enger Beziehung stehen, nennt Arnold noch falsche Relationen, also z. B. Querstände und die Ver-

---

<sup>80</sup> [Arnold 1957, 346f.]

<sup>81</sup> [a.a.O., S. 347f.]

<sup>82</sup> [a. a. O., S. 348f.] — In diesem Zusammenhang weist Arnold auf die diversen Vertonungen von Petrarca's *Solo e pensoso* durch Marenzio, Wert u. a. hin, die vergleichend zu untersuchen ebenfalls lohnend sein dürfte. Es ist m. E. bezeichnend für die Undogmatik der *Seconda pratica*, daß einer ihrer beliebtesten Texte ein fast ganze zwei Jahrhunderte älteres klassisches Stück Literatur war.

<sup>83</sup> Dazu besonders erhellend [Dahlhaus 1967b] und [Dahlhaus 1974].

<sup>84</sup> Es wäre die Konsequenz der vorherrschenden Deutung der *Seconda pratica* als textgebundener Rechtfertigung irregulären Dissonanzgebrauchs, daß Komponisten, bei denen dieser Gebrauch *nicht* zu finden ist, eben keine Vertreter der *Seconda pratica* sein könnten — selbst wenn sie von Monteverdi selbst zu diesen gezählt würden ... ein scheinbar offensichtlicher, aber kaum wahrgenommener Umstand. Ob die Ursache für diese 'Nichtwahrnehmung' in der zerstörerischen Wirkung dieses Widerspruchs auf nahezu alle gängigen modernen Interpretationen der *Seconda pratica*, die diese auf die besondere Form der Dissonanzbehandlung reduzieren möchten, liegen könnte, sei dahingestellt. Wenn es sich so verhielte, würde dies zumindest ein schlechtes Licht auf die wissenschaftliche Redlichkeit entsprechender Interpretationen sowie die Aufmerksamkeit ihrer Rezeption werfen.

wendung modusfremder Töne, sowie Pedaleffekte.<sup>85</sup>

Der von Artusi angeprangerte und von Monteverdi in der *Dichiaratione* mit dem Verweis auf Werke de Rores und sogar Willaerts gerechtfertigte Wechsel des Modus innerhalb einer Komposition wird von Arnold übrigens nicht genannt.

Abschließend versucht Arnold, die Rolle Monteverdis innerhalb dieser Gruppe von Komponisten der *Seconda pratica* auszeichnend zu bestimmen,<sup>86</sup> wobei er zum Ausgangspunkt die Frage nach dem ‘Warum?’ der Kritik Artusis ausgerechnet an Monteverdi und nicht an einem anderen Komponisten nimmt. Dabei verfällt er in eine typische retrospektiv projizierende Wertung, deren Maßstäbe sich vom positiv Bewerteten herleiten und diese — als Urteilkriterien angewandt — dann auch nur dort wieder bestätigt finden: Als Ursache sieht Arnold nämlich eine Art ‘Klassizität’ Monteverdis an, die seinen Werken bei allem positiv verstandenen Akademismus — hier interpretiert als gelehrter Umgang mit Musik und Theorie — einen ‘fühlbaren’ „definitive style“<sup>87</sup> verleihe, welcher den anderen Vertretern der *Seconda pratica* fehle und sie im Vergleich zu Monteverdi wie ziellose Experimentatoren erscheinen lasse.<sup>88</sup> Daß es unmöglich sein dürfte, einen solchen ‘Stil’ aus dem stilistisch und chronologisch weit gespannten Œuvre Monteverdis faktisch zu destillieren, leuchtet wohl ebenso ein, wie die Unangemessenheit der rhetorischen Frage am Ende, ob wir von Artusi je gehört haben würden, wenn seine Angriffe Pallavicino oder de Wert gegolten hätten. Zumindest im letztgenannten hypothetischen Fall hätte sich Artusi aufgrund des höheren Bekanntheitsgrades dieses Komponisten jedenfalls einer größeren publizistischen Aufmerksamkeit unter den Zeitgenossen erfreuen dürfen.

In der Vielseitigkeit der von Arnold genannten Merkmale, die in verschiedenen Gewichtungen auftreten können, wäre trotz aller Bedenken im Einzelnen gegen seine Argumentation eine Bestätigung der hier unterbreiteten These zu sehen, daß die *Seconda pratica* sich durch eine weitgehende stilistische Vielfalt auszeichnen läßt. Allerdings erscheint die Beschränkung Arnolds auf die rein satztechni-

---

<sup>85</sup> [Arnold 1957, 351]

<sup>86</sup> [a.a.O., S. 351f.]

<sup>87</sup> [a.a.O., S. 352]

<sup>88</sup> Besonders der hier bei Arnold folgende, anscheinend als wissenschaftliche Begründung gemeinte Vergleich zur Verwendung der Chromatik bei Monteverdi und Gesualdo, die bei diesem „wie ein neues Kinderspielzeug“ wirke, während bei jenem „chromatische Harmonie [! — B.K.] eine Erweiterung des diatonischen Stils zur Erreichung neuer Modulationen anstatt zur Zerstörung der Tonalität [!]“ sei, ist eher ärgerlich als zutreffend — [a.a.O.].

schen Realisierungen der Forderung nach der Herrschaft der Rede über die Musik zu einseitig und seiner Argumentation sogar wenig dienlich— auch wenn diese Merkmalsliste vom Autor vielleicht nicht als die ausschließliche und vollständige Definition der *Seconda pratica* angesehen wurde.

Vor dem Hintergrund dieser Darstellung verwundert es allerdings um so mehr, daß in dem von Arnold und Fortune gemeinsam herausgegebenen *New Monteverdi Companion*<sup>89</sup> eine weitaus weniger umfassende Deutung der *Seconda pratica* durch Nigel Fortune erschien.<sup>90</sup>

### 3.4.3 Carl Dahlhaus (1967)

Carl Dahlhaus setzt in seinem knappen Lexikonartikel<sup>91</sup> den Beginn der *Seconda pratica* mit der Zeit um 1550 an — wohl infolge der Nennung Cipriano de Rores in der *Dichiaratione* —, erwähnt aber nur die zweite der beiden Listen von Komponisten, die Giulio Cesare Monteverdi dort angibt, d. h. die *Eroica scola* der adligen Vertreter wird von Dahlhaus offenbar *nicht* als Gruppe innerhalb der *Seconda pratica* angesehen.

Inhaltlich versteht Dahlhaus die *Seconda pratica* — im Anschluß an die schon bekannte Metaphorik von Herrin und Dienerin — ausschließlich wiederum satztechnisch dahingehend, daß

„um der Deklamation und der Textdarstellung willen der Gebrauch irregulärer (chromatischer) Intervalle (*relationes non harmonicae*) und eine von den Regeln des strengen Satzes abweichende Dissonanzbehandlung zulässig seien.“<sup>92</sup>

Gattungsspezifisch sieht Dahlhaus die *Seconda pratica* dann erst für das 17. Jahrhundert als ungebunden an, „obwohl sie im Madrigal und der Monodie entstanden ist“: Der hier von Dahlhaus als Beleg angegebene Brief Scacchis aus der Zeit „nach 1646“ ließe allerdings für diese Anwendungsfreiheit erst die Mitte bzw. sogar erst die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts vermuten und setzte so einen zeitlichen Rahmen, der Monteverdis eigenes Schaffen weitgehend ausschliessen müsste . . .

<sup>89</sup> [Arnold/Fortune 1985]

<sup>90</sup> [Fortune 1985]

<sup>91</sup> [Dahlhaus 1967a, 5]

<sup>92</sup> a.a.O.

Diese Einschränkung der frühen *Seconda pratica* auf je zwei satztechnische Aspekte und Gattungen wird von Dahlhaus weder belegt noch anderweitig begründet. Dabei läßt sie sich m. E. nicht einmal dann aufrechterhalten, wenn man die offenbar bewußt allgemein gehaltenen Äußerungen Monteverdis sehr eng auslegt: Die genannten satztechnischen Freiheiten sind — wie schon mehrfach betont — nur *eine* von mehreren möglichen *Konsequenzen* der *Seconda pratica*, jedoch nicht diese selbst. Daneben dürften andererseits in einer wissenschaftlichen Argumentation nur die von Monteverdi erwähnten Madrigale, die Anlaß und Beispiele des Streites abgaben, nicht aber die Monodie als Gattung erscheinen. Leitet man nur aus der *Nennung* Caccinis in der *Dichiaratione* die Monodie als weiteren Entstehungsort bzw. Anwendungsfall der *Seconda pratica* ab, entstehen Inkonsistenzen, da man mit derselben Berechtigung dann auch alle anderen textgebundenen Gattungen, in denen von den genannten Komponisten Werke geschaffen wurden, hierfür in Frage kämen und ihre Ausschliessung zumindest ansatzweise begründet werden müsste: Die auf den ersten Blick nahe liegende Auffassung, dass die Monodie eine ‘fortschrittlichere’ Gattung bzw. Setzweise gewesen sei und daher die bereits vorhandenen, älteren für die Anwendung der *Seconda pratica* nicht in Frage kämen und daher auch nicht untersucht werden müssten, stünde vor dem Problem, dass auch das (nicht nur chromatische) Madrigal selbst zu diesen älteren Gattungen gehörte — und dass die Nichtexistenz von Merkmalen der *Seconda pratica* — selbst wenn man diese ausschliesslich auf Satztechnisches reduzieren zu können meinte — in allen anderen Formen zeitgenössischer Musik nachgewiesen werden müsste: Sicherlich schon aufgrund der Menge des zu überprüfenden Materials ein unmögliches Unterfangen.

Monteverdi selbst aber gibt bereits nirgends eine solche Einschränkung des Gebrauchs der *Seconda pratica* — dies würde auch seiner Konzeption widersprechen, da sie sich, wenn sie überhaupt Geltung beanspruchen will, auf *alle* textbezogene Musik anwenden lassen *muß*. Allein schon aus diesem Grunde wäre daher selbst die in den meisten Interpretationen getroffene Unterscheidung der Anwendungsgebiete *Prima pratica* für die Kirchenmusik und *Seconda pratica* für die weltliche, nicht aufrechtzuerhalten.

### 3.4.4 Carl Dahlhaus (1968)

In seinem Beitrag zur Festschrift für Reinhold Hammerstein<sup>93</sup> befaßt sich Dahlhaus nochmals mit der *Seconda pratica*, ein Begriff: „von dem man glaubte, daß er eine Epochenzäsur markiere“.<sup>94</sup> Diese Formulierung klingt, als sähe Dahlhaus selbst — wie es auch schon im oben zitierten Lexikonartikel deutlich wird — die *Seconda pratica* selbst gerade *nicht* als ein Element eines musikhistorischen Epochenumbruchs, sondern eher als eine langwierige, mit anderen Entwicklungen zwischen 1550 und 1650 parallellaufende Bewegung. Andererseits meint er aber, daß die Erwähnung des 1565 verstorbenen de Rore dazu zwingt, „die Verknüpfung des Terminus mit der Epochenzäsur um 1600 zu lockern“<sup>95</sup>, das heißt, das *Bestehen* dieser Zäsur selbst wird von ihm doch nicht in Frage gestellt.

Im weiteren behandelt der Aufsatz die Dissonanzbehandlung, als deren Kodifizierungsversuch die barocke Figurenlehre Christoph Bemhards untersucht wird:

„Der Gedanke, daß sich irreguläre Dissonanzen durch den Text rechtfertigen lassen, dessen Sinn oder Affektgehalt sie ausdrücken, bildete die satztechnisch greifbare Substanz des Prinzips der *Seconda pratica*, ‘che l’ oratione sia padrona dell’ armonia e non serva’.<sup>96</sup>

Prägnanter als in dem Riemann-Artikel versteht Dahlhaus also die Dissonanzbehandlung als *Substanz* der *Seconda pratica*, wo eher von einer *Konsequenz* zu reden wäre. Wohl als einziger Musikwissenschaftler sieht Dahlhaus aber das mit dieser Rechtfertigungsstrategie einhergehende Problem,<sup>97</sup> man könne von Monteverdi erwarten,

„daß er sich die Grenzen bewußt mache, an denen eine verständliche

---

<sup>93</sup> [Dahlhaus 1986]

<sup>94</sup> [a.a.O., S. 141]

<sup>95</sup> a.a.O.

<sup>96</sup> a.a.O.

<sup>97</sup> Unter der Voraussetzung der zuvor getroffenen — zu engen — Festlegung der Dissonanzbehandlung als dem Kern der *Seconda pratica* ist dies das einzige Problem: „Außerdem ist es nicht unwahrscheinlich, daß der von Heinrich Schütz gerühmte ‘Scharfsinn’ Monteverdis ihn erkennen ließ, wie hoffnungslos der Versuch war, sämtliche irregulären Dissonanzen, zu deren Verwendung er sich gedrängt fühlte, satztechnisch — als rational ableitbare Lizenzen vom strengen Kontrapunkt — und nicht nur expressiv zu rechtfertigen.“ [a.a.O., S. 146] — Akzeptiert man aber die hier vorgeschlagene Deutung der *Seconda pratica*, so ist dieses Problem nur eines von vielen (vermutlich letztlich unlösbaren), die sich für ein durch die Musikwissenschaft angestrebte Kodifizierung kompositorischer Freiheit ergäben.

— als Ausnahme auf eine Regel reduzierbare — Normwidrigkeit in ein schieres Chaos irgendwelcher Dissonanzhäufungen übergehe.“<sup>98</sup>

Genau dieses Problem ist es wohl, das Monteverdi noch 1633/34 von seinem geplanten Buch reden ließ — und das in seiner Unlösbarkeit, in der Unmöglichkeit, solch eine Grenze durch Regeln zu bestimmen, dessen Entstehen maßgeblich verhinderte.

Vincenzo Galilei dürfte eben dieselbe Problematik bewußt gewesen sein,<sup>99</sup> — und Dahlhausens „Abschweifung ins Spekulative“ am Ende des Aufsatzes benutzt die Vorstellung, es könne auch für Monteverdi gelten,

„daß der eigentliche Sinn herausfordernd harter, durch einen Einschlag des Barbarischen charakterisierter Monteverdischer Dissonanzfiguren — die zunächst, in vager Anlehnung an Vincenzo Galilei, als empirisch-expressiv bezeichnet wurden — darin bestand, durch Zerstörung kontrapunktischer Begründungen und Rechtfertigungen — ??? der indirekten (lizenziösen) ebenso wie der unmittelbaren (normativen) — eine Schicht ‘natürlicher’ Expressio Textus zu erreichen, die unter der Artifizialität — und zwar jeder Artifizialität — verborgen lag.“<sup>100</sup>

### 3.4.5 Anthony Newcomb (1974)

Im Unterschied zu Denis Arnold, welcher die Gemeinsamkeiten der in der *Dichiaratione* genannten Komponisten zur Grundlage seiner Interpretation der *Seconda pratica* genommen hatte, betont Anthony Newcomb gleich zu Anfang seines Artikels die stilistische Heterogenität der Gruppe und vermutet für die Anordnung innerhalb dieser wohl als erster soziale und chronologische Kriterien.<sup>101</sup>

In seiner Darstellung entscheidet sich Newcomb für die zweite der beiden Möglichkeiten, die *Seconda pratica* zu verstehen: zum einen als in den jeweiligen Konsequenzen weitgehend freie Realisierung der hinlänglich bekannten Forderung, *che l'oratione sia padrona del armonia e non serva*, der laut Newcomb alle

<sup>98</sup> [a.a.O., S. 142]

<sup>99</sup> Vgl. die Bemerkung [Dahlhaus 1986, 150]

<sup>100</sup> [a.a.O., S. 150]

<sup>101</sup> [Newcomb 1974, 47]

Genannten hätten zustimmen können,<sup>102</sup> oder zum anderen — in dem bekannten, stark eingeschränkten Sinne — als System der Dissonanzbehandlung — bzw. noch spezifischer: — der Dissonanzbehandlung im polyphonen Madrigal.<sup>103</sup>

Zu den Merkmalen der *Seconda pratica* in der Anfangsphase bei de Rore<sup>104</sup> zählt Newcomb abrupte Kontraste in (rhythmischer) Geschwindigkeit und Textur, Ausweitung des harmonischen Bereichs, Chromatik, Verwendung ungewöhnlicher Intervalle, unübliche Aufteilung [der Stimmen oder der formalen Abschnitte innerhalb eines Stückes — die Stelle ist leider nicht ganz eindeutig, B. K.], eine auffällige Vermengung bzw. Überlagerung von Stilen und ein extremes stilistisches Selbstbewußtsein.<sup>105</sup> In der Nachfolge de Rores seien dann durch Luzzaschi, de Wert — beides dessen Schüler — und durch Marenzio diese Mittel weiter ausgebaut worden, allerdings immer noch im Rahmen der herrschenden Regeln, d. h. Satzfehler hätte man noch nicht riskiert. Diese treten nach Auffassung Newcombs erstmals in dem zeitlich und räumlich eng beschränkten Umkreis des *Concerto di Dame* von Ferrara zwischen 1594<sup>106</sup> und 1597 auf: also jenem Zeitraum, der wohl durch die Anwesenheit Gesualdos einen an den veröffentlichten Drucken abzulesenden Aufschwung im Musikleben Ferraras mit sich brachte.

Luzzaschi, Gesualdo und Fontanelli sind denn auch die von Newcomb genannten Hauptvertreter dieser *neuen* Ausprägung *innerhalb* der *Seconda pratica*. Da Fontanelli nach dem Zeugnis der von Newcomb zitierten Briefe anfangs nur *Canzonetten* und andere Stücke leichteren Charakters komponierte, nimmt Newcomb sicherlich zurecht an, daß sich diese Veränderung vor allem unter dem Einfluß Luzzaschis selbst vollzog<sup>107</sup> und führt als Beleg Äußerungen aus Tassos poetologischem Dialog *La Cavalletta*<sup>108</sup> an, in dem dieser eine neue Ernsthaftigkeit des

<sup>102</sup> Einen Nachweis für diese Behauptung bzw. Unterstellung z. B. durch entsprechende (Selbst-) Zeugnisse der Komponisten bleibt Newcomb allerdings leider schuldig.

<sup>103</sup> [a.a.O.]

<sup>104</sup> Durch den Satz „Yet Rore was only the beginning.“ [a.a.O., S. 48] wird deutlich, daß Newcomb Monteverdis Bezeichnung de Rores als *erstem Erneuerer (primo rinovatore)* leider nicht gebührend ernst nimmt.

<sup>105</sup> „In Rore’s madrigals we find the abrupt contrasts both of rate of motion and of texture, the extension of the harmonic realm, the direct chromaticism, the strange intervalllic vocabulary, the unusual spacings, the striking juxtapositions of style, and the extreme stylistic selfconsciousness that characterize many *seconda pratica* madrigals.“ — [a.a.O., S. 48]

<sup>106</sup> Aus einem von Newcomb zitierten Brief [a.a.O., S. 60] eines Ferrareser Gesandten in Mantua vom Dezember 1594 geht hervor, daß Monteverdi zu diesem Zeitpunkt in Ferrara offenbar noch unbekannt war, sich also erst später regelmäßig dort aufgehalten haben dürfte.

<sup>107</sup> [a.a.O., S. 60]

<sup>108</sup> Zur musikhistorischen Relevanz dieses Dialogs und dem geistigen Umfeld der Ferrareser *Seconda*

Madrigals forderte.<sup>109</sup>

Merkmale jener späteren Form der *Seconda pratica* in den beiden Jahrzehnten um 1600 seien dann gewesen: schneidende Querstände, Durchgangsakkorde in langen Notenwerten, (frei?) angesprungene Auflösungsdissonanzen, die Kollision von Verzierungen, unvorbereitete Septimen<sup>110</sup> und kurze, schnell fugierte Abschnitte in enger Imitation.<sup>111</sup> Daneben gibt Newcomb anhand seines Beispiels, einem Madrigal von Fontanelli, auch noch eine Reihe von Merkmalen an, die er als eher *untypisch* für das Ferrareser Madrigal dieser Zeit ansieht: starke authentische Kadenz, kraftvolle und harmonische Baßlinien und eine klare tonale Gestaltung.

Interessant an Newcombs Darstellung ist die Berücksichtigung des ausgeprägten Stilbewußtseins im Ferrareser Umkreis. Zwar ist ein derart bewußter Umgang mit stilistischen Mitteln ein Kennzeichen für das Madrigal allgemein wohl schon seit dem Zeitpunkt seiner Entstehung,<sup>112</sup> der von Newcomb beobachtete gehäufte Einsatz derselben innerhalb einer Komposition gerade in Ferrara nach 1594 aber wäre eine zusätzliche Stütze für die unten aufgestellte Hypothese zur Interpretation der konservativen Züge in Gesualdos *T'amo, mia vita*.

### 3.4.6 Sabine Ehrmann (1989)

Die bisher nur als verlässliche Quellenausgabe zitierte Dissertation von Sabine Ehrmann<sup>113</sup> stellt sich im Untertitel die Aufgabe, die Grundbegriffe des musiktheoretischen Denkens von Claudio Monteverdi darzustellen und geht von der Tatsache eines musikhistorischen Stilwechsels aus, der sich — wie andere ähnliche davor oder danach — durch die Verwendung einer neuen, sich gegen das Alte abgrenzenden Terminologie auszeichne.<sup>114</sup> Diese werde im Fall der stilistischen Wende um 1600 vor allem von Monteverdi und der Florentiner *Camerata* bereitgestellt.

---

*pratica* vgl. besonders [Carapezza 1988] sowie [Durante/Martellotti 1988].

<sup>109</sup> [Newcomb 1974, 61]

<sup>110</sup> „They [die Madrigale Fontanellis — B. K.] use the grating cross-relations, the passing chords in long values, the re-attacked suspension dissonances (often in more than one voice simultaneously), the collision of ornamental formulas, even the unprepared attacked sevenths that were to be characteristic of the *seconda pratica* madrigal of the late 1590's and early 1600's.“ — [a.a.O., S. 61]

<sup>111</sup> [a.a.O., S. 62]

<sup>112</sup> Vgl. besonders [Haar 1973]: Ein schönes Beispiel für diesen offenbar bewußten Einsatz von Stilmitteln ist Monteverdis Vertonung von *T'amo, mia vita* — diese hat, wie unten weiter auszuführen sein wird, m.E. ihr Vorbild wiederum im schon genannten *Il bianco e dolce cigno* von Arcadelt.

<sup>113</sup> [Ehrmann 1989]

<sup>114</sup> [a.a.O., 1]

Im kurzen, dem umfangreichen Dokumententeil vorangestellten methodisch-theoretischen Abschnitt,<sup>115</sup> der die Auswertungsergebnisse der Dokumente zusammenstellt, finden sich im ersten Kapitel auch vier Unterkapitel zu den von Ehrmann als die Grundbegriffe der neuen Entwicklungen verstandenen Termini der Musiktheorie Monteverdis: *affetto*, *oratione*, *imitatione* sowie *genere rappresentativo* — *genere concitato* — *seconda pratica*.

Die Zusammenfassung dieser letzteren drei als *ein* Terminus leuchtet nur sehr schwer m. E. bzw. gar nicht ein, zumal nur dieser letzten Dreiergruppe zusätzlich der Untertitel „Eine Begriffsbestimmung“<sup>116</sup> gegeben wurde — obwohl man eine solche zu allen vier (eigentlich sieben) hier aufgelisteten Begriffskomplexen erwarten dürfen sollte . . .

Die hier besonders interessierende „Begriffsbestimmung“ zur *Seconda pratica*<sup>117</sup> läßt sich nach Auffassung der Autorin anscheinend auf die verkürzende Zusammenfassung der diversen Erklärungen Giulio Cesare Monteverdis bringen:

„Die ‘seconda pratica’ oder ‘musica moderna’ unterscheidet sich von der ‘prima pratica’ oder ‘musica vecchia’ in ihrer ‘Art, die Konsonanzen und Dissonanzen anzuwenden’.“<sup>118</sup>

Die zum Beleg daran im Anschluß<sup>119</sup> gebrachten Zitate müßte man als schlecht ausgewählt bezeichnen, da sie diese ‘Kurzdefinition’ in keiner Weise stützen, wenn die Definition selbst nicht falsch wäre, da sie in ihrer extremen Verkürzung auf eine *mögliche*, jedoch nicht *notwendige* satztechnische Konsequenz der *Seconda pratica* abhebt und so den sekundären Teil als das primäre Ganze nimmt, also auch bei einer sorgfältigeren Auswahl von Zitaten kaum aufrecht zu erhalten wäre.

Obwohl auf diese (zu) einfache Weise *Prima* und *Seconda pratica* inhaltlich und ebenso historisch diametral gegenübergestellt erscheinen, wird bei der Interpretation der beiden in der *Dichiaratione* gegebenen Komponistenlisten plötzlich in Mißdeutung des Textes als ein *dritter* Bereich in der „Entwicklung der Musik-

<sup>115</sup> Diese beiden Teile stehen sich im unausgewogenen Verhältnis von 56 zu 130 Seiten gegenüber. – Berücksichtigt man, daß der erste Teil zudem eine lange Reihe von Zitaten enthält, die im zweiten in Original und Übersetzung gegeben sind, reduziert sich die eigenständige wissenschaftliche Textmenge dieser Arbeit erheblich, was weder ihrer argumentativen Klarheit noch ihrer methodischen Durchdringung der Problematik zugute gekommen zu sein scheint.

<sup>116</sup> Vgl. [a.a.O. „Inhaltsverzeichnis“ (ohne Paginierung, aber wohl S. VII)-

<sup>117</sup> [a.a.O., 22–28]

<sup>118</sup> [a.a.O., 23]

<sup>119</sup> [a.a.O.]

geschichte“ [!] zwischen diese beiden die *scuola eroica*<sup>120</sup> eingeschoben, obwohl die Verfasserin selbst bemerkt, daß „nicht recht deutlich“ wird,

„was dann die sogenannte ‘*scuola eroica*’, zu der Monteverdi Gesualdo, Cavalieri und auch einige Mitglieder der Florentiner Camerata zählt, von der ‘*seconda pratica*’ unterscheidet, [...] zumal Cypriano de Rore<sup>121</sup> als zu beiden Gruppen gehörig angeführt wird.“<sup>122</sup>

Das Unverständnis gegenüber den selbst edierten Quellen wird hier ebenso deutlich wie das Mißverständnis der musikhistorischen Zusammenhänge, wenn kurz darauf behauptet wird, schon vor 1600 beginne eine Ablösung des strengen Regelsystems<sup>123</sup>: Bekanntlich hatte Monteverdi nicht vor, die *Prima pratica* abzuschaffen, sondern wollte diese nur durch die *Seconda pratica* ergänzen.<sup>124</sup>

Die oben als zentral für das Verständnis der *Seconda pratica* herausgearbeitete Problematik des Vorwurfes Artusis, Monteverdi gebrauche seine Lizenzen vom kontrapunktisch reinen Satz *willkürlich (a caso)*, und das daran anknüpfende Rechtfertigungsproblem, einzig zu dessen Bewältigung dieser seine gleichnamige Schrift angekündigt hatte, geraten bei der Verfasserin leider überhaupt nicht in den Blick.

### 3.4.7 Ulrich Siegele (1994)

Aus dem bisher Gesagten dürfte nun schon abzuleiten sein, daß Ulrich Siegeles Frage im Untertitel seiner Arbeit<sup>125</sup> über *Cruda Amarilli*: „Wie ist Monteverdis

<sup>120</sup> Vgl. a.a.O., S. 24.

<sup>121</sup> Über de Rore heißt es an anderer Stelle, daß Monteverdi sich einer von ihm *ausgehenden* „Entwicklungstradition“ [es wird nicht recht deutlich, was darunter zu verstehen sein soll — B. K.] verpflichtet gesehen habe [a.a.O., 28], womit de Rore also vom *ersten Erneuerer (primo rinovatore)* der *Seconda pratica* entgegen dem Quellentext Monteverdis zu ihrem *Begründer* würde ...

<sup>122</sup> [a.a.O.]

<sup>123</sup> Vgl. [a.a.O., 27] — Daß es dieses immer wieder unterstellte einheitliche Regelsystem, das dann zumeist mit Zarlino's *Istitutione harmoniche* gleichgesetzt wird, nicht gab (auch Zarlino's Schrift war nur eine, wenn auch wichtige, unter vielen), betont z. B. auch [Palisca 1989, 281].

<sup>124</sup> Vgl. [a.a.O. z.B. S. 128 oder 135]: Monteverdis ständige Beteuerungen, die *Seconda pratica* sei eben — wie die von ihm gewählte Bezeichnung es ja eigentlich auch überdeutlich zum Ausdruck bringt — eine *weitere Praxis neben* der *Prima pratica* und er selbst achte und liebe *beide*, sollten von wissenschaftlichen Interpreten eigentlich nicht lediglich als zu übergehende rhetorische Floskeln angesehen — zumal dann einer Ausdehnung dieses Zweifels auf die gesamten Äußerungen und somit einer vollkommen willkürlichen Interpretation nichts mehr entgegenstände —, sondern als einzige verfügbare und auf den Hauptautor selbst zurück gehende Quellen ernst genommen werden.

<sup>125</sup> [Siegele 1994]

‘seconda pratica’ satztechnisch zu verstehen?“ als falsch gestellt anzusehen sein dürfte, da die *Seconda pratica* weder eine Satztechnik noch eine sich immer in klaren satztechnischen Vorgehensweisen niederschlagende Theorie oder auch nur eine zunehmend häufiger notierte Praxis ist und von Monteverdi so auch nicht gemeint gewesen sein kann, da sich ansonsten klare Inkonsistenzen und Widersprüche in seiner bzw. seines Bruders Argumentation ergeben.

Trotzdem soll hier eine kritische Auseinandersetzung mit Siegeles material- und geistreicher Arbeit erfolgen, da sie auch noch aus einer methodischen Perspektive von Interesse ist: Obwohl Siegele wohl als erster feststellt, daß der Disput zwischen Artusi und Monteverdi „zwar von der Dissonanzbehandlung spricht, aber die philosophische Grundlage meint“ und der kirchenhistorische Kontext zu berücksichtigen sei,<sup>126</sup> versucht Siegele hier *eben die* Arbeit zu leisten, die Artusi von Monteverdi erwartet hatte, welcher dieser aber so nicht zu leisten bereit oder in der Lage war: die Darstellung der Dissonanzbehandlung anhand *eines* Madrigals und der Versuch zur Ableitung eines dahinterstehenden Prinzips.

Obwohl Siegele sich bewußt ist, daß

„das Schlagwort bei seinem ersten Auftreten<sup>127</sup> als Sammelbezeichnung für eine Gruppe von Komponisten (dient), deren gemeinsames Credo später dahingehend formuliert wird, daß die Rede Herrin der Harmonie sei, nicht ihre Dienerin,“<sup>128</sup>

und diese Interpretation als sich auch im Wesentlichen mit der *Dichiaratione* deckend angesehen werden kann — Auch wenn Siegele den bspw. eigentlich nur durch Selbstzeugnisse der genannten Komponisten zu erbringenden Nachweis, es handele sich bei der Herrin-Dienerin-Metapher tatsächlich um ihr *Credo*, schuldig bleibt und wohl auch bleiben muss —, behauptet Siegele, Monteverdi hätte das Schlagwort zuerst auf sich allein bezogen und zudem nicht auf ein neues Verhältnis von Text(be- und -ausdeutung) und mehrstimmigem Satz bezogen, sondern (ausschliesslich) auf *seine* — Monteverdis — neue Art der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz<sup>129</sup> — eine Interpretation, die vom Verfasser nicht nur ohne Quellenbelege gegeben wird, sondern den erhaltenen bzw. vorhandenen sogar

<sup>126</sup> [a.a.O., 31]

<sup>127</sup> Nämlich schon in dem von Artusi zitierten Brief des ‘Ottuso Accademico’.

<sup>128</sup> [a.a.O., 31]

<sup>129</sup> [a.a.O.]

diametral zu widersprechen scheint. — Aber selbst wenn man sie als eigenwilligen aber interessanten methodischen Ansatz gelten ließe, rechtfertigte sie noch nicht die Beschränkung auf *ein einziges* Madrigal, das allein stellvertretend für alle anderen Monteverdis und die Herausarbeitung der Merkmale der *Seconda pratica* genügen und stehen soll.

Trotzdem untersucht Siegele auch kurz Parallelvertonungen des Textes durch Wert, Marenzio und Pallavicino, deren Konzentration auf den Mantuaner Hof als deutlicher Hinweis auf einen *Paragone* gewertet werden könnte [der Verfasser bezeichnet diese Kompositionen denn auch mit dem etwas eigenartigen Wort „Überbietungsvergleiche“<sup>130</sup> — B. K.), zieht aber — konsequent seinem ‘solipsistischen’ Ansatz und der daraus abgeleiteten Methodik entsprechend — aus dem Vergleich keine Schlußfolgerungen für das Verständnis dessen, was *Seconda pratica* meinen könnte, obwohl zumindest Wert und Marenzio ihr laut Monteverdi doch ‘offiziell’ angehörten!<sup>131</sup>

Im folgenden geht Siegele so vor, daß er zuerst von dem durch Artusi zum Ausgangspunkt der Debatte gewählten Madrigal, Monteverdis *Cruda Amarilli*, eine Version erstellt, die dem „durchaus konsonanten Satz Note gegen Note“ entspreche. Daß dies genau jene von den Brüdern Monteverdi scharf zurückgewiesene Zerstückelung der Komposition und Reduzierung auf jeweils einzelne ‘Satzfehler’ ist, welche die immer wieder im Gegensatz dazu von Monteverdi geforderte Berücksichtigung des *gesamten* Stückes aus dem Blick verliert, irritiert den Verfasser dabei ebensowenig, wie die auch ohne diese Forderung sich aufdrängende Möglichkeit, daß z. B. bereits die formale Gestaltung schon eine Umsetzung der *oratione* in der Komposition beinhalten könnte und somit als wesentlicher Aspekt des Werkes bei dieser ‘Rekonstruktion’ vernachlässigt wird — dass also die Realisierung der *Seconda pratica* zudem in der Behandlung der Dissonanzen in dieser einen Komposition wohl kaum aufgeht und — eingedenk des wohl kaum zu vernachlässigenden Zeugnisses Monteverdis — auch gar nicht aufgehen kann.

Noch zwei weitere Probleme dieser Vorgehensweise scheinen dem Autor nicht bewußt gewesen zu sein: Nicht nur dürfte es schwer sein, für die Zeit um 1600

---

<sup>130</sup> [a.a.O., 59]

<sup>131</sup> Vgl. [a.a.O., 64ff.] — Zur Problematik, dieses oder irgendein anderes Regelsystem als *das* Verbindliche anzusehen, vor dessen Hintergrund die *Seconda pratica* sich dann durch die *Lizenzen* und deren Gebrauch abheben ließe, wurde unter Verweis auf die von [Palisca 1989] konstatierte Normenvielfalt um 1600 schon hingewiesen.

ein einziges, genau rekonstruierbares und – vor allem: — *allgemeinverbindliches* Regelsystem des „durchaus konsonanten Satzes Note gegen Note“ zu rekonstruieren, welches zur Herstellung der Hintergrundfolie dienen könnte, gegen die Siegele das reale Madrigal dann vergleichen will, sondern auch die offensichtliche Gefahr, beim Rückgang von dieser bereinigten Version auf das Original nur genau *das* als die vermeintlichen Regeln der *Seconda pratica* — wie ein fotografisches Positiv — wiederzufinden, was man vorher beim Vorgehen in umgekehrter Richtung als Regeln jenes „durchaus reinen Satzes“ — wie ein entsprechendes Negativ — hineingelegt hatte, wird nicht gesehen.

Als Abschluß seiner Untersuchung nach dem Verfahren der Rekonstruktion und der sich daran, anschließenden Re-Rekonstruktion gibt Siegele — wohlge-merkt: auf der Grundlage einer einzigen Komposition — folgende kritikwürdige „Definition“ der *Seconda pratica*.<sup>132</sup>

„*Seconda pratica* bedeutet also nicht, daß es nun zwei lehrbare Arten zu setzen gegeben hätte, sondern daß auf der Grundlage der ersten Schicht, deren Eindimensionalität sie für die Lehre prädestinierte, eine zweite Schicht ausgearbeitet wurde.“

Siegele verwechselt hier also *seine* eigene hypothetisch-methodische Verfahrensweise der Rekonstruktion mit dem Monteverdi unterstellten kompositorischen Akt der Konstruktion und einer daraus sogar abzuleitenden *lehrbaren* Verfahrensweise im Komponieren.

„Diese zweite Schicht war eine melodische Darstellung der harmonischen; [...]“

Das setzt den ausgerechnet für die vorliegende Komposition sicherlich nicht angebrachten Verzicht auf die Vorstellung voraus, *polyphone* Madrigale seien eben gerade primär polyphon, d. h. kontrapunktisch gedacht und komponiert, zugunsten der ‘monodischen’ Vorstellung von zugrundeliegender Harmonie und darüberliegender melodischer Schicht.

„[...] sie war ein Darstellungsmodus der ersten Schicht.“

<sup>132</sup> [a.a.O., 97] — Die folgenden Zitate bilden im Original einen zusammenhängenden Abschnitt und wurden hier nur um der bessern Kommentierbarkeit willen in einzelne Teilsätze unterteilt.

Wenn die zweite ein Darstellungsmodus der ersten Schicht ist, heißt dies, daß es nur *einen* Modus gibt, der in einem *sekundären* Verhältnis zur ersten Schicht steht, man also wohl nicht zwischen *mehreren* Darstellungsmodi wählen kann: Wenn eine Schicht der Darstellungsmodus der anderen ist, ist letztere selbst logischerweise kein Darstellungsmodus.

„Welcher Darstellungsmodus gewählt, wie das Verhältnis der zweiten zur ersten Schicht angelegt wurde, war der individuellen Entscheidung anheimgegeben.“

Genau *dagegen* zielte aber, wie Siegele eingangs selbst erläutert hatte, der Angriff Artusis, Monteverdi mache seine ‘Sachen’ *a caso* und ohne nachvollziehbare Regeln, also auf der für Artusi mehr als fragwürdigen Grundlage *eigener, individueller* und somit eben gerade *nicht nachvollziehbarer* Entscheidungen und damit *willkürlich*.

„Monteverdi hat nicht eine Dualität von Stilen im Sinne bestimmter Satzweisen begründet, [...]“

Im Sinne einer sachlichen Argumentation *begründet* Monteverdi aber *gerade nicht* — ja, er weigert sich ja bekanntlich explizit, dies zu tun — eine Dualität von nebeneinander existierenden *pratiche*, wobei sich die zweite von der ersten durchaus in satztechnischer Hinsicht unterscheiden kann, sondern schlägt diese Benennungen lediglich zur Unterscheidung der *Einstellungen seitens des Komponisten* zum in der Komposition auf vielfältigste Weise umzusetzenden Verhältnis von *oratione* und *armonia* vor. Vor allem aber *legt* er natürlich mit *Cruda Amarilli* gerade kein neues satztechnisches Regelsystem vor!

„[...] sondern die Dualität der Ausarbeitung.“

Wenn es dem einzelnen Komponisten in Siegeles *Seconda pratica* freigestellt bleibt, „wie das Verhältnis zwischen der zweiten und der ersten Schicht angelegt“ wird, so gibt es demzufolge nicht eine *Dualität* in der Ausarbeitung, welche eine vom Komponisten zu treffende Entscheidung zwischen dem Einen oder dem Anderen erzwänge, sondern eine im Prinzip unendliche Vielzahl möglicher Abstufungen vom „durchaus konsonanten Satz Note gegen Note“ bis hin zu einem als Gegenpol zu denkenden „durchaus dissonanten Satz“.

„Darin lag für ihn die Schwierigkeit, sein Buch zu schreiben. Denn wo war die musiktheoretische Tradition, die nicht verbindliche Regeln gegeben, sondern ein Feld offener Möglichkeiten beschrieben hätte?“

Diese letzte Beobachtung Siegeles deckt sich dann erstaunlicherweise zumindest doch in einem Aspekt wiederum mit der hier vertretenen Interpretation der *Seconda pratica* als einer *erweiterbaren Praxis nicht kodifizierbarer kompositorischer Freiheiten in jeglicher (nicht nur satztechnischer) Hinsicht*, die in dieser sachlichen Konsequenz die Fertigstellung von Monteverdis angekündigtem Buch verhindert haben dürfte.

### 3.4.8 Silke Leopold (1987)

Silke Leopold<sup>133</sup> gibt eine bemerkenswert knappe Darstellung der *Seconda pratica* und ihres geschichtlichen Umfelds, deren Definition des Schlagwortes eigentlich alles Wesentliche zum Ausdruck zu bringen scheint:

„‘Seconda pratica’ bedeutet nicht:

- ‘Monodie’ im Gegensatz zu Polyphonie<sup>134</sup>
- Generalbaßbegleitete Musik im Gegensatz zur a-cappella-Musik<sup>135</sup>
- Oper
- Barocker Stil im Gegensatz zum Renaissance-Stil
- Satztechnische Revolution
- Theorie der neuen Musik

‘Seconda pratica’ heißt:

- Eine zweite mögliche Schreibart neben einer weiterhin gültigen ersten
- Praxis der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz
- Vorrang des Textausdrucks vor dem Tonsatz

<sup>133</sup> [Leopold 1987] — Der anscheinend nur für Studierende der ersten Semester angemessene Rahmen des Funkkollegs verhinderte wohl eine — wie das Voranstehende gezeigt haben dürfte — nötige und wünschenswerte Rezeption dieses Artikels seitens der Fachkollegen.

<sup>134</sup> Damit begibt sich Leopold in Gegenposition zu der Interpretation Nigel Fortunes (in: [Fortune 1985]), die hier wegen ihrer eingegrenzten Sichtweise nicht behandelt wird, obwohl ihr Erscheinen im *New iVfonteverdi Companion* Relevanz suggeriert.

<sup>135</sup> Hierfür gilt dasselbe wie in der voranstehenden Fußnote Gesagte.

- Satztechnische Freiheiten vor dem Hintergrund gültiger Regeln
- Erschütternde Musik<sup>136</sup>

Es fällt allerdings auf, daß die in dieser Arbeit betonte stilistische Vielfalt der *Seconda pratica* hier nur negativ erscheint — als Ausschluß der Eingrenzung ihres Geltungsbereichs auf eine spezielle Gattung oder eine besondere Satzweise. Auch wird man die Punkte „Eine zweite mögliche Schreibart [...]“, „Praxis der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz“ und „Satztechnische Freiheiten vor dem Hintergrund gültiger Regeln“ als weitgehend synonym und vom Punkt „Vorrang des Textausdrucks vor dem Tonsatz“ logisch abhängig ansehen dürfen. Das Merkmal „Erschütternde Musik“ bleibt dabei m. E. unklar und dürfte wohl sogar zurückzuweisen sein, da er suggeriert, Musik, welche nicht zur *Seconda pratica* zu rechnen sei, hätte ihre Hörer nicht „erschüttern“ können. — So aber erhält man letztlich nicht mehr als die von Monteverdi bereits gegebene Definition. Zumindest wird aber ein größeres Spektrum von nicht auf die Satztechnik beschränkter Realisierungsmöglichkeiten der *Seconda pratica* nicht ausgeschlossen.

Abschließend sei eine Bemerkung von Carl Dahlhaus zitiert, welche die Problematik der meisten hier vorgestellten Deutungsversuche zum Ausdruck bringt:

„Ein Interpretationsprinzip, das lediglich einen Teil der Phänomene erfaßt, setzt sich prinzipiellen Zweifeln aus, ob es überhaupt triftig ist. Denn so wenig die kunsthistorische Hermeneutik sich den rigorosen Falsifikationsprinzipien der Naturwissenschaft — oder der Theorie der Naturwissenschaft — zu fügen braucht, so prekär ist es andererseits, in ein und demselben Werk zwei gegensätzliche Denkformen zu unterstellen: die Reduzierbarkeit des lizenziösen Kontrapunkts auf den strengen und die empirisch-ästhetische Rechtfertigung expressiv-irregulärer Dissonanzen durch das bloße ‘Formgefühl’.“<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> [a.a.O., 40]

<sup>137</sup> [Dahlhaus 1986, 144f.]

### 3.5 Die Debatte: Sympton eines Epochenwechsels?

Die bisher vor allem aus der Sicht der Monteverdi-Texte dargestellte Auseinandersetzung zwischen dem Bologneser Musiktheoretiker und Zarlino-Schüler Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi bzw. dessen Bruder Giulio Cesare erstreckt sich in sechs Beiträgen (von denen nur 5 erhalten sind)<sup>138</sup> über ca. neun Jahre und verdient also ob ihrer Langwierigkeit die Bezeichnungen 'Kontroverse' oder gar 'Streit' kaum. Daß diese auch inhaltlich wenig gerechtfertigt sind, da weder Schärfe noch argumentatives Aufeinandereingehen der Kontrahenten als hervorstechende Merkmale dieser Diskussion angesehen werden können, dürfte bereits deutlich geworden sein.

Trotzdem wird sie von der Forschung immer wieder zu *der* Auseinandersetzung des postulierten musikhistorischen Epochenwechsels um 1600 stilisiert, als dessen Ergebnis 'die moderne Musik' entstanden sei. Wenn dem so wäre, sollte man zumindest ein spürbares Echo in der musikbezogenen Literatur dieser und der unmittelbar anschließenden Zeit erwarten dürfen — dies scheint aber ausgeblieben zu sein, was eine anzunehmende Relevanz der 'Debatte' für die Zeitgenossen wohl doch offensichtlich stark reduziert . . .

Für Gary Tomlinson<sup>139</sup> beispielsweise ist Artusi in einem äußerst vereinfachten, schematischen Dualismus ein Vertreter theologisch geprägten 'mittelalterlichen' Denkens, das der Musikhistoriker zudem in anzunehmender Unkenntnis der historischen Gegebenheiten und Abfolgen sowie der Vielfalt mittelalterlichen Denkens mit 'der Scholastik' gleichsetzt. Dessen Kampf gegen das vom Verfasser (offenbar auch moralisch) positiv bewertete, gar humanistische(re) Neue mache die *gesamte* Renaissance zu einer Übergangsphase, deren von Tomlinson behauptete Bipolarität und die daraus resultierenden Widersprüche sich in nahezu jeder Person dieser Zeit manifestierten.<sup>140</sup> Monteverdi erhält in diesem Szenarium na-

<sup>138</sup> Es handelt sich bis auf die erwähnten um folgende Schriften: [Artusi 1600], ??? Artusi 1603, [Monteverdi 1605], [Monteverdi 1607] (diese als Reaktion auf den nicht erhaltenen, aber offenbar publizierten Brief eines gewissen Antonio Braccino da Todì, ein Pseudonym, hinter dem allgemein Artusi selbst vermutet wird) und [Braccino 1608].

<sup>139</sup> Vgl. [Tomlinson 1987], dort besonders das Einleitungskapitel.

<sup>140</sup> Es bräuchte kaum weiter erwähnt zu werden, daß derartige dualistische Konstruktionen zur Deutung größerer historischer Zeitabschnitte oder Bewegungen, auch wenn sie sich vielleicht in der Tradition dialektischen Denkens von Hegel bis Adorno wähen, auf groben Simplifizierungen beruhen, wenig Erklärungswert zu bieten haben und zudem einer genaueren Überprüfung ihrer Thesen und Ergebnisse in der Regel nicht standhalten — wenn nicht Tomlinsons Vorgehen gerade vor dem Hintergrund jener auf die *Gender* bzw. *Cultural Studies* zurückgehenden Debatten und Entwicklungen besonders

türlich die Rolle eines zukunftsweisenden Neuerers, obwohl Tomlinson sich gegen Ende seines Buches<sup>141</sup> über die ‘reaktionären’ Tendenzen des alternden Komponisten wundern muß, diese aber nicht etwa als Ausdruck der Unstimmigkeit seines *eigenen* Ansatzes interpretiert und damit dessen Revision in Erwägung zieht, sondern als dessen Bestätigung [!] sieht: Selbst jemand wie Monteverdi sei eben in diesem Dualismus befangen und habe sich der Umklammerung des Alten nicht vollständig entringen können!

Domenico Guaccero<sup>142</sup> geht sogar noch weiter und sieht — und zwar in staunenswerter Ausschließlichkeit — den langwierigen Textaustausch zwischen Artusi und (den Brüdern) Monteverdi als den Wendepunkt im Übergang von der antiken Welt<sup>143</sup> „unter dieser Bezeichnung möchte ich das klassische Altertum und das Mittelalter zusammenfassen“<sup>144</sup> zur Moderne, deren Ende Guaccero anscheinend wiederum erst um 1966 gekommen sieht. Die Unsinnigkeit solch grobschlächtiger Epochenbildungen und Periodisierungen wird von Guaccero zwar unter Hinweis auf die offensichtliche Diversität solcher

„Phänomene und Persönlichkeiten wie Monteverdi, Carissimi, Frescobaldi, Cavalli, Vivaldi und dazu noch die Oper, den Generalbaß, die Entwicklung der Instrumentalmusik usw.“<sup>145</sup>

---

in Nordamerika sozusagen doppelt unverständlich wäre: Die heute meist unter dem neuen Oberbegriff *Cultural Studies* zusammengefaßten Forschungsansätze, -methoden und -richtungen versuchen, gerade solchen — angeblich von Herrschaftsstreben motivierten — Simplifizierungen und Verkürzungen innerhalb der historischen Disziplinen die Grundlage zu entziehen und Alternativen aufzuzeigen, wobei sie naturgemäß gelegentlich selbst zu diesen Mitteln greifen und Argumentation durch Diffamierung oder Behauptung ersetzen zu können glauben. Aber Tomlinsons Monteverdi-Buch ist nicht nur in diesem seinem Ansatz ein Ärgernis, sondern beispielsweise auch in der kaum glaubhaften Oberflächlichkeit seiner ‘musikwissenschaftlichen Analysen’.

<sup>141</sup> [a.a.O., 188ff.]

<sup>142</sup> Vgl. [Guaccero 1966, 6 u.a.] — Übersetzung und Abdruck dieses tendenziösen Artikels selbst noch im Jahre 1994 an prominenter Stelle werfen ein bezeichnendes Licht auf die nicht anders denn als ‘ideologisch verblendet’ zu bezeichnenden Positionen der Herausgeber von [Monteverdi 1994].

<sup>143</sup> Damit werden dieser als Epoche somit ca. 2000 Jahre zugewiesen, die so unterschiedliche Erscheinungen in sich vereinen soll wie das Athen des Perikles, das republikanische, kaiserzeitliche und über Jahrhunderte zerfallende Rom, das tausendjährige Byzanz, die heidnische Antike, Entstehung und Ausbreitung des Christentums sowie der protestantischen Reformation und die katholische Gegenreformation, die Völkerwanderungszeit, das europäische ‘Mittelalter’ von Chlodwig über Karl den Großen und Friedrich II. bis hin zu Karl V. sowie sogar die sich gelegentlich zur bewußten Überwinderin eben jenes von ihr selbst als „finster“ deklarierten Mittelalters hochstilisierende Renaissance, die als einheitliche (Teil-) Epoche zu sehen ebenso schwerfällt wie in den vorgenannten Beispielen — diese Aufzählung mag die Unsinnigkeit eines pauschalisierenden Geschichtsbildes wie desjenigen Guacceros andeuten.

<sup>144</sup> [a.a.O.]

<sup>145</sup> [a.a.O., 6]

für den *Barock* selbst abgelehnt, hindert ihn aber nicht daran, alle früheren und späteren vergleichbaren Auseinandersetzungen zwischen Altem und Neuem (wobei die Vertreter eines sich avantgardistisch gebenden Neuen in der Regel definieren, wer und was nicht zu ihnen, sondern zum überholten Alten gehört!) seiner Pauschalisierung zu unterwerfen und Monteverdis Musik in verwunderlich-schräger Metaphorik zu sehen als den „Topf, in dem die ganze moderne Musik gekocht ward — mit ihrer Humanität und mit ihren Widersprüchen“.<sup>146</sup>

Aber selbst Ulrich Siegele<sup>147</sup>, weit entfernt vom Behaupten scharfer Grenzen für angeblich klar bezeichnenbare historische Epochen, rekonstruiert die möglichen Hintergründe der Angriffe Artusis derart, daß der Streit, der sich nur vordergründig um unvorbereitete Dissonanzen und ähnliche Verstöße gegen die angeblich von Artusi als ewig unterstellten Regeln des Kontrapunkts dreht, zum Beispiel einer Auseinandersetzung zwischen aufgeklärtem, humanistischem Bewußtsein und gegenreformatorisch-reaktionär 'verknöchertem' Geist wird, vor dessen (nirgends belegter) Drohung — letztlich vielleicht sogar mit den Mitteln der Inquisition — Monteverdi, in dem Bemühen, den Angriffen auszuweichen, die Flucht in Autoritätsverweise und die Diskussion rein kompositorischer Probleme antritt, ja sogar seine versprochene Antwort wohlweislich schuldig bleibt.<sup>148</sup>

Dies alles wird m. E. zumindest fragwürdig, wenn man berücksichtigt, daß sich Artusis Angriffe in eine über einhundert jährige Tradition musiktheoretischer Streitereien nur allein innerhalb Bolognas, seiner Heimatstadt, einreihen lassen!<sup>149</sup>

Behält man diesen Hintergrund und besonders die Debatte Artusis mit Bottrigari im Blick<sup>150</sup>, die überhaupt erst den Rahmen seiner 'Konfrontation' mit Monteverdi abgibt, so werden zumindest das zögerliche Antworten des Angegriffenen und sein Verweis auf die eigene Position als Praktiker, der somit außerhalb solcher Theoretikerdebatten steht, aber auch Artusis offensichtliches Bemühen verständlicher, die Diskussion auf einer unpersönlichen und damit vermutlich als von allgemeinerer Grundsätzlichkeit bestimmten Ebene zu führen.

---

<sup>146</sup> [a.a.O., 10]

<sup>147</sup> Vgl. Siegele 1994.

<sup>148</sup> Der hier durchscheinende Versuch, Monteverdi damit zum geistigen, in einer Art innerer Migration' verharrenden rebellischen Zeitgenossen Giordano Brunos und zugleich zum Vorläufer Galileo Galileis zu machen, entbehrt jeglicher Grundlage und nicht einer gewissen Komik . . .

<sup>149</sup> Vgl. [Palisca 1968] sowie die Einleitung zum Neuabdruck in [Palisca 1994, 54f.].

<sup>150</sup> Vgl. [a.a.O., 55–57]

## **Teil III**

### **Fallbeispiel: *T'amo, mia vita***



# Kapitel 4

## Guarinis Gedicht *T'amo, mia vita*

### 4.1 Veröffentlichungen

Das Gedicht Giovanni Battista Guarinis erschien erstmals 1587 in einer Sammlung mit dem Titel *Rime de diversi poeti del' eta nostra: novamente raccolte e poste in luce per Gio. Batt. Licino in Bergamo*.<sup>1</sup> Guarini war zu diesem Zeitpunkt einer der gefeiertsten Dichter Italiens und als Autor des Schäferspiels *Il Pastor fido* sowohl theoretischer als auch praktischer Begründer der *tragicomedia*, die, wie schon ihr Name sagt, zwischen den beiden antiken Dramenformen Tragödie und Komödie als drittes Genus von Guarini für notwendig erachtet wurde und deren Veröffentlichung einen ähnlichen Disput auslöste wie denjenigen zwischen Artusi und Monteverdi, da konservative Kritiker auch hier eine Überschreitung des sanktionierten Regelkanons sahen.<sup>2</sup>

Da Guarini zeitweilig in Ferrara lebte bzw. sich dort häufig aufhielt, wird man annehmen können, daß zumindest Luzzaschi spätestens zu diesem Zeitpunkt den Text gekannt haben dürfte. Es besteht natürlich aber auch die Möglichkeit, daß das

---

<sup>1</sup> Vgl. [Vogel 1977, 541]

<sup>2</sup> Tomlinsons Parallelisierung beider Ereignisse wäre zuzustimmen, würde sie bei ihm nicht in das abstruse Konzept des allgemein 'die Renaissance' durchziehenden 'Kulturkampfes' zwischen 'dem Mittelalter' und 'der Neuzeit' eingespannt.

Madrigal schon früher entstanden ist und verbreitet war, denn daß Dichtungen und Kompositionen in den höfischen Kreisen als Handschriften schon lange vor ihrer Erstveröffentlichung im Druck zirkulierten, ist bekannt.

1598 erschien das Gedicht erstmals in einer ausschließlich Guarini gewidmeten Sammlung *Rime del molto illustre Signor Cavaliere Battista Guarini. Dedicate all illustrissimo, et reverendissimo Cardinale Pietro Aldobrandini*.<sup>3</sup>

Die Widmung an Kardinal Aldobrandini, die sich auch in den Nachauflagen der Sammlung von 1599 und 1601 findet, ist schon allein deshalb von Interesse, weil auch Luzzaschis Madrigalsammlung von 1601, welche dessen Vertonung von *T'amo, mia vita* enthält, diesem Kardinal gewidmet ist. Auf den ersten Blick ergibt sich als Grund für diese Widmungen der Umstand, daß Aldobrandini nach dem Tod des kinderlos gebliebenen Alfonsos II. d'Este vom Papst mit der Führung des als nunmehr verwaistes Lehen an die Kurie zurückgefallenen Herzogtums Ferrara beauftragt war und somit als Geldgeber der genannten Drucke gewirkt haben dürfte.

Die Gedichtsammlung von 1587 war leider bisher nicht zugänglich, aber da das Madrigal in allen anderen Veröffentlichungen der *Rime* Guarinis unverändert erscheint<sup>4</sup>, darf man sicherlich annehmen, daß jene Version, die sowohl Luzzaschi als auch Monteverdi u. v. a. m. vertonten, die vom Dichter autorisierte ist, wohingegen die unten ausführlicher zu untersuchende, von Gesualdo verwendete Fassung zumindest nicht von Guarini selbst verändert worden sein dürfte.

## 4.2 Stil und Form

Guarinis Madrigal steht — entgegen der hier und im Folgenden im Anschluß an die allgemein übliche Verfahrensweise bei der Zitation von Madrigalen praktizierten Übernahme der ersten Gedichtzeile — unter der Überschrift *Parola di Donna amante*. Es hat folgenden Wortlaut:

---

<sup>3</sup> Vgl. im Anhang A. die Faksimiles der späteren im Wesentlichen unveränderten Nachauflagen.

<sup>4</sup> Vgl. die Faksimiles im Anhang.

Vers Nr.	Text	Silbezahl	Reimschema <sup>5</sup>
1	T'amo, mia vita, la mia cara vita	11	A
2	Dolcemente mi dice, e 'n questa sola	11	B
3	Si soave parola	7	b
4	Par che trasformi lietamente il core,	11	C
5	Per farmene signore.	7	c
6	O voce di dolcezza, e di diletto,	11	D
7	Prendila tosto Amore;	7	c
8	Stampala nel mio petto;	7	d
9	Spiri solo per lei l' anima mia.	11	E
10	T'amo, mia vita, la mia vita sia.	11	E

Die kunstvolle Abfolge von elf- und siebensilbigen Versen, die Einstrophigkeit und Kürze erlauben zweifellos eine gattungsmäßige Einordnung als *Madrigal*, wohingegen die Zweiteilung aber besonders die noch zu erläuternden komplexen und daher unklaren Verhältnisse besonders in den Versen 6 bis 10 eindeutig gegen eine Klassifizierung als *Ballata* sprechen, was im Zusammenhang mit der Interpretation von Gesualdos Textversion von grosser Bedeutung ist.

Das Gedicht ist formal deutlich in zweimal fünf Verse unterteilt. Die formale Trennung entspricht damit der inhaltlichen: Wird in der ersten Gedichthälfte nach der Erwähnung des Anlasses die durch die Worte der Geliebten eingetretene Veränderung im Herzen des Liebenden in einer auf das dichterische Subjekt konzentrierten Weise beschrieben, erfolgt in der zweiten eine Wendung nach außen, an *Amor*. Diese Wendung wird vorbereitet durch die 'neutrale' sechste Zeile, welche die Stimme der Geliebten charakterisiert, oder — je nach Interpretation, da *voce* auch im Sinne von 'Zitat' wiederum die Worte der Geliebten selbst meinen kann — die Beziehung zur Eröffnungszeile wieder herstellt. Damit schafft der Dichter eine Überleitung, die einen zu starken inhaltlichen Bruch verhindert.

Diese Überleitung zwischen den Gedichthälften wird noch unterstützt durch die Anbindung des Verses 7 an die Verse 4 und 5 aufgrund des gemeinsamen Reimes, der eine Verklammerung schafft, die bezeichnender- und kunstvollerweise gerade den Überleitungsvers selbst ausspart.

Das Versschema — A B b C c D c d E E — läßt zwar die genannte Zweiteilung deutlich erkennen, die weitere Unterteilung bleibt aber eher unbestimmt: Eine Zu-

sammenfassung der Verse in Gruppen wie etwa ABb / Cc / Dc / dE E kennzeichnet zwar eine gewiß intendierte Symmetrie, aber ebenso kann die Gruppierung ABb / Cc / Dcd / EE eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen: uum einen aufgrund der inhaltlichen Verbindung der Verse 5 bis 7 und zum anderen durch die Vermeidung der in der ersten Gruppierung auftretenden Unregelmäßigkeit, die durch die abweichende Eröffnung der letzten Gruppe mit einem Siebensilber entsteht.

Die in beiden Gruppierungen auftretende Zusammenfassung der ersten Gedichthälfte als ABb / Cc wird nicht nur durch das Reimschema nahegelegt, sondern auch durch den Inhalt, wobei die Zusammengehörigkeit der ersten drei Zeilen durch Enjambements noch zusätzlich bestärkt wird. Daß diese klare Strukturierung der ersten Hälfte in der zweiten keine Fortsetzung findet, gehört sicherlich zu den Absichten des Dichters. Es dürfte sich der Hinweis erübrigen, dass es sich bei dieser Unbestimmtheit der zweiten Gedichthälfte sicherlich gerade *nicht* um ein Anzeichen eines Unvermögens handelt, sondern um ein bewusstes Spiel mit Erwartungen und Möglichkeiten seitens des Dichters, welches eben besonders seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen geeignet ist: Die klare inhaltliche und formale Zweiteilung in der Großform bei gleichzeitiger Unbestimmtheit in der feineren formalen Struktur der zweiten Gedichthälfte, eine inhaltliche Überleitung in Vers 6, welche aber dennoch durch etwas größere inhaltliche Nähe zu den folgenden Versen eine gewisse Absetzung von der ersten Hälfte wahrt, und die Verklammerung innerhalb der Reimstruktur verleihen dem Gedicht in meisterhafter Weise eine Komplexität und damit einen gewissermaßen 'schwebenden' Charakter, der sicherlich in nicht geringem Maße zu seiner sich in der Vielzahl der Vertonungen niederschlagenden Beliebtheit beigetragen haben dürfte.

Die Kürze des Gedichts, die Guarini spätestens sei den 1580er Jahren bevorzugt (was unter anderem dazu führte, daß z. B. Vertonungen Monteverdis aus dessen ersten Madrigalbüchern einen längeren Text haben als die später in Guarinis Sammlung stehenden Versionen,<sup>6</sup> sowie die inhaltliche Zuspitzung auf die Schlußzeile, in der nicht selten der Eingangsvers wiederholt aber gleichzeitig einer Bedeutungsveränderung unterzogen wird, haben dazu geführt, daß man diese Gedichtform in Anlehnung an klassische lateinische Dichtungen 'epigrammatisch' genannt hat.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. dazu [Tomlinson 1986, 440]

<sup>7</sup> Vgl. dazu [Schulz-Buschhaus 1969] sowie [Tomlinson 1986, 441]

Für diesen Stil Guarinis ist das vorliegende Madrigal ein hervorragendes Beispiel: Der Ausspruch der Geliebten, der eingangs nur zitiert wird, erhält in der Schlußzeile, die von den Versen 6 bis 8 vorbereitet wird, eine neue Bedeutung.

Eine mögliche Übersetzung des gesamten Madrigals könnte lauten:

- (1) „Ich liebe dich, mein Leben“, sagte mein teures Leben
- (2) Mir voller Sanftheit, und bei diesem einzigen
- (3) So süßen Wort
- (4) Verwandelte mein Herz sich freudig
- (5) In einen großen Herrn (oder: 'gemachten Mann')
- (6) Oh Stimme voller Süße und Liebreiz,
- (7) Nimm sie schnell auf, Amor
- (8) Drücke sie in meine Brust;
- (9) Nur für sie atme meine Seele:
- (10) „Ich liebe dich, mein Leben“, sei mein Leben.

Im letzten Vers wird also das 'Wort der geliebten Frau', wie man den Titel übersetzen könnte, zum 'Lebensmotto' oder gar 'Lebensantrieb' des angesprochenen Geliebten.

Daß die zugespitzte Kürze, die im frühen 17. Jahrhundert geradezu als Markenzeichen Guarinis galt, nicht nur von Monteverdi bevorzugt wurde, sondern beispielsweise auch von Luzzaschi — daß also die Vertonung solcher Gedichte nicht nur Folge ihrer einfachen Popularität oder Modernität war, sondern einem Bedürfnis der Komponisten entgegenkam, vielleicht sogar von ihnen mit angeregt wurde —, kann man aus der Vorrede zu Luzzaschis Sechstem Madrigalbuch zu fünf Stimmen von 1596 entnehmen, die von Alessandro Guarini, dem ältesten Sohn Giovanni Battistas, verfaßt wurde. Dort heißt es:

„Überblickt man alle jene poetischen Formen, welche sich nur hinsichtlich ihrer Themen gewandelt haben — wie die Canzonen, Sestinen, Sonette, Ottava und Terze Rime — so kann ich vom Madrigal sagen, daß es geradezu für die Musik erfunden worden zu sein scheint; und ich spreche die Wahrheit, wenn ich sage, daß es in unserer Zeit seine vollendete Form erhalten hat — eine Form, welche so verschieden von seiner früheren ist, daß, würden ihre ersten Zeugen ins Leben zurückkehren, sie wohl kaum in der Lage sein würden

es wahrzunehmen, so sehr hat es sich gewandelt in seiner Kürze, Zugespitztheit (*acutezza*), Eleganz, Vornehmheit und endlich auch der Süße, mit welcher es die Poeten von heute gewürzt haben.“<sup>8</sup>

Dies mag die Beliebtheit jener neuen Madrigale (als Dichtungsgattung) im Ferrareser Umfeld des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts hinreichend bestätigen, um als weiterer Grund die Vielzahl der Vertonungen verständlich zu machen, die *T'amo, mia vita* als eines der besten Beispiele dieses neuen Stils erfahren hat.

### 4.3 Vertonungen

Im Anhang sind all jene im *Nuovo Vogel*<sup>9</sup> verzeichneten Vertonungen des vorliegenden Textes aufgeführt, die vor Gesualdos Tod oder kurz danach in Einzeldrucken veröffentlicht wurden. Diese Beschränkung erklärt sich daraus, daß für den Vergleich der Parallelvertonungen nur Kompositionen von Interesse sind, die Gesualdo, dessen Vertonung die späteste unter den hier ausführlicher zu betrachtenden zu sein scheint, noch gekannt haben könnte. Dies verdeutlicht bereits ein Problem: Veröffentlichungen in Sammeldrucken, wie eben z. B. die Erstveröffentlichung von Gesualdos Vertonung aus dem Jahre 1609, sind dadurch nicht erfaßt und lassen sich auch über andere Bibliographien (besonders RISM) nur eher zufällig auffinden, zumal dort in der Regel nur die Komponisten verzeichnet sind, nicht aber die Titel der einzelnen Madrigale. Ebenso sind anonyme oder nur in Handschriften überlieferte Werke praktisch nicht auffindbar.

Da im *Nuovo Vogel* außerdem meist nur der erste Halbvers des vertonten Madrigals zitiert wird, ist es schwer festzustellen, ob nicht auch andere Komponisten jene abweichende Version von *T'amo, mia vita* vertont haben, die Gesualdo verwendete, d. h. es könnte möglich sein, daß jemand vor und — vor allem: — unabhängig von ihm diese Textfassung vertonte. Letzteres würde bedeuten, daß die Textfassung Gesualdos wohl nicht auf diesen selbst zurückginge. Da die Zuschreibung der Textveränderungen an Gesualdo aber ein nicht unwesentlicher Bestandteil der Argumentation für die hier vorgeschlagene Interpretation seiner Vertonung ist, stellt diese Unsicherheit natürlich eine starke Einschränkung dar. Ein einziger

<sup>8</sup> Übersetzt nach dem (nur in Englisch gegebenen) Zitat bei [Tomlinson 1987, 88].

<sup>9</sup> So die in der Forschung übliche Abkürzung für [Vogel 1977].

Fall konnte in dieser Hinsicht geklärt werden: 1597 erschien das zweite Madrigalbuch zu fünf Stimmen von Alessandro Savioli (VN 2563 im *Nuovo Vogel*). Seine Vertonung des Textes von Guarini beginnt zwar ebenso wie die Gesualdos mit den von Guarinis Original abweichenden Worten *'T'amo, mia vita', la mia cara vita mi dice*, aus einer Kopie der Sopranstimme, die mir die Musikbibliothek Leipzig freundlicherweise zur Verfügung stellte, geht aber hervor, daß Savioli sich im weiteren an das Original Guarinis hält.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. die Kopie im Anhang.



# Kapitel 5

## Luzzasco Luzzaschi

### 5.1 Entstehungszeit

Luzzaschis Madrigale für eine, zwei und drei Sopranstimmen wurden zwar erst 1601 in Rom — erstaunlicherweise also nicht in Ferrara, wo der Komponist lebte, oder in Venedig, wo sich damals das Zentrum des italienischen, wenn nicht sogar des europäischen Musikdrucks befand — gedruckt, sind aber mit Sicherheit früher entstanden. So weist der Komponist selbst in seinem in Ferrara datierten Vorwort darauf hin, daß diese Stücke zum Repertoire des berühmten *Concerto di Dame* gehörten, dessen aktive Existenz aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Tode Alfonsos II. d'Este um 1597 endete.<sup>1</sup>

Aber die Madrigale dürften z. T. noch wesentlich früher entstanden sein:

Adriano Cavicchi, der Herausgeber der modernen Edition der Sammlung in den *Monumenti di Musica Italiana* nimmt an, daß sie zwischen 1570 und 1590 geschrieben wurden. Anthony Newcomb versucht in seiner Rezension dieser Ausgabe, diese Daten weiter zu präzisieren<sup>2</sup> und vermutet für die meisten Stücke eine Entstehungszeit zwischen 1582, dem Erscheinungsjahr von Luzzaschis Drittem Madrigalbuch zu fünf Stimmen, und 1594, dem Erscheinungsjahr des Vierten Buchs, dessen Entstehen und Veröffentlichung nicht unwesentlich von Gesualdos Ankunft in Ferrara beeinflußt worden sein dürfte, zumal der Komponist es letzte-

---

<sup>1</sup> Vgl. die Kopie aus dem Faksimile im Anhang.

<sup>2</sup> [Newcomb 1968b]

rem widmete.<sup>3</sup>

Alfted Einstein sieht ein weiteres Indiz für die enge Beziehung zwischen Gesualdo und Luzzaschi auch in der Tatsache, daß 1613 — also sechs Jahre nach dem Tod des Komponisten — in Neapel eine Sammlung seiner Werke erschien, für die sicherlich der Fürst die Druckkosten übernommen haben dürfte.<sup>4</sup> Daß dieser schon vor seiner Ankunft 1594 in Ferrara gerade Luzzaschi besonders schätzte, geht aus der Korrespondenz hervor, welche der ebenfalls komponierende Graf Alfonso Fontanelli aus Ferrara mit seinem Auftraggeber Alfonso II. d'Este führte. Dieser hatte ihn Gesualdo auf dem letzten Stück seiner Reise nach Ferrara entgegengesandt.<sup>5</sup>

Nimmt man weiterhin an, daß Guarinis Text nur wenige Zeit vor seiner Erstveröffentlichung 1587 entstanden ist, läßt sich der Entstehungszeitraum von Luzzaschis Vertonung noch etwas enger eingrenzen. Natürlich ist damit nicht ausgeschlossen, daß Luzzaschi die Komposition möglicherweise erst für die Veröffentlichung von 1601 im zuvor für das *Concerto delle Dame* gepflegten Stile 'nachverfertigt' haben könnte, aber trotzdem wird man annehmen dürfen, daß seine Vertonung dieser Dichtung Guarinis zu deren frühesten zählt oder vielleicht sogar die erste — zumindest die erste von einem der führenden Komponisten der Zeit — war.

Für einen recht frühen Entstehungszeitpunkt scheint auch der Umstand zu sprechen, daß die Komposition Luzzaschis als Komponisten weder einen der berühmtesten Chromatiker der Zeit am Ende des 16. Jahrhunderts erkennen läßt, noch auch jene auffälligen Wortausdeutungen — für die der Text allerdings auch wenig geeignet erscheint — aufweist, die um 1600 schon beinahe selbstverständlich waren.

## 5.2 Der Partiturdruk von 1601

Die Tatsache, daß Luzzaschis Madrigalsammlung von 1601 zu den ersten Partiturdrukken der Musikgeschichte gehört, die im Kupferstich erstellt wurden, wäre schon für sich genommen wichtig, aber darüber hinaus lassen sich noch weitergehende Schlußfolgerungen aus diesem Umstand und dem Erscheinungsbild<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Vgl. [Einstein 1949, 698]

<sup>4</sup> [a.a.O., 701]

<sup>5</sup> Vgl. [Newcomb 1968a]

<sup>6</sup> Vgl. die Kopien im Anhang.

des Druckes ziehen: Erst der Kupferstich gestattete es offensichtlich, eine derart breite Vielfalt an Notenwerten und besonders die vom Komponisten geforderten Verzierungen mit höchster Genauigkeit wiederzugeben. Damit wurden gleichzeitig wohl auch die Improvisationsmöglichkeiten anderer Interpreten eingeschränkt, was durchaus beabsichtigt gewesen sein könnte und dann auf einen emphatischeren Werkbegriff verweisen würde, als er uns noch in den späteren, spärlich instrumentierten Madrigaldrucken Monteverdis entgegen tritt.

Daneben weist die Wiedergabe in Partitur daraufhin, daß die Herausgeber (und wohl auch der Komponist) das Ziel ihrer Veröffentlichung weniger im direkten praktischen Gebrauch sahen (obwohl dieser durch den Druck noch nicht so stark behindert wird, wie das später beispielsweise beim Partiturdruk der fünfstimmigen Madrigale Gesualdos geschah), sondern eher in der Möglichkeit, Beispiele von einem im Original inzwischen praktisch erloschenen, aber vielerorts kopierten Musikstil zu Studienzwecken, als Anregung und vor allem auch als Nachweis der exzeptionellen Kunstfertigkeit von Komponist wie Ausführenden — und damit wiederum implizit nicht zuletzt auch des ‘gehobenen Kennertums’ des kleinen Kreises der Adressaten am Ferrareser Hof — zu geben.

Allerdings wird diese Verwendung ebenso wie das direkte Singen aus der vermutlich auf das Cembalo zu stellenden Partitur erschwert, denn die Anordnung der gleichzeitig erklingenden Töne untereinander ist teilweise noch äußerst ungenau.<sup>7</sup>

Der Umstand, daß die Sammlung in Rom erschien, ließe weitere Vermutungen darüber zu, inwieweit die Herausgeber (und Luzzaschi selbst) mit Blick auf das Zielpublikum der Veröffentlichung technische oder aufführungspraktische Zugeständnisse gemacht haben könnten.<sup>8</sup>

## 5.3 Textausdeutung

Wie oben schon erwähnt, erscheint der Text des Gedichts von Guarini für exorbitante Textausdeutungen mittels jener für das Ende des 16. Jahrhunderts typischen ‘Madrigalisten’ wenig geeignet, zumal sich diese zumeist eher auf die vielschichtige und -farbige Ausdeutung des ‘Schmerzes’ (im weitesten Sinne) als auf die Illustration der Freude konzentrieren. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Luzzaschi

---

<sup>7</sup> Aus diesem Grund findet sich im Anhang zusätzlich eine Übertragung.

<sup>8</sup> Vgl. dazu unten Abschnitt 6.7.

schis Vertonung in dieser Hinsicht auf den ersten Blick äußerst traditionell wirkt:

Das Eröffnungssoggetto durchschreitet syllabisch aufsteigend die Quarte g-c und läßt somit recht deutlich erkennen, daß dies der obere Teil eines Tonraums über C ist. Zwar folgt das Soggetto rhythmisch dem natürlichen Sprachgestus, die diesem aber zuwiderlaufende Aufwärtsbewegung dürfte dagegen als bewußte artifizielle Abweichung zu interpretieren sein, welche auch in anderen Aspekten dieser Vertonung ebenfalls wahrzunehmen ist.

Die ersten eineinhalb Gedichtzeilen werden — dem von Guarini gesetzten Enjambement entsprechend — als zusammengehörige Phrase vertont. Interessant ist dabei die Unregelmäßigkeit der Einsatzabstände: Der dritte Sopran setzt erst ein, wenn der erste seine Phrase schon beendet hat. Daß er das Eröffnungssoggetto in Transposition wiederholt, ließe eine vollständige Wiederholung der gesamten Phrase erwarten. Statt dessen aber folgt unter außergewöhnlicher Weglassung der Worte *la mia cara vita / Dolcemente mi dice* direkt auf die ‘Worte der Geliebten’, also *’T’amo, mia vita’* in dieser Stimme der dritte Vers. Eine solche Textauslassung in einer der Stimmen ist vor 1600 eher selten<sup>9</sup> — sie wirkt hier um so auffälliger, als Luzzaschi hier durch die verkürzte Wiederholung des Anfangssoggettos — möglicherweise nicht unbeabsichtig — gänzlich anders geartete Erwartungen weckt.

Die also unerwartet eintretende erste Nennung der Worte *e in questa sola / si soave parola* im ersten Sopran erfolgt nun — in Umsetzung des Textes — solistisch und wird durch die erste Verzierung innerhalb des Madrigals — auf *parola* — als Phrase ausgezeichnet. Dies ist insofern bemerkenswert, als nicht — wie vielleicht zu erwarten wäre — das Wort *soave* durch eine Verzierung ‘versüßt’ wird, sondern dies für die vorletzte Note der Phrase und somit für die zweite Silbe von *parola* Verwendung findet. Die Wiederholung dieser Verzierung in den beiden anderen Stimmen zeichnet sich dadurch aus, daß der im kurzen Abstand nach dem zweiten Sopran einsetzende dritte Sopran diese dann doch in Takt 12 früher bringt. Diese ebenfalls eher nicht zu erwartende Änderung der Reihenfolge unterstützt die hier erstmals in der vorliegenden Vertonung präsentierte Aneinanderkettung von Verzierungen, die als Steigerung gegenüber dem Vorangehenden zu verstehen ist und von Luzzaschi im weiteren Verlauf sukzessiv zur Ausdruckssteigerung einge-

<sup>9</sup> Konrad Küster hat 1993 in seinem Beitrag auf dem Freiburger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung („Musik als Text“) Beispiele für eine solche Umgangsweise mit dem zu vertonenden Text dargelegt — vgl. [Küster 1998]

setzt wird.

Diese Steigerung wird nun fortgesetzt, indem die drei Stimmen erstmals homorhythmisch einsetzen und durch die längeren Notenwerte in Takt 13 eine gewisse Beruhigung stattfindet. Ihr kommt hier aber lediglich eine vorbereitende Funktion zu, denn die anschließenden Takte bringen in steigender Engführung der drei Stimmen eine musikalische Illustration des *lietamente* durch eine beschleunigte 'leichte' Bewegung — hier erreicht durch die ersten außerhalb von Verzierungen auftretenden Achtelnotenwerte —, welche durch die Verzierung des zweiten Soprans auf *core* nur kurz intensiviert wird, um dann in den wieder homorhythmisch vorgetragenen herrschaftlich-gravitätisch punktierten Rhythmus auf *farmene signore* zu münden. Daß hiermit ein gewisser Schlußpunkt erreicht wird, betonen die auf *signore* gesetzten Verzierungen, die nun als weitere Steigerung erstmals in zwei Stimmen strikt parallel geführt sind, sowie die transponierte Wiederholung des Verses, in der aber eine mögliche Verdreifachung der Verzierungen sicherlich bewußt ausbleibt.

Der Struktur des Gedichts entsprechend, trennt eine Generalpause diese erste Hälfte des Madrigals deutlich von der folgenden zweiten.

Der Ausruf *O voce* wird durch die kompositorische Nachahmung des Sprachgestus' und die langen Notenwerte deutlich hervorgehoben und bildet damit nicht nur einen Kontrast (der freilich im Gedicht selbst schon angelegt ist) zum Vorangegangenen, sondern wird auch zum Ausgangspunkt der nun folgenden Steigerung: Die zweite Gedichthälfte wird von Luzzaschi — ihrer größeren inhaltlichen Geschlossenheit und ihrem Hinführungscharakter auf die Schlußpointe entsprechend — deutlich flüssiger und schneller, in engerer Verschränkung der kaum noch als getrennt wahrzunehmenden Phrasen bzw. Verse vertont.

Erstaunlicherweise läßt der Komponist die Gelegenheit ungenutzt, *dolcezza* tonmalerisch z.B. mittels einer 'süßen' Dissonanz umzusetzen. Dies kann aber dadurch erklärt werden, daß damit eine der Konzeption des zweiten Teils (beginnend mit Takt 17) zuwiderlaufende Störung eintreten würde. Statt dessen setzt Luzzaschi erstmals in diesem Teil auf *diletto* wieder ein bewegtes, imitatorisch geführtes Soggetto ein, das seine fast nahtlose Fortsetzung in der Phrase über *prendila tosto, Amore* findet. Allerdings ist hier vom Komponisten eine der neuen inhaltlichen Situation im Gedicht entsprechende unauffällige, aber dem Publikum und den Sängerinnen sicherlich nicht verborgen gebliebene Zäsur gesetzt: Abgesehen

von der erwähnten Generalpause zwischen erstem und zweitem Teil gibt es zuvor in der Komposition immer eine Verschränkung aufeinanderfolgender Phrasen, indem eine der Stimmen mit der neuen Phrase beginnt, während die vorhergehende in einer der anderen Stimmen noch andauert. Eine solche Verschränkung findet nun hier, in Takt 21, erstmals *nicht* mehr statt. Damit wird die neue Phrase, der neuen inhaltlichen Wendung in der Orientierung des lyrischen Ich entsprechend, vom Vorhergehenden abgesetzt.

Die Aufforderung an Amor erfolgt zuerst durch den ‘schnellen’ Aufruf über *prendila tosto* in kurzen Notenwerten; *Stampala* wird durch einen ‘nach-drücklichen’ Rhythmus bekräftigt und mit der imitatorischen Engführung über *spiri* ... wird der Höhepunkt erreicht, was Luzzaschi durch das enge Aufeinanderfolgen von erstmals drei Verzierungen unterstreicht. — Daß diese Steigerung vom Text unabhängig und lediglich durch die chronologische Abfolge innerhalb der Vertonung vorgegeben sei, mag man zwar annehmen können, erscheint aber innerhalb des sozialen Entstehungsrahmens als eine Art ‘Minimalkonsens’, der dem Anspruch dieser Musik nicht gerecht würde bzw. diesen leugnete.

Die nun folgende Wiederholung der Worte der Geliebten über dem Anfangsmotiv ist ebenfalls nichts Außergewöhnliches, lediglich die Verzierung über *sia* sowie die ausgezierte Wiederholung der gesamten letzten Gedichtzeile kann man im Sinne einer inhaltlichen Bekräftigung des Textes verstehen.

Insgesamt läßt sich also feststellen, daß Luzzaschi zumindest versucht, den meisten der wenigen durch den Text vorgegebenen Bedeutungen musikalisch gerecht zu werden. Dabei steht allerdings weniger eine typisch ‘madrigaleske’ und — wie bei einem Komponisten der *Seconda pratica* zu erwarten wäre — darin ins Extreme gehende Wort-Ton-Malerei im Vordergrund, als eine in ihrer Abfolge fast logisch stringent zu nennende subtile Steigerung der Verzierungen. Verlagert man das Augenmerk auf diesen Aspekt, wird es jedoch dennoch durchaus möglich, eben *diese* Steigerung als die der *Seconda pratica* gemässe Umsetzung des Textes zu interpretieren: Indem die diffizilsten Verzierungsmöglichkeiten für die Gestaltung des Schlusses aufgespart und stufenweise vorbereitet werden, vollzieht Luzzaschi die im Gedicht angelegte Steigerung auf die Schlußpointe zu nach. Der Komponist bemüht sich also nicht um Vordergründigkeit in der Nachahmung des Textes durch musikalische Floskeln, sondern etabliert eine Art ‘paralleler’ — ge-

nun musikalisch-formaler — Sprache zu der des Gedichts und nutzt für diese die Fähigkeiten der ihm zur Verfügung stehenden herausragenden Sängerinnen. Auf diese Weise entsteht ein nur Kennern zugängliches — dem nach Madrigalisten als vordergründigen Effekten suchenden Hörer aber eher langweiliges — höchst artifizielles Kunstwerk.

Mit Blick auf Monteverdis Vertonung scheint der Hinweis wichtig, daß Luzzaschi die Worte *T'amo, mia vita* zu Anfang des Gedichts insoweit aus dem textlichen Verlauf herauslöst, als er sie nach Abschluß des Vortrags der gesamten ersten Zeile durch die zweite und dritte Stimme von der jetzt erst einsetzenden ersten wiederholen läßt, um erst daran nun mit der zweiten Gedichtzeile anzuschließen. Von einer solchen 'Verselbständigung' der Worte der Geliebten und der erst hierdurch ermöglichten freien Einfügung in den weiterlaufenden Text bezieht Monteverdis eigene Vertonung ihren wesentlichsten Reiz, ohne dass man damit allerdings wird behaupten oder gar belegen können, er habe die Anregung dazu aus Luzzaschis Version bezogen.

## 5.4 Chromatik

Luzzaschi galt seinen Zeitgenossen am Ende des 16. Jahrhunderts — vor allem neben Gesualdo — als einer derjenigen Komponisten, welche die Chromatik Cypriano de Rores<sup>10</sup>, dessen Schüler Luzzaschi bekanntlich war, am weitesten ausgebaut hatten. Auch der Umstand, daß am Hofe von Ferrara das von Nicola Vicentino erbaute *Archicembalo* vorhanden war und nach Aussage von Zeitgenossen von Luzzaschi als einzigem beherrscht wurde, dürfte zu diesem Ruf beigetragen haben.

In der vorliegenden Vertonung ist von all dem allerdings nichts zu spüren — und dies gilt nach Auffassung Otto Kinkeldeys auch für die anderen Madrigale der Sammlung von 1601.<sup>11</sup>

Ebenso wie die oben besprochenen, recht traditionell wirkenden musikalisch-rhetorischen Textausdeutungen scheint dies daher ein Indiz dafür zu sein, daß die (meisten) Madrigale dieser Sammlung zu einem recht frühen Zeitpunkt in den

<sup>10</sup> Zur Geschichte des chromatischen Madrigals bei de Rore und den Frühformen unter dessen Zeitgenossen vgl. [Harràn 1973].

<sup>11</sup> Vgl. [Kinkeldey 1910, 562]

1580er Jahren entstanden sein dürften, was für *T'amo, mia vita* ebenfalls nicht ausgeschlossen ist, da Luzzaschi den Text schon vor dessen Erstveröffentlichung 1587 gekannt haben könnte.

Ein weiterer Grund dürfte in einer Rücksichtnahme auf das Zielpublikum des Druckes liegen: Man achtete vielleicht darauf, daß die Anforderungen an die Virtuosität — für deren Bewältigung allein sich auch um 1601 in ganz Italien nur sehr wenige Sängerinnen gefunden haben dürften — nicht noch zusätzlich durch gesteigerte Chromatik erhöht wurden.

## 5.5 Virtuosität

Luzzaschis Madrigale (zumindest dieser Sammlung) waren ausdrücklich für die speziell ausgebildeten Sängerinnen des berühmten *Concerto di Dame* bzw. *delle Donne* von Ferrara komponiert worden, über deren Fähigkeiten alle Zeitgenossen, welche das Privileg genossen hatten, den abendlichen Aufführungen beiwohnen zu dürfen, Erstaunliches berichten.<sup>12</sup> Wenn man berücksichtigt, daß die in der Sammlung gedruckten Madrigale aufgrund der möglichen Rücksichten auf den Käuferkreis nur einen Abglanz davon bieten dürften, wird man diese Berichte wohl kaum für übertrieben halten.

Auch für Kinkeldey war

„[...] bei dem ersten Blick ersichtlich, daß wir es hier nicht mit gewöhnlichen Stimmen zu tun haben. Es müssen wirklich ganz erstaunliche Virtuosinnen gewesen sein, die diese Madrigale haben singen können.“<sup>13</sup>

Im vorliegenden Beispiel wird dies vor allem an den Verzierungen deutlich, die mit der gerade in den Parallelbewegungen erforderlichen Genauigkeit auszuführen selbst heute nicht jedem Soprantrio möglich sein dürfte. Schon gar nicht scheint es denkbar, daß solche Schwierigkeiten von — wenn auch gut geschulten — adligen oder bürgerlichen ‘Amateuren’ — also dem üblichen Publikum der Madrigaldrucke des 16. Jahrhunderts — zu bewältigen gewesen wären. Sie setzten offensichtlich das Vorhandensein professionell ausgebildeter Sängerinnen voraus,

<sup>12</sup> Eine umfassende Sammlung von Textzeugen findet sich bei [Newcomb 1980].

<sup>13</sup> [Kinkeldey 1910, 543]

die von einem Kreis interessierter Musikliebhaber (finanziell) getragen wurden. Im Ferrareser *Concerto delle Donne* wird man damit berechtigterweise einen der wesentlichen Ausgangspunkte für die soziale Revolutionierung der europäischen höfischen Musik um 1600 sehen können, denn hier wurde erstmals die moderne Konzertsituation geschaffen: eine Gruppe Ausführender, die auf Kosten der Rezipienten (in diesem Fall des Hofes) *ausschließlich* für die (private) Aufführung weltlicher Musik ausgebildet und unterhalten wurde, stand einem Kreis von ‘Kennern und Liebhabern’ gegenüber, welche selbst zwar nicht mehr in der Lage gewesen wären, diese Musik aufführen zu können, ihr aber als gebildete Hörschaft noch — zumindest weitgehend — adäquat zu folgen vermochten.

## 5.6 Monodie<sup>14</sup>

Eine Sammlung von Madrigalen für eine bis drei hohe Stimmen und (Cembalo-) Begleitung wirft natürlich die Frage auf, ob es sich hier möglicherweise um Zeugnisse für den Beginn der Monodie handelt. Abgesehen von m. E. bedenklichen geschichtsphilosophischen Voraussetzungen, die eine Entwicklung auf ein Ziel hin (in diesem Fall also Monodie — Rezitativ — Oper) unterstellen, läßt sich dazu zumindest wohl Folgendes sagen: Die Madrigale Luzzaschis werden der musikhistorischen Forschung anscheinend im Allgemeinen *nicht* zu den Vorläufern jener Monodie gerechnet, die wie z. B. diejenigen Caccinis deren Entwicklung in der von Monteverdi dann favorisierten und besonders in der Oper (z. B. durch dessen *Lamento d’Arianna*) popularisierten Form vorbereiteten. Statt dessen gelten sie als Beispiele für die eine in bezeichnender terminologischer Not so genannte ‘Pseudo-Monodie’.

Als Grund hierfür dürfte vor allem der Umstand anzusehen sein, daß in den vorliegenden Beispielen Luzzaschis die Begleitung nicht unabhängig von den Stimmen geführt ist: In der Cembalo-Begleitung finden sich ‘lediglich’ die unausgezeichneten Versionen der Gesangsstimmen, was für die drei Oberstimmen des Cembaloparts auch weitgehend zuzutreffen scheint. Diese Interpretation müßte allerdings jene Stellen, in denen das Akkordinstrument nur eine einzelne Stimme begleitet, außer Acht lassen, denn in diesem Falle werden offensichtlich die beiden ‘fehlenden’ Stimmen weitergespielt.

<sup>14</sup> Zur Frage der Anfänge des Generalbasses vgl. [Haack 1974] und [Poos 1994, 139ff.].

Wichtig erscheint zudem, daß neben den drei parallel zum Gesang geführten Oberstimmen der Begleitung noch eine vierte, der Baß, als relativ unabhängige erscheint. Auch seine weitgehende rhythmische Übereinstimmung mit einer der drei Oberstimmen rechtfertigt ein ‘Pseudo-’ wohl noch nicht.

Berücksichtigt man darüber hinaus, daß die Führung der begleitenden Oberstimmen in der Begleitung auch auf den Drucker (Verovio) zurückgehen könnte, der diese Form schon in seinen früheren Ausgaben angewandt hatte, sie also nicht unbedingt Luzzaschis eigene Auffassungen und Interpretationsgewohnheiten repräsentieren muß: Es ist schwer einzusehen, daß einer der besten Cembalisten der Zeit — immerhin der Lehrer des zweifellos grössten Virtuosen der nachfolgenden Generation: Frescobaldi —, sich bei der Aufführung seiner Madrigale mit einer lediglich parallel verlaufenden Stimmführung begnügt haben sollte; man wird statt dessen — je nach Aufführungssituation — wohl durchaus mit einer kontrapunktischen angereicherten und stark verzierten Ausführung zu rechnen haben. Damit werden folgende weiterführende Überlegungen möglich: Mit Rücksicht auf ein Publikum, das weder über die solistischen Fähigkeiten Luzzaschis als Instrumentalisten noch auch über drei hochvirtuose Sängerinnen verfügt haben dürfte, könnte Verovio unter Beibehaltung eines von Luzzaschi vorgegebenen Basses die drei Stimmen deshalb in der vorliegenden Art hinzugefügt haben, um so auch eine Aufführung mit weniger Sängerinnen (oder gar instrumental) und weniger Virtuosität zu erleichtern. Für diese Art ‘aufbereiteter’ Madrigale hatte er sich mittels seiner früheren Drucke unter dem als konservativ geltenden römischen Publikum bereits einen Markt geschaffen — und die diversen Intavolaturen für Tasteninstrumente (bspw. durch Adrian Willaert) bestätigen, dass es für diese Art der musikalischen Aufführung bekannterer Stücke durchaus italienweit einen Markt gegeben zu haben scheint.

Reduziert man aber derart Luzzaschis vermutlichen Anteil am vorliegenden Druck, so ist wie angedeutet nicht auszuschließen, daß er für seine eigenen Aufführungen eine Praxis verwandte, die der Generalbaßpraxis Monteverdis nahegekommen sein könnte: Daß der Baß bei Luzzaschi sogar unabhängiger verläuft als drjjenige in Monteverdis unten zu besprechender Parallelvertonung, scheint mir ein Argument, welches diese Auffassung stützen könnte. Für diese neuartige Form des Musizierens gab es allerdings selbst um 1605 offensichtlich noch keinen ‘tragfähigen’ Markt — jedenfalls könnte man so die Tatsache deuten, daß Monteverdi

trotz der Angriffe Artusis mit der Veröffentlichung seiner Generalbaß-Madrigale bis 1605 wartete.

Damit soll Luzzaschi nicht als 'der' Erfinder der Monodie außerhalb von Florenz dargestellt, sondern nur eine allzu lineare musikgeschichtliche Auffassung vorsichtig in Frage gestellt werden.

## 5.7 Repräsentiert das Madrigal die Ferrareser *Musica segreta*?

Diese Frage wird man nur äußerst vorsichtig bejahen dürfen. Neben den schon bisher angeführten Argumenten gegen die Auffassung, wir hätten es hier mit einem unverfälschten Beispiel für jene hochdifferenzierte und -artifizielle Form höfischen Musiklebens zu tun, sind noch einige weitere denkbar:

So ist nicht auszuschließen, daß die Veröffentlichung eines Teils des zuvor streng gehüteten Repertoire gerade nicht die 'Glanzstücke' desselben umfaßte, sondern nur eher 'zweitrangige' Werke: Offenbar wurde die Mehrzahl der speziell für das Ferrareser *Concerto* geschriebenen Kompositionen des von Alfonso II. eifersüchtig gehüteten Repertoires absichtlich nicht veröffentlicht bzw. gelangte nur in 'normalen', d. h. vereinfachten und für die übliche Aufführungspraxis auch geeigneteren Bearbeitungen für beispielsweise fünf Stimmen an die Öffentlichkeit. Dies könnte als weitere Erklärung für jene oben festgestellte 'Normalität' der Stücke und den Mangel an chromatischen Raffinessen dienen, die weit hinter dem zurückblieb, was man glaubt erwarten zu dürfen. — Anthony Newcomb bemerkt dazu: „[...] this 1601 publication does indeed seem somewhat conservative.“<sup>15</sup>

Grund für eine solche Beschränkung auf vielleicht weniger repräsentative Stücke könnte darüber hinaus z. B. auch eine Art Loyalität des Komponisten gegenüber seinem früheren Fürsten (Alfonso II.) sein, der bekanntlich den Zugang zu den Konzerten des Ensembles strengstens limitierte und das Repertoire geradezu eifersüchtig hütete: Selbst Caccini gelang es nur mit einem Empfehlungsschreiben seines Fürsten, immerhin Großherzog der Toskana, Zugang zu den abendlichen Aufführungen zu erhalten. Diese Loyalität könnte stärker gewesen sein als die eigene Eitelkeit und der Wunsch, mit der Veröffentlichung eine Vorrangstellung in

---

<sup>15</sup> [Newcomb 1968b, 225]

jenem durch die Florentiner *Camerata* angeheizten propagandistischen Wettbewerb zu behaupten oder zu dokumentieren — eine Versuchung, der Caccini selbst wiederum bekanntlich nicht widerstehen konnte.

Auch wäre es denkbar, daß solch eine ‘Unterrepräsentation’ indirekt dem Ruhm des Komponisten und des *Concerto di Dame* dienlicher gewesen wäre, weil sie eine Art ‘Mythenbildung’ unterstützte, deren Kern in der Auffassung bestünde, die ‘wahren’ Schätze des *Concerto* lägen immer noch unter Verschuß in Ferrara und sollten einer Öffentlichkeit, die ihrer gar nicht ‘würdig’ sei, vorenthalten werden. Daß dies durchaus ein Grund gewesen sein könnte, Werke der Öffentlichkeit vorzuenthalten, wird aus dem Vorwort zu Gesualdos eigenem Fünften Madrigalbuch deutlich.

Solche Spekulationen mögen allzu gewagt erscheinen, aber man sollte andererseits nicht in das Gegenteil verfallen und bspw. einen Komponisten unterschätzen, welcher seinen Zeitgenossen als einer der führenden galt, welcher mehrere Jahrzehnte als musikalischer Leiter eines Hofes wirkte, an dem er nicht nur mit seinen bedeutendsten Kollegen zusammentreffen konnte, sondern an dem es eine mehr als einhundertjährige Tradition gab, die jeweils wichtigsten Komponisten der Zeit heranzuziehen, und an dem sich somit eine aristokratische Verfeinerung (und das selbstsichere Bewußtsein der eigenen Besonderheit) herausbilden konnte, die gerade in den 1570-80er Jahren in Europa nicht ihresgleichen gehabt haben dürfte.

Aus den genannten Gründen erscheint es gerechtfertigt anzunehmen, daß uns das vorliegende Madrigal als eines der wenigen erhaltenen dreistimmigen Beispiele aus dem Repertoire des *Concerto di Dame* keinen genauen und wirklich repräsentativen Einblick in dessen Können, Improvisations- und Verzierungstechniken sowie die Begleitpraxis seines Komponisten Luzzaschi gibt und daher nicht ohne Vorsicht für Vergleiche z. B. mit Monteverdi herangezogen werden kann — besonders wenn diese innerhalb ‘musikgeschichtlichen Fortschrittsdenkens’ dann durch das Vernachlässigen der Entstehungsumstände eines Werkes wie des vorliegenden Druckes zu einer Abqualifizierung der Ferrareser Musik und ihrer Vertreter in der klar erkennbaren Absicht führen, dem ‘Helden’ der eigenen ‘Heroengeschichtsschreibung’ eine Exzeptionalität zu bescheinigen, die ihre Wurzeln weit weniger in der Einschätzung der Zeitgenossen hat als in einer bestimmten Tradition von Musikgeschichtsschreibung, deren geschichtsphilosophische Prämissen im 19. Jahrhundert liegen und vom Fach bis heute eher nur unzureichend erkannt,

5.7. REPRÄSENTIERT DAS MADRIGAL DIE FERRARESER MUSICA SEGRETA ?89

aufgearbeitet und relativiert worden sind ...



# Kapitel 6

## Claudio Monteverdi

Monteverdis Vertonung von Guarinis *Parola di donna amante* ist eines der ersten gedruckten Madrigale mit *Basso continuo* und kann allein schon deshalb durchaus als ein — wenn auch bisher wenig beachteter<sup>1</sup> — Meilenstein nicht nur in der Geschichte des Madrigals sondern auch — als Beispiel für den angeblichen musikgeschichtlichen ‘Paradigmenwechsel’ um 1600 — ‘der abendländischen Musik’ allgemein angesehen werden und wissenschaftliches Interesse beanspruchen.

### 6.1 Entstehungszeit

Aus den Angriffen Artusis wissen wir, daß zumindest einige der Kompositionen des Fünften Buches schon 1599 vorgelegen hatten. Zwar erwähnt der Kritiker die Vertonung von *T'amo, mia vita* nicht, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß sie ebenfalls deutlich vor dem Veröffentlichungstermin im Druck entstanden sein und eine gewisse Verbreitung erlangt haben könnte.

Berücksichtigt man, daß Guarini zwischen 1591 und 1593 den Hof in Mantua regelmäßig besuchte<sup>2</sup>, sein Gedicht zu diesem Zeitpunkt schon vorlag und sich Monteverdi im Dritten, Vierten und Fünften Madrigalbuch vorrangig auf Texte von Guarini stützte (28 der insgesamt 47 Madrigale in diesen drei Büchern beruhen auf

---

<sup>1</sup> Kurze Analysen — oder besser: knapp(st)e Verlaufsbeschreibungen der eingangs charakterisierten Art — finden sich bei: [Redlich 1932], [Meister 1973], [Maniates 1979] und [Leopold 1982].

<sup>2</sup> Vgl. [Tomlinson 1986, 435].

dessen Dichtungen), so wird man annehmen dürfen, daß die Vertonung von *T'amo, mia vita* wohl in der zweiten Hälfte der 1590er Jahre entstand. Der Einwand, daß es dann schon im Vierten Buch von 1603 hätte veröffentlicht werden können, wäre ggf. damit zu entkräften, daß Monteverdi auch um 1605 die (vermutlich meisten) Madrigale eigentlich noch nicht veröffentlichen wollte, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er für diese konzertanten, hohe Anforderungen stellenden Stücke außerhalb einiger weniger Hofgesellschaften und Akademien noch keinen Markt sah.

Als Indiz für den genannten Entstehungszeitraum könnte man auch die stilistische Entwicklung Monteverdis in jener Zeit sehen, die — wie Gary Tomlinson darlegt<sup>3</sup> — in enger Beziehung zur aktuellen Entwicklung in Ferrara stattfand, welche zwischen 1594 und 1597 wiederum von Luzzaschi und Gesualdo sowie Fontanelli getragen wurde. Vor diesem Hintergrund könnte gerade der Text Guarinis, der — wie oben unterstellt — zu diesem Zeitpunkt zumindest schon in der Vertonung Luzzaschis vorgelegen haben dürfte, ein Anreiz zur eigenen Profilierung gewesen sein. Es wäre damit ein Beispiel für den von Watkins und La May für diesen Zeitraum diagnostizierten Übergang von der 'Imitatio' berühmter Vorbilder zur 'Emulatio'<sup>4</sup>

## 6.2 Der Erstdruck des Fünften Madrigalbuches und Monteverdis Vorwort

Der Umstand, daß Monteverdi auf die von Artusi in der 1600 veröffentlichten Schrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* erhobenen Vorwürfe nicht schon in seinem 1603 erschienen Vierten Madrigalbuch reagierte bzw. die von Artusi ohne Text zitierten Madrigale publizierte, kann m. E. nicht allein aus Monteverdis 'Theoriefeindlichkeit' erklärt werden. Ebenso dürfte eine weitere Ursache hierfür in einer vom Komponisten eher unterbewerteten Akzeptanz für diese hohe Ansprüche stellende Musik seitens des Publikums zu sehen sein. Daß Monteverdi bzw. sein Herausgeber sich hierin geirrt hatten, zeigt sich in der Vielzahl der Neuauflagen, die das Fünfte Madrigalbuch innerhalb weniger Jahre erfahren

---

<sup>3</sup> [a.a.O., 436–438]

<sup>4</sup> Diese Entwicklung, die aber sicherlich nicht auf den genannten Zeitraum und Ort beschränkt gewesen, sondern für andere Fälle nur noch nicht genügend untersucht worden ist, wird bei [Watkins/La May 1986] dargestellt.

hat. Tatsächlich scheint es selbst entscheidend zur Popularisierung der (Monteverdi'schen Version der) *Seconda pratica* beigetragen zu haben. Insoweit könnte man geneigt sein, dem Urteil Hans Redlichs zustimmen: \$\$\$

„Er [= der Fünfte Band der Madrigale zu fünf Stimmen — B. K.] wird zur ‘Wasserscheide’ zwischen der alten Welt des polyphonen Denkens und dem neuen Zeitalter der *Monodie*.“<sup>5</sup>

Allerdings ist hiermit eine Sprunghaftigkeit der musikgeschichtlichen Entwicklung unterstellt, die der Vielschichtigkeit und Parallelität der Ereignisse z. B. in Ferrara, Mantua und Florenz m. E. nicht genügend Rechnung trägt: Denn eine ‘Wasserscheide’ wird man weniger in Bezug auf die ‘alte’ Welt der Polyphonie und das ‘neue’ Zeitalter der Monodie erblicken können, als vielmehr in einem nicht zuletzt vom Publikum vollzogenen langwierigen, zeitweise aber auch spontanen ‘Selektionsprozeß’, der aus einem weiten Feld verschiedener verfügbarer Ansätze, deren Gemeinsamkeit als *Seconda pratica* in der dem Text eingeräumten Vorrangstellung gegenüber der Musik bestand, zunehmend denjenigen Monteverdis auswählte. Gerade aus der Sicht der adlige-elitären Kreise bspw. Ferraras könnte diese Popularisierung jedoch durchaus anders denn als Fortschritt bewertet worden sein ...

Schon die mehrfach genannte Aufzählung der von Giulio Cesare Monteverdi in seiner *Dichiaratione* genannten Komponisten macht deutlich, daß sein Bruder Claudio Monteverdi sich selbst sicherlich als Teil einer breiteren Entwicklung sah. Auch wurde schon erwähnt, daß diese Aufzählung oft unvollständig wiedergegeben wird, da Giulio Cesare Monteverdi sie selbst trennt, so z.B. auch bei Schrade<sup>6</sup>

Es ist mE. also unrichtig, eine Entwicklung zu unterstellen, die zielstrebig in Monteverdis Fünften Buch gipfelte. Darauf verweist auch der von Redlich an anderer Stelle (allerdings nur in einer Fußnote) zitierte Untertitel des Fünften Buches:

„Il quinto libro ... col basso continuo per il Clavicembalo, Chitarrone, od altro simile istrumento; fatto particulamente per li sei ultimi (die offiziellen Monodien) et per li altri (die polyphonen Stücke) a *beneplacito*.“<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Redlich 1932 (zitiert nach dem Reprint 1976), S. 100.

<sup>6</sup> Vgl. Schrade 1950, S. 2Q4.

<sup>7</sup> Bei Redlich 1932, S. 107

denn dieser Zusatz wirft nicht nur

„[...] rückwirkend ein helles Schlaglicht auf die Aufführungsmöglichkeiten der vielen, an der Grenze zur Monodie stehenden, pseudo-polyphonen Stücke der Bände III und IV.“<sup>8</sup>

sondern insgesamt auf eine Praxis, die spätestens seit Vincenzo Galileis Bearbeitung fremder und eigener Madrigale für Laute und Baßstimme, wobei die Oberstimmen von der Laute übernommen wurden, üblich gewesen sein dürfte: man überließ alle die Stimmen eines Madrigals, die nicht gesungen werden konnten (oder sollten) einem Instrument, wobei sie eventuell vereinfacht werden mußten, und sang nur diejenigen, für die man geeignete Sänger zur Verfügung hatte. Daß man die Begleitung zu Luzzaschis Solomadrigalen als Beispiel für solch eine, in Rom besonders durch die Erzeugnisse des Drucker Verovio verbreitete Praxis ansehen kann, wurde oben schon erwähnt.

Damit soll keineswegs die Bedeutung von Monteverdis Schritt heruntergespielt werden, diese Praxis durch eine Verselbständigung der Instrumentalstimme(n) zu einer Grundlage für eine völlig neue Auffassung und Erscheinungsform von Musik zu machen, für die seine vorliegende Vertonung von Guarinis Text eines der besten Beispiele ist. Aber wenn Kar! Gustav Fellerer darauf hinweist, daß auch manche von Monteverdis „früheren Madrigale(n) bereits eine Continuo-Begleitung getragen hätten,<sup>9</sup> so ist damit mE. nur ein Umstand benannt, der als satztechnischer Niederschlag einer gängigen Praxis auch in solchen Madrigalen gedeutet werden kann, die ebensogut mit wie ohne *Basso Continuo* aufgeführt werden konnten wie eben auch die ersten 13 Kompositionen des Fünften Buches.

Neben der Tatsache, daß das Fünfte Buch in relativ kurzer Zeit mehrmals nachgedruckt wurde, also auch Gesualdo nicht unbekannt geblieben sein dürfte, ist noch ein weiterer Punkt von Interesse: Schon 1607 veröffentlicht Aquilino Coppini in Mailand eine Auswahl von Madrigalen Monteverdis, in der er die profanen Texte durch lateinische, religiöse ersetzt hatte<sup>10</sup> Diese widmete er einem der

<sup>8</sup> a.a.O.

<sup>9</sup> Fellerer 1972, S. 72.

<sup>10</sup> Vgl. z.B. Schrade 1950, S. 208. Daß diese geistlichen Kontrafakturen z.B. in ihrem Verhältnis zur Musik Monteverdis noch nicht untersucht worden zu sein scheinen, ist eine der erstaunlichen Lücken in der musikwissenschaftlichen Literatur zur *Seconda pratica*: Es wäre z.B. in Anbetracht der wohl zuerst von Siegele (1994) gesehenen religionsgeschichtlichen Relevanz der Attacken Artusis auf Monteverdi interessant zu prüfen, inwieweit diese Kontrafakturen als Antwort darauf gemeint gewesen und verstanden worden sein könnten.

Führer der Gegenreformation, Kardinal Borromeo, dem später heiliggesprochenen Onkel Gesualdos, zu dem dieser in engem Kontakt stand. Auch auf diesem Wege könnte Gesualdo also von Monteverdis Vertonung Kenntnis erhalten haben. Daß dies für die Interpretation seiner eigenen Version von nicht geringem Interesse ist, wird weiter unten deutlich werden.

### 6.3 Der *Basso continuo*

Zusätzlich zu dem schon bisher über den Generalbaß und seinen Hintergrund Gesagten, ist mit Blick auf das vorliegende Madrigal natürlich noch einiges zu ergänzen:

Am auffälligsten ist wohl, daß Monteverdi den Sopran bis zur vorletzten Zeile des Gedichtes solistisch behandelt und daß dies offensichtlich nur durch die Zugrundelegung des Generalbasses ermöglicht wird. Tatsächlich ist dieser aber nicht nur für die Konzeption der solistischen Deklamation des Soprans konstitutiv, sondern ohne diese durch den *Basso continuo* ermöglichte Abkopplung der vom Sopran allein gesungenen *Parola di donna amante*<sup>11</sup> ist Monteverdis gesamte neuartige Herangehensweise an den Text Guarinis schlechthin undenkbar, denn daß eine einzelne Stimme solistisch einen größeren Abschnitt singt, wäre im polyphonen Madrigal *ohne Generalbaß* unmöglich gewesen. Darüber hinaus ermöglicht erst die Baßstimme harmonische Fortschreitungen zwischen den einzelnen Abschnitten, die der im Wesentlichen auf sein Soggetto festgelegte Sopran allein nicht bewerkstelligen konnte.

Bemerkenswert dabei ist auch, daß Monteverdi den instrumentalen Baß zwar im Zusammenspiel mit dem Sopran wie eine eigenständige zweite Stimme behandelt, die entweder das Motiv des Soprans (voraus-) imitiert, oder aber als kontrapunktische Gegenstimme geführt wird, ihn in allen anderen Passagen des Stückes aber vollkommen unselbständig nur die gesungene Baßstimme verdoppeln läßt! Dies scheint mir nur vor dem Hintergrund der oben erwähnten Tradition der Instrumentalbegleitung von Madrigalen mit reduzierter Anzahl der Gesangsstimmen verständlich.

In (musik-) geschichtsphilosophischen Kategorien gesprochen, ließe sich also allein anhand der Generalbaßstimme dieses Madrigals zeigen, wie sich bei Mon-

<sup>11</sup> Insofern nimmt Monteverdi also den originalen Titel des Gedichts beim Wort.

teverdi 'Tradition' und 'revolutionäre Neuerung' verbinden. Allerdings wird man diese enge Verschränkung erst vor dem Hintergrund einer vorher unterstellten - so aber wohl auch kaum aufrechtzuerhaltenden - scharfen Trennung dieser Kategorien sehen können.

Nigel Fortune sieht folgenden Grund :für diese Verquickung von Neuem und Altem:

„As soon as he introduced an obligatory continuo-part into his madrigals - Monteverdi began to write monody, but significantly only in alliance with other textures in an attempt to create a new and convincing emotional and structural order.“<sup>12</sup>

Aber abgesehen von der begrifflichen Trennung, die suggeriert, man könne in jedem Fall klar zwischen „Monodie“ und „Nicht- bzw. Pseudo-Monodie“ trennen, ist die Begründung schwierig: kann man Claudio Monteverdi wirklich unterstellen,

eine neue und überzeugende (musikalische) Ordnung begründet haben zu *wollen*? Daß jeder Komponist von Rang sich von seiner Umgebung durch etwas Neues abzuheben versuchte, ist eine durchaus akzeptable Supposition (inwiefern sie allerdings auf ein romantisches Künstlerbild zurückgeht und so eine dem 16. Jahrhundert gegenüber unangemessen Vorstellung ist, sei dahingestellt), aber man wird kaum annehmen dürfen, daß Monteverdi absichtlich und bewußt einen ganzen Stil neu begründen wollte.

## 6.4 Textbehandlung und -ausdeutung

Wie schon angedeutet, ist auch Monteverdis Textbehandlung völlig neuartig:

„Der Wechsel zwischen Gering- und Vollstimmigkeit, im Madrigal des 16. Jahrhunderts zwar durchaus üblich, ist hier zu einem formalen Gestaltungsprinzip geworden. Die musikalische Gliederung herkömmlicher Madrigale in eine Folge immer neuer, imitierend verarbeiteter Soggetti ist ersetzt durch ein blockhaftes Gegeneinandersetzen unterschiedlicher Teile, in denen nicht mehr nur der thematische

---

<sup>12</sup> Fortune 1985, S. 203

Vorwurf neu ist, sondern auch die Besetzung, die Lage, der rhythmische Gestus, der Deklamationstypus. Es erscheint um so eindrucksvoller, wenn aus dem schlichten Abwechseln eine Ritornellform entsteht, wenn ein Vers der Textvorlage aus seinem Zusammenhang gelöst und als Rerrainvers behandelt wird - ein Verfahren, das in der Madrigalliteratur völlig neu war.“<sup>13</sup>

Silke Leopold sieht darum in *'T'amo, mia vita'* ein Madrigal,

„das die Auseinandersetzung zwischen Polyphonie und Monodie zu seiner eigenen macht.“<sup>14</sup>

Dabei steht Monteverdis Textbehandlung auf dem Höhepunkt einer Entwicklung, deren Beginn Reinhold Hammerstein in den dreißig er Jahren des 16. Jahrhunderts ansetzt (also gleichzeitig mit dem Aufkommen des Madrigals als eigenständiger musikalischer Gattung), und in deren Verlauf „Ausmalung und Ausdeutung des Textes in seinen Einzelheiten“ derart zunahm, daß dadurch fortschreitend "die poetische Form gefährdet, verunndart und geschwächt" wurde<sup>15</sup>. Das damit entstehende „Defizit an Form" erforderte daher eine „Rückgewinnung von Form mit den Mitteln der Musik".<sup>16</sup>

Genau dies gelingt Monteverdi mE. bei seiner Vertonung von Guarinis Text durch die Gliederung in Abschnitte, in denen die Gefühle des Liebenden, welche von den Worten der Geliebten hervorgerufen wurden, musikalisch zusammenhängend gedeutet werden.

Diese Untergliederung mittels einer wiederholten Verszeile hatte Monteverdi auch schon im 14. Madrigal des Fünften Buches, *Ahi, come un vago sol*, angewandt, dort wird diese Zeile jedoch vom zunehmend verstärkten Chor gesungen und somit einfach durch Erhöhung der Stimmenzahl eine Steigerung auf die letzte Zeile hin erreicht (auch dieser Text stammt von Guarini und enthält die oben schon als typisch beschriebene Zuspitzung).

In *'T'amo, mia vita'* aber stellen diese Worte selbst den wiederholten Textausschnitt dar. Das musikalische Motiv ist dabei denkbar einfach - eine absteigende

<sup>13</sup> Leopold 1982, S. 74.

<sup>14</sup> a.a.O.

<sup>15</sup> Hammerstein 1986, S. 10.

<sup>16</sup> a.a.O. - Allerdings ist fraglich, ob dieses „Defizit“ von den Zeitgenossen als Mangel empfunden wurde; für Gesualdo und den neapolitanischen Kreis um ihn scheint dies nicht zu gelten.

Quint - und imitiert so den (möglichen) Sprachgestus; Luzzaschi hatte im aufsteigenden Soggetto nur den *Sprachrhythmus* beibehalten. Monteverdis Soggetto dagegen wird durch seine Einfachheit - und damit auch Einprägsamkeit zum nahezu einzigen thematischen Material der gesamten Komposition<sup>17</sup>, das sich nicht zufällig zur Imitation bestens eignet, denn auf dieses satztechnische Mittel will Monteverdi am Ende des Stückes zur Betonung der Schlußzeile zurückgreifen.

Von verschiedenen Kommentatoren wird der Aufbau des Madrigals - zumindest bis zur Schlußzeile - als „gleichsam szenisch,<sup>18</sup> oder ähnlich beschrieben<sup>19</sup>. Was Silke Leopold aber nur kurz als "akkordisch rezitierendes Gemurmel dreier Unterstimmen,<sup>20</sup> beschreibt ist mE. einer genaueren Betrachtung wert:

Auf die erste Äußerung der Geliebten (Takt 1 - 5) reagieren die Unterstimmen, die den weiteren Text und damit also die Worte vortragen, welche dem Angesprochenen in den Mund gelegt sind, genau in dem zu erwartenden Gestus: durch die schnelle Achtelbewegung sowie die zweimalige, aufwärts transponierte Wiederholung auf jeweils höherer Tonstufe gelingt es Monteverdi die Erregung darzustellen, die den Liebenden beim ersten Hören dieser Worte ergriffen haben mag. Monteverdi schafft damit für diese Verse eine geradezu überdeutlich 'theatralische' Situation. Besser könnte eine entsprechende Opernszene kaum komponiert sein: der Liebende schildert mit erstaunter Stimme, zum Publikum gewandt, flüsternd seine Erregung - tiefe Lage, schnelle Bewegung, die aber vom natürlichen Sprachrhythmus nicht abweicht; 'tonlos', d.h. nahezu ohne Veränderung der Tonhöhe.

In dem Moment aber, da die Geliebte die Worte im selben Tonfall wiederholt, ahnt der Hörer, daß er hier nicht eine das Leben nachstellende und künstlerisch überhöhende Szene vor sich hat, sondern daß die Perspektive wohl (Getzt) eine andere ist. Tatsächlich darf man annehmen, daß ein Publikum zu Beginn des 17. Jahrhunderts, welches die musikalische Nachstellung *realer* Ereignisse auf der Bühne vermutlich eher für komisch und daher nur für mythische Stoffe angemessen gehalten haben dürfte, diese Fortsetzung der 'Szene' als kaum einem Mindestmaß an *verosimiglianza* entsprechend empfunden haben könnte: daß die Liebenden in einer Gesprächsszene aneinander 'vorbeireden' wird m.W. erst später 'akzeptabel',

---

<sup>17</sup> Vgl. Leopold 1982, S. 75.

<sup>18</sup> So z.B. von Silke Leopold, a.a.O.

<sup>19</sup> Vgl. auch Hammerstein 1986, S. 21.

<sup>20</sup> Leopold 1982, S. 75.

ebenso wie die realitätsfernen Wiederholungen immer derselben Worte durch die *Donna amante*.

Spätestens aber die Reaktion des Liebenden auf diese Wiederholung macht deutlich, daß Monteverdi jetzt einen Wechsel der Perspektive vollzogen und also bisher nur mit den Erwartungen des Hörers gespielt hat: diesmal macht der 'schwelgende' Gestus der antwortenden (oder besser: kommentierenden) Melodie klar, daß die vermeintliche 'Szene' eher als eine 'psychologische' Darstellung zu charakterisieren ist: der Liebende scheint sich der Worte der Geliebten bzw. des Augenblicks zu erinnern, an dem er sie hörte. Diese klare, fast schon schlicht zu nennende Melodie (man könnte beinahe von *belcanto* sprechen) zu den Worten des schwärmenden Erzählers nimmt dabei aufgrund seiner Begeisterung nicht einmal auf den natürlichen Sprachrhythmus Rücksicht: das Wort *lietamente* wird - zumindest für an heutige Metren gewöhnte Ohren - falsch betont. Auch der Anschluß des nächsten Verses *per farmene Signore* wirkt etwas 'holprig' und nur durch die starke Kadenz am Zeilenende gerechtfertigt. Es erscheint mir aber nicht zu gewagt anzunehmen, daß diese 'ungelenken' Stellen von Monteverdi bewußt so komponiert sind, um durch eine gewisse 'Unbeholfenheit' die immer noch vorhandene Erregung des Liebenden darzustellen. Dazu müßte man zwar ein 'modernes' Empfinden für Taktschwerpunkte unterstellen, aber auch die zeitgenössischen Hörer dürften - nach den deutlichen metrischen Schwerpunkten, die Monteverdi in den Takten 11 bis 18 gesetzt hatte und die einem durchgehenden Taktmetrum zumindest nahestehen - diese Störungen empfunden haben.

Interessant ist die nun folgende Anbindung: der schnelle Aufstieg des Soprans zum *d''*, von dem aus nun nach einer auf 7 (bisher 5 und 3) Zählzeiten verlängerten ersten Silbe der Quintabstieg erfolgt, deutet schon auf eine zu erwartende anschließende Steigerung hin.

Die Reaktion der Unterstimmen, jenes bewundernde *o voce*, dessen Sprachgestus wiederum ausdrucksstark eingefangen ist, und das "durch eine harmonische Rückung von G nach E besonders 'wunderbar' gemacht wird"<sup>21</sup> deutet ebenfalls auf einen Einschnitt im Textverlauf hin, der im Gedicht selbst, dessen Form Monteverdi durch die Ausgliederung der ersten Worte praktisch zerstört hatte, ja angelegt ist.

---

<sup>21</sup> Hammerstein 1986, S. 21

Bestätigt wird dieser Eindruck durch das nochmalige Einsetzen des Soprans mit dem Titelhalbvers, wiederum von einem höheren Ton aus (e ' ').

In den nun folgenden Zeilen (Takte 28 bis 40) werden die Bitten des Liebenden nicht - wie bei Luzzaschi - sozusagen direkt, Wort für Wort, umgesetzt, sondern es wird statt einer Beschleunigung bei *prendila tos to* und der 'Nachdrücklichkeit' auf *stampala* eher der bittende Charakter der Verse selbst vertont. Die Kürze dieser Phrase wird man dabei durchaus als Ausdruck der Dringlichkeit der Bitten ansehen dürfen.

Die Pausen vor dem Vers *Spiri solo per lei* und seiner Wiederholung dienen nur der Vorbereitung des Schlusses auf *I 'anima mia*, der scheinbar die in der zweiten Gedichthälfte aufgebaute Steigerung allerdings kaum vollständig in sich allfüllt: statt dessen steigern alle drei Mittel - Pause, Wiederholung und relativ einfache Kadenz - eher die Erwartung des Hörers auf die Vertonung des letzten Verses.

## 6.5 Schlußgestaltung

Um so überraschender wirkt daher dann das Einfallen des Tenors mit dem bisher vom Sopran benutzten Soggetto: schon mit Blick auf den inhaltlichen Fortgang des letzten Verses wäre dies allein nur konsequent, da der Liebende hier die Worte der Geliebten zitiert (was er zwar schon am Anfang tat, was jedoch durch die gesprächsähnliche Situation sowohl im Gedicht als auch im Madrigal verdeckt wurde), aber:

„Der letzte Vers wird in polyphoner Manier vom Chor gesungen, obwohl man von der Rollenverteilung einer Szene her [...] eine männliche Solostimme erwarten müßte. Es kommt also nicht zum realistischen Dialog. Statt dessen mündet das Stück in die polyphone Tradition des Madrigals zurück.“<sup>22</sup>

Diese vom Tenor ausgehende und sich auffächernde Imitation ist auch deshalb besonders wirkungsvoll, weil der als nächstfolgende Stimme zusammen mit dem Baß eintretende Alt nun erstmals eingesetzt wird und damit erst jetzt die Fünfstimmigkeit des Madrigals erreicht ist.

<sup>22</sup> Hammerstein a.a.O., S. 23.

Der imitatorische Schluß benutzt als Ausgangsmaterial das bisherige Soggetto:

„zwei Setzarten auf der Grundlage desselben thematischen Materials: Daß der Stilwandel um 1600 kein Bruch in der Tradition ist, sondern ein allmähliches Herausschälen des Neuen aus dem Alten war, macht diese Komposition deutlicher als alle wortreichen Gegenbeweise aus Florenz.“<sup>23</sup>

Durch seine Schlußgestaltung macht Monteverdi unmißverständlich deutlich, daß er die 'szenische' Interpretation des Gedichtes zugunsten der 'psychologisierenden' aufgibt. Zudem benutzt er Imitation und Kontrapunkt in erstaunlicher Weise als Ausdrucksmittel für den Inhalt der vertonten Zeile: der musikalische fluß wird immer wieder durch das von einer der beteiligten Stimmen eingeworfene Soggetto in Bewegung gehalten: die Worte der *Donna amante* werden, dem im letzten Vers formulierten Wunsch entsprechend, zum immer wieder anregenden, der musikalischen Bewegung - also dem Leben - Impulse verleihenden 'Motto'. Dabei stellt die über eine Quint absteigende Melodie auf *la mia vita (sia)* sowohl die Verbindung zum Soggetto als auch - über deren Umkehrung (Takt 44 und 48 im Baß) - diejenige zu dem Achtelaufstieg her, der schon aus der Mitte des Madrigals vertraut ist: eine Verfahrensweise, die man fast mit dem auf die Musik der Wiener Klassik und deren Nachfolger zugeschnittenen Begriff 'thematischmotivische Arbeit' (oder gar 'kontrastierende Ableitung') bezeichnen möchte.

Die Verwendung dreier verschiedener Satztechniken zur Ausdeutung des Textes stellt auf den ersten Blick ein einzigartiges Verfahren dar - zumindest innerhalb der bis dato bekannten weltlichen Musik:

„This climax [...] indicates an imaginative new role for traditional polyphony when used in this concentrated way to crown and 'complete' a series of contrasting lighter textures.“<sup>24</sup>

Es ist aber vom Prinzip her *nicht neu*:

Schon im ersten und sicherlich im Vedauf der folgenden einhundert Jahre am häufigsten gedruckten Madrigalbuch des 16. Jahrhunderts, dem *Prima libro de Madrigali* von Jacob Arcadelt aus dem Jahre 1538 findet sich - noch dazu in seinem wohl bekanntesten Madrigal, dem Eröffnungstück *Il bianco e dolce cigno* -

<sup>23</sup> Leopold 1982, S. 76

<sup>24</sup> Fortune 1985, S. 204f.

ein Vorbild für Monteverdis Schlußgestaltung, das dieser mit Sicherheit gekannt haben dürfte<sup>25</sup>: So wie Monteverdi die polyphone Verarbeitung seines Soggetto benutzt, um durch das immer wieder neue Anstoßen der musikalischen Bewegung die 'lebenspendende' Wirkung der Worte der Geliebten auf den Liebenden auszudrücken, verwendet Arcadelt sein Motiv über die Worte *di mille mort'* ... in der letzten Zeile des Gedichts, um den dort formulierten Wunsch nach der tausendfachen Wiederholung des metaphorisch natürlich erotisch konnotierten 'Todes' musikalisch umzusetzen. Interessant ist dabei, daß sich Arcadelts Schluß - ebenso wie der Monteverdis - deutlich in drei Abschnitte gliedert, die durch Kadenzierung und Neueinsatz der Stimmen getrennt werden.

Unterstellt man, daß Monteverdi diesen Bezug auf Arcadelt bewußt gesetzt hat und auch damit rechnen konnte, daß seine Hörer ihn nachvollziehen würden,<sup>26</sup> so bekommt seine Interpretation des Textes von Guarini auf diesem 'Umweg' einen erotischen Unterton über den bloßen 'oberflächlichen' und an sich schon wirkungsvollen Effekt des Kontrastes Monodie/Homophonie - Polyphonie hinaus.<sup>27</sup>

## 6.6 Monteverdis Umgestaltung des Madrigals

Im Abschluß seines schon mehrfach zitierten Textes "Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis" schreibt Reinhold Hammerstein - auch mit Bezug auf das vorliegende Madrigal - :

„Die Madrigale bleiben nach wie vor höchst artifizielle Gebilde. Und doch deutet sich hier ein neuer Musikbegriff an. Musik wird neu in ih-

<sup>25</sup> Monteverdi gab dieses Madrigalbuch im Jahre 1627 selbst heraus, und zwar - wie er im Titel ankündigt - neu durchgesehen und korrigiert. - Vgl. z.B. die Titelangabe in RISM.

<sup>26</sup> Da Arcadelts Madrigal nach 1538 nicht nur durch die erwähnten vielen Neuaufgaben des Ersten Madrigalbuches sondern auch durch Nachdrucke in einer Vielzahl von Anthologien sowie durch Bearbeitungen verbreitet war, wird man seine Bekanntheit für Monteverdi ebenso wie für sein Publikum voraussetzen können. Leider ist Monteverdis in dieser Hinsicht sicherlich erhellendes Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Neuaufgabe des Madrigalbuches nicht ediert bzw. war nicht zugänglich. - Eine genauere Untersuchung der Rezeptionsgeschichte dieses, seinerzeit zu den berühmtesten Musikstücken überhaupt gehörenden Madrigals wäre ein Forschungsdesiderat und könnte vermutlich in exemplarischer Weise unser Wissen über die Musik des 16. Jahrhunderts und ihre Rezeption entscheidend vertiefen.

<sup>27</sup> Inwieweit dieser Unterton im Gedicht selbst schon angelegt ist, vermag ich mangels Kenntnis vergleichbarer Stücke nicht zu sagen. Jedenfalls bedient es sich nicht explizit der dafür geläufigen Metaphorik von Schmerz, Tod., Blick, Pfeil usw. Außerdem finden sich gerade im Übergang zum poetischen Madrigal des 17. Jahrhunderts (dessen Hauptvertreter Marino Guarini schon recht nahe stand) klar erotische Konnotationen immer seltener - vgl. SchulzBuschhaus.

rer Sinnlichkeit, in ihrer Leiblichkeit, als lebendiges Singen, Spielen und Tanzen, als Aktion und Geste verwirklicht. [...] Die planvolle Anwendung dieser neuen Vielfalt, ja Buntheit unterbricht endgültig den älteren einheitlichen Satzfluß, löst ihn auf und führt schließlich einen Formtypus herauf: der gekennzeichnet ist durch gegliederten Ablauf: durch Reihung, Wiederholung, Entsprechung, Kontrast, variative Verknüpfung, durch Verwandtschaft des musikalischen Materials.“<sup>28</sup>

Von einem Aufbrechen des älteren, einheitlichen Satzflusses (falls sich dieser in den früheren Madrigalen denn wirklich so nachweisen ließe - m.E. ist das erwähnte Beispiel von Arcadelt ein Gegenindiz) kann man sicherlich auch bei Gesualdo sprechen, gerade dies ist ihm ja auch später immer wieder mit Blick auf die 'zer-rissene' Struktur seiner Madrigale, deren Vertonung sich mehr am einzelnen Wort orientierte als an einer Geschlossenheit aufgrund musikalischer oder poetischer Formen, m.E. zu unrecht vorgeworfen worden, denn dieser Vorwurf unterstellt ästhetische Maßstäbe, die vermutlich konträr zu denen Gesualdos gestanden haben dürften.

Aber was sich durchsetzte, ist eben Monteverdis Ausweg aus dieser schon seit der Frühzeit im Madrigal aufgrund eben seiner Artifizialität angelegten Tendenz zur Auflösung von musikalischer Form, die dem *Hörer* kaum entgegenkam - aber das Madrigal war auch nicht vorrangig für Hörer, sondern für *Ausführende* bestimmt. Erst die in Ferrara anfangs im elitären Kreis, in Mantua anschließend in regelrechten öffentlichen Konzerten einsetzende Trennung in Ausführende und Hörer machte eine Geschlossenheit und einen nunmehr nur noch hörend nachzuvollziehenden Ausdruck des Textes erforderlich. Mittel des frühen Madrigals, wie die von Alfred Einstein so genannte „Augenmusik“<sup>29</sup> konnten zwar noch weiter verwendet werden, waren als Umsetzungen des Textes allein aber sicherlich nicht mehr hinreichend, da von *Hörern* nicht nachzuvollziehen.

Dieser Auflösungstendenz entgegen wirkte also eine Art 'neue Einfachheit', die aber nicht - und darin zeigt sich m.E. wesentlich Monteverdis 'Genialität' - auf die Ausdrucksmöglichkeiten der vorangegangenen Musik verzichtete, sondern diese bewußt einbaute. Sie dürfte auch verantwortlich sein für jene gerade auch in

---

<sup>28</sup> Hammerstein 1986, S. 32.

<sup>29</sup> Vgl. Einstein 1912/13. .

der Musik Monteverdis immer wieder zu beobachtende spontane Zugänglichkeit selbst für heutige Hörer, denen die Musik seiner Zeitgenossen dagegen oft fremd bleibt. 'T'amo, mia vita' wäre ein hervorragendes Beispiel dafür.

Als Gründe für den Erfolg der *Seconda pratica* in der Version Monteverdis sieht Hammerstein sehr zu recht daher auch außermusikalische:

„Das Werden der neuen Form bei Monteverdi steht schließlich, Ursache und Folge zugleich, in enger Beziehung zu Veränderungen in der gesellschaftlichen Funktion dieser Musik. Sie ist gekennzeichnet durch ein neu sich anbahnendes Verhältnis von Ausführenden und Zuhörern. War nämlich das alte Madrigal vornehmlich Sache von Kennern, "per passare il tempo virtuosamente", die keiner "Virtuosen" und auch nicht unbedingt eines Publikums bedurfte, so wird das Madrigal nun zunehmend zur Sache von Berufsmusikern, von Solisten, zur Darbietung für Zuhörer, die nicht mehr selbst mitwirken. Auch dies mußte Auswirkungen auf die Form der Musik haben.“<sup>30</sup>

Diese Entwicklung vom gemeinsamen Musizieren innerhalb adliger oder - in deren Imitation - gehobener bürgerlicher Kreise<sup>31</sup> zur konzertanten Darbietung durch Spezialisten vor Publikum hatte sich, wie oben beschrieben, auch in Ferrara vollzogen, allerdings blieb dort der aristokratisch-elitäre Charakter dieses Umgangs mit Musik nicht nur erhalten, sondern wurde durch die Einrichtung des *Concerto di Dame* und dessen Auftritte nur vor ausgewähltestem Kreise noch bekräftigt. Es war daher nur natürlich, daß diese Darbietungsform mit der Auflösung des Hofes als ihrer ökonomischen Basis untergehen mußte. Eine Fortsetzung der Tradition an einem anderen Hof war nicht denkbar, da ein Weiterziehen der Sängerinnen in der Art von Berufsmusikern mit ihrem aristokratischen Selbstverständnis sicherlich vollkommen unvereinbar gewesen wäre.

Die Wendung an ein größeres Publikum führte dagegen ("Ursache und Folge zugleich") nicht nur zu einem neuen Verständnis von Musik und neuen - klareren Formvorstellungen, sondern setzte auch eine ganz andere Art hochqualifizierter Berufsmusiker voraus.

<sup>30</sup> Hammerstein 1986, S. 32.

<sup>31</sup> Diese Musikpraxis wird schon von Baldassare Castiglione in seinem *Libro dei Cortegiano 1518* beschrieben und geht selbst auf eine noch ältere Tradition zurück. Die dort aufgestellte Forderung nach der 'galanten' Beherrschung der Musik durch den Hofmann war für die subtile Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts offensichtlich nicht mehr erfüllbar. - Vgl. dazu Haar 1983.

Gesualdos im Folgenden zu besprechendes Madrigal kann m.E. auch als Reaktion auf diese sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts abzeichnende Entwicklung gesehen werden.

## 6.7 Monteverdi ... und welche Folgen?

Gerade aufgrund des zuletzt Gesagten scheint sich das übliche musikhistorische Geschichtsbild zu bestätigen: mit den Neuerungen, die Monteverdi und seine Zeitgenossen, unter denen ihm aber ein hervorragender Platz gebührt, in die Musik um 1600 einführten und für welche die *Seeonda pratia* inzwischen fast synonym geworden ist, bahnte sich jene Entwicklung einer ausdrucksbetonten Musik an, in deren Mittelpunkt die Umsetzung des Affektgehalts stand und die nicht nur mit der Oper eine jahrhundertlang nachwirkende Tradition begründete, sondern deren scheinbar neue ästhetische Forderung nach Textausdruck als *das* Kennzeichen der neuzeitlichen Musik schlechthin aufgefaßt werden konnte.

Wie aber oben schon deutlich wurde, ist weder die Forderung neu, *ehe l'oratione sia padrona dei armonia e non serva*, denn Monteverdi beruft sich zu ihrer Rechtfertigung ja ausdrücklich auf Platon und auch die scheinbar konträren Positionen eines Zarlino und seiner Schüler beanspruchen diese Grundlage - lediglich über die Reichweite der Konsequenzen herrschte also Uneinigkeit -; noch ist jene aufblühende Dissonanzbehandlung reduzierte Form der *Seeonda pratia*, die man auf Monteverdi aufgrund des Beispiels im Streits mit Artusi - die irregulären Dissonanzbehandlungen in *Cruda Amarilli* - zurückführen zu können meinte, die Monteverdi selbst aber als nichtige und damit von Artusi zu unrecht angegriffene 'Randscheinungen' der *Seeonda pratia* kennzeichnet, von der ihr immer wieder zugeschriebenen epochalen Relevanz für die nachfolgenden Komponistengenerationen gewesen: offenbar zog die in der deutschen Musikgeschichtsschreibung immer üblich gewesene 'Heroengeschichtsschreibung' aus der Bewunderung eines ihrer Helden, Heinrich Schütz, für seinen Lehrer Monteverdi eine Schlußfolgerung, die sich im musikgeschichtlichen Quellenmaterial nicht oder nur kaum nachweisen läßt.

Nur so ist es zu verstehen, daß das auf der Abschlusssitzung gezogene Fazit des anläßlich des Monteverdi-Jahres 1643 veranstalteten Detmolder Kongresses

*Monteverdi und die Folgen* von 1993<sup>32</sup> ein negatives war: nur in einigen wenigen, noch dazu in der Regel peripheren Fällen ließ sich eine direkte Nachwirkung Monteverdis feststellen, wohingegen der größte Teil der Musik des 17. Jahrhunderts offenbar andere Traditionslinien als diejenige des venezianischen Markusdom-Kapellmeisters fortzuschreiben scheint. In der mühevollen Kleinarbeit vieler einzelner Beiträge wurde - sicherlich unbeabsichtigt, aber dafür in um so eindringlicherer, exemplarischer Weise - deutlich, daß das Wunschbild einer noch immer an 'Herdingeschichtsschreibung' orientierten Musikwissenschaft als Leitfaden zur Ordnung nüchtern-positivistisch zusammengetragener historischer Fakten ungeeignet ist bzw. von diesen ad absurdum geführt zu werden Gefahr läuft. Wenn man die wenigen Belege für ein Nachwirken Monteverdis vergleicht mit denjenigen für die Rezeption anderer seiner Zeitgenossen<sup>33</sup> so wird man unweigerlich zu der Einschätzung gelangen, daß Monteverdi nur einer in der Reihe bedeutender Komponisten seiner Zeit war, die von Zeitgenossen und Nachfolgern geschätzt, dessen kompositorische Errungenschaften aber lediglich als Teil eines breiten Spektrums von Möglichkeiten rezipiert wurden. Das Bewußtsein genau dieses Tatbestandes sehe ich in den Komponistenlisten der *Dichiaratione* formuliert:

Monteverdi und sein Bruder wußten, daß sie Teil einer - besonders in stilistischer Hinsicht - vielfältigen Entwicklung waren, deren Hauptkennzeichen eben in der nicht wirklich neuen, aber jetzt stärker prononcierten Auffassung zum Verhältnis von Text und Musik bestand, welche auch - aber nicht ausschließlich - Verletzungen musikalischer Kompositionsregeln in Kauf nahm. Daß es daneben weiterhin und unangefochten eine *Prima pratica* gab, die sich diesem Primat des Textes nicht unterwarf: war ebenso bekannt wie akzeptiert.

---

<sup>32</sup> Monteverdi 1993. Leider waren die Kongreßunterlagen zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit noch nicht publiziert.

<sup>33</sup> Hier könnte man den bekannten Einfluß von Luzzaschis Schüler Frescobaldi auf Johann Sebastian Bach nennen, oder aber auch die Fortsetzung der auf Vicentinos *Archicembalo* zurückgehenden Ferrareser Tradition des Tasteninstrumentes mit mehr als 12 Tönen pro Oktave zur Realisierung chromatischer und enharmonischer Töne; die Rezeption Gesualdos bezeichnenderweise aber nur als eine von vielen Quellen - im Werk Sigismondo d'Indias und das Nachwirken seiner exzessiv gebrauchten Chromatik in den scheinbar 'altertümlichen' Madrigalen Alessandro Scarlattis oder Antonio Lottis um 1700; die bis in das 19. Jahrhundert nie abgerissene Pflege der Madrigale Marenzios in England oder anderer scheinbarer 'Sackgassen' und Nebenwege 'der' Musikgeschichte, die in ihrer Summe aber gerade deren Breite ausmachen.

# Kapitel 7

## Carlo Gesualdo

Gesualdo vertonte in seinen letzten beiden Madrigalbüchern zu fünf Stimmen jeweils nur einen Text, für den sich ein Dichter angeben läßt: Im Sechsten Buch, veröffentlicht 1611, ist dies das Erfüllungsmadrigal *Se la mia morte brami* von Torquato Tasso. Die Bibliographie der zwischen 1500 und 1700 gedruckten weltlichen italienischen Vokalmusik<sup>1</sup> verzeichnet lediglich eine weitere Vertonung des Textes. Sie stammt von Marcello Albano und erschien 1616 in Neapel, dürfte also nach Gesualdos Vertonung und vielleicht in Bezug auf diese entstanden sein.

Das betreffende Madrigal im Fünften Buch ist *'T'amo, mia vita* " das in mehrfacher Hinsicht zudem eine Ausnahme in Gesualdos Schaffen darstellt:

1. zum Zeitpunkt: der Erstveröffentlichung (in einem Sammeldruck aus dem Jahre 1609 - s.u.) lag der Text Guarinis schon in einer Reihe von Vertonungen vor<sup>2</sup>;
2. damit eröffnete sich die Möglichkeit eines direkten Vergleichs der Parallelvertonungen, die Gesualdo selbst kaum entgangen sein dürfte;
3. unter der Vielzahl von Parallelvertonungen ragten diejenigen von Luzzasco Luzzaschi und Claudio Monteverdi nicht nur aufgrund des Ranges dieser beiden Komponisten heraus, sondern auch, weil ihre Vertonungen als exemplarisch für den durch sie jeweils repräsentierten, auf je andere Weise neu-

---

<sup>1</sup> Vogel 1977

<sup>2</sup>Vgl. Anhang B, S. IV.

artigen Stil angesehen werden konnten - auch dies dürfte Gesualdo bewußt gewesen sein;

4. mit Luzzaschi ist ein Komponist vertreten, den Gesualdo bezeugtermaßen schätzte<sup>3</sup> mit dem er durch seinen Aufenthalt in Ferrara persönlich bekannt war und der vermutlich nicht unwesentlichen Einfluß auf ihn ausgeübt hat<sup>4</sup>
5. Gesualdos Vertonung ist offenbar das einzige seiner Madrigale, das schon zu seinen Lebzeiten an zwei voneinander unabhängigen Stellen veröffentlicht wurde<sup>5</sup>: Neben dem Fünften Buch von 1611 zuvor auch schon 1609 in der Sammlung *Teatro de madrigali a cinque voci. De diversi eccellentiss. musici napolitani* in Neapel<sup>6</sup> - es ist damit das einzige Madrigal Gesualdos überhaupt, daß in einem solchen Sammeldruck erschien;
6. daß es sich um ein für Gesualdo eher untypisches Sujet - die Freude über die beantwortete bzw. erfüllte Liebe - handelt, verdeutlicht allein schon ein kurzer Blick auf die anderen Texte z.B. des Fünften Buches, von denen keiner einen vergleichbaren 'positiven' Gefühlsgehalt ausdrückt;
7. dementsprechend ist auch die musikalische Gestaltung eher untypisch für Gesualdo: im Vergleich zu anderen Madrigalen besonders des Fünften und Sechsten Buches fällt es nicht nur durch relative Einfachheit und Klarheit auf: sondern nutzt auch in einer für dessen 'Spätstil' erstaunlichen Zurückhaltung die wenigen 'Reizwörter' nicht, die Anlaß für die von Gesualdo so bevorzugte extreme musikalische Ausdeutung geben könnten;
8. Luzzaschis Vertonung ist eines der wenigen Zeugnisse für die besondere stilistische Entwicklung am Hofe von Ferrara, der in den 1570-80er Jahren sicher eines der wichtigsten Musikzentren Europas war; zugleich ist es ein Beispiel für die sogenannte ‚pseudo-Monodie“ der Zeit vor 1600;
9. alle drei Komponisten sind nach Auffassung von Giulio Cesare Monteverdi Vertreter der durch Cypriano de Rore begründeten *Seconda pratica*, die

<sup>3</sup> Vgl. die Zitate aus den Briefen Alfonso Fontanellis in Newcomb 1968.

<sup>4</sup> Eine vergleichende Arbeit, die diesem Einfluß nachginge und so die Einbettung von Gesualdos angeblich exzeptionellen Stil in ein breiteres musikalisches Umfeld nachwies, feWt trotz der Ansätze bei Newcomb 1980 noch.

<sup>5</sup> Auch Neuauflagen der Madrigalbücher 5 und 6 gab es erst nach dem Tode des Komponisten.

<sup>6</sup> RISM 1609/16 - Vgl. Anhang C, S. V - VIII.

heute allgmein mit Claudio Monteverdi identifiziert wird, da nicht nur der Begriff von ihm zu stammen, sondern seine Version dieser *Seconda pratica* auch jene ist, die sich kompositionsgeschichtlich 'durchgesetzt' zu haben scheint und mit der er eben dadurch zum "Creator of modern music".<sup>7</sup> geworden sein soll.

Dies sollten Gründe genug zu sein, um einen eingehenden Vergleich der verschiedenen Vertonungen dieses Madrigals lohnenswert erscheinen zu lassen.

Gesualdos Vertonung wurde - wie oben schon erwähnt - erstmals 1609 in einer Sammlung mit Madrigalen neapolitanischer Komponisten veröffentlicht, von denen einige im direkten Umkreis des Fürsten von Venosa wirkten. Doch dürfte es vermutlich früher entstanden sein.

## 7.1 Entstehungszeit und Erstveröffentlichung

„With the announcement in the preface to the first edition of both volumes (1611) that their contents had been written fifteen years before (1596), Gesualdo effectively challenged the chronological priority of virtually all other madrigals written on texts of these final collections as well. The only exceptions are in Book V: "S'io non miro, non moro" (1594 by Belli, a pupil of Luzzaschi, and three settings of „T'amo, mia vita" by V[ittoria] Aleotti (1593), a Ferrarese nun at San Vito; Pallavicino (1593); and Monte (1593).“<sup>8</sup>

Unter den hier von Watkins und La May genannten Komponist(inn)en ist sicherlich niemand, den Gesualdo als ernsthaften Konkurrenten gesehen haben dürfte: daß er bereits 1594 nur Luzzaschi als ebenbürtig betrachtete, wurde oben schon erwähnt. So erhält die Behauptung des Vorwortes ihren Sinn vorrangig nur hinsichtlich solcher Parallelvertonungen - wenn sie sich denn überhaupt gegen diese und nicht auf etwas völlig anderes richtet -, die zwischen 1596 und 1611 erschienen, deutliche Bezüge (sei es durch ähnliche musikalische Gestaltungsmittel, sei es durch Verwendung derselben Texte) zu Gesualdos eigenen Kompositionen auch

---

<sup>7</sup> Schrade, Leo: Monteverdi; Creator of Modern music. New York, 1950/1969

<sup>8</sup> Watkins / La May 1986, S. 469.

in den Augen der Zeitgenossen ermöglichten und damit dessen Anspruch auf Originalität gefahrden konnten:

„That Gesualdo's *'T'amo, mia vita'* had already appeared in an anthology of 1609 prior to its appearance in the context of Book V would seem to indicate the strongest reason for its placement as the final number of the volume. But the claims with respect to the dating of the collection as a whole as early as 1596 could have had a defensive purpose of another kind in the case of this particular madrigal in light of Monteverdi's extraordinary setting of this Book V (1605).“<sup>9</sup>

Aber ganz unabhängig davon, ob das Madrigal vor oder nach Monteverdis Veröffentlichung entstanden ist: die Möglichkeit des direkten Vergleichs beider Kompositionen muß sich geradezu aufgedrängt haben. Wenn Gesualdo also befürchtet haben sollte, daß seine Vertonung gegenüber derjenigen Monteverdis oder eines anderen Komponisten 'schlecht abschneiden' könnte, hätte auch diese 'Schutzbehauptung' nur wenig dar an geändert; dann hätte er auf eine (noch dazu doppelte) Veröffentlichung besser verzichtet, als sich in den Augen des potentiellen Publikums durch - wenn die von Watkins gegebene Interpretation des Vorwortes zutrifft: - 'fadenscheinig' Begründungen rechtfertigen zu wollen.

Wenn das Vorwort zum Fünften Buch so interpretiert wird, als habe Gesualdo sich damit im Nachhinein die Priorität sichern wollen, läßt sich diese Behauptung in der Regel nur mit Beispielen von Parallelvertonungen - noch dazu von eher zweitrangigen Komponisten - stützen, die vor 1611 veröffentlicht wurden. Dabei richtet sich das Vorwort aber gerade nicht gegen die Vertonung von Texten, deren anonymes Autor in den meisten Fällen vermutlich Gesualdo selbst ist, sondern gegen die Verwendung musikalischer Mittel durch andere Komponisten (und deren eigene Behauptung, diese entwickelt zu haben), für welche aber gerade Gesualdo selbst das 'Patent' für sich reklamiert<sup>10</sup>. Da sich für derartiges Epigonentum aber offensichtlich weniger Beispiele finden lassen - die meisten stammen noch dazu aus dem direkten Umkreis Gesualdos (Luzzaschi, Pomponio Nenna, Macque), so kann m.E. wenigstens nicht ausgeschlossen werden, daß die Rückdatierung zumindest eines großen Teils der Madrigale des Fünften Buches auf die Zeit um 1596 sachlich richtig und begründet ist.

<sup>9</sup> a.a.O., S. 469f.

<sup>10</sup> Watkins 1973/1991, S. 165.

Zwei weitere Indizien dafür seien noch erwähnt:

Zum einen wird von verschiedenen Autoren daraufhingewiesen, daß der Stil der letzten beiden Bücher auch schon im Vierten Buch von 1596 vorhanden ist:

„Nach Aussage der Widmungsbriefe komponierte Gesualdo die Madrigale des Fünften und Sechsten Buches jedoch 15 Jahre zuvor, also schon 1596, während seines Aufenthaltes in Ferrara. Obwohl gegen diese Angabe Zweifel erhoben werden müssen (Gesualdo wollte vermutlich seinen Anspruch untermauern, als erster diesen Stil angewandt zu haben, und dadurch Plagiatsvorwürfe gegenüber anderen Madrigalkomponisten rechtfertigen<sup>11</sup> gibt es in den späten Büchern rein technisch gesehen nur wenige Elemente, die sich nicht auch schon im Vierten Buch aus dem Jahre 1596 finden; die Unterschiede sind gradueller, nicht qualitativer Art.“<sup>12</sup>

„But his style no longer changes in any essential respect (im Vergleich zum 3. und 4. Buch - B.K).“<sup>13</sup>

„Den entscheidenden ( ... ) Wandel zu jenem Stil, der sich heute mit dem Namen Gesualdo verbindet, bringen zum Teil das vierte, vor allem aber das fünfte und sechste Madrigalbuch, die 1611 gedruckt werden.“<sup>14</sup>

Zum anderen drängt sich folgende Frage auf Giulio Cesare Monteverdi räumt in seiner schon oben zitierten Aufzählung derjenigen Komponisten, die er in der Nachfolge Cypriano de Rores als Vertreter der *Seconda pratica* sieht, Gesualdo den ersten Platz nicht nur innerhalb der Reihe der Adligen, sondern (da diese Aufzählung im Text vor derjenigen der Berufskomponisten erscheint) überhaupt ein. Wenn dies nicht auf Zufall beruhen sollte (was wohl bei dem damaligen Gefühl für Rangabstufungen auszuschließen ist), sondern eine Einschätzung des jeweiligen Ranges beinhaltet, den der Autor den genannten Komponisten zuerkennt, ergibt sich die Frage, auf welcher Grundlage er die Position Gesualdos festgelegt hat. Nimmt man an, daß dafür lediglich die vor 1607 veröffentlichten Werke in Betracht kommen, so scheinen diese kaum eine ausreichende Rechtfertigung

<sup>11</sup> Solche Plagiatsvorwürfe gegen Gesualdo sind m. W. allerdings nicht bezeugt.

<sup>12</sup> Butchart 1991, S. 13.

<sup>13</sup> Einstein 1949, S. 709

<sup>14</sup> Finscher 1972, S. 13.

abzugeben. Unterstellt man aber, daß Giulio Cesare auch andere Kompositionen gekannt haben könnte, wird seine Vorgehensweise verständlicher, zumal Gesualdo wohl derjenige ist, dessen Madrigale dem (einzelnen) Wort die weitestgehende Herrschaft über die Musik einräumen, so daß sowohl der textliche Zusammenhang als auch die Qualität des Textes selbst oft zweitrangig werden.

„Diese dissonanzreichen, ausgesprochen chromatischen Madrigale mit ihren ständig wechselnden Harmonien und ihren oft abrupten rhythmischen Kontrasten gehen in der Intensität ihrer Ausdruckskraft über die Bemühungen von Gesualdos Zeitgenossen weit hinaus.“<sup>15</sup>

Dies könnte auch Giulio Cesare Monteverdis Meinung gewesen sein, womit sich die Rechtfertigung von Gesualdos Position innerhalb der Aufzählung also erst vor dem Hintergrund von dessen Fünften und Sechstem Buches zu ergeben scheint.

Diese Auffassung, daß der Rückdatierung im Vorwort des Fünften Buches wenigstens eine gewisse Glaubwürdigkeit zukommt, führt natürlich auf ein Problem:

„But to believe that the last two books of madrigals were composed by 1596 is to conclude that Gesualdo fashioned all six volumes within five years, the last four within two or less. (H') Not until 1596 in Book IV do we have the first signs of things to come. It seems improbable that the virtually unprecedented miracles of the two final collections were created at white heat in the next few months and that the composer then, for all intents and purposes, closed his secular workshop for the remaining fifteen years of his life.“<sup>16</sup>

Aber auch wenn es Watkins 'unwahrscheinlich' erscheint, daß Gesualdo so schnell gearbeitet haben sollte, ausgeschlossen werden kann es deshalb noch nicht. Zudem hatte Gesualdo in Ferrara nicht nur ein ideales Umfeld zum Komponieren und Diskutieren mit Interessierten (was er bekanntlich gern bis zum Überdruß der Gesprächspartner tat), sondern vor allem auch optimale Aufführungsbedingungen gerade letzteres dürfte ihm in späterer Zeit, die er nahezu ausschließlich im Heimatort verbrachte, nicht mehr zur Verfügung gestanden haben. Und die Vielzahl der wohl dort entstandenen geistlichen Werke läßt zumindest vermuten, daß Gesualdo durchaus schnell arbeiten konnte.

<sup>15</sup> Butchart 1991, S. 13.

<sup>16</sup> Watkins 1973/1991, S. 223ff.

Zur Erstveröffentlichung von *'T'amo, mia vita'* in der Sammlung von 1609 wäre noch zu bemerken, daß vor dem Hintergrund des weiter unten Ausgeführten durchaus die Möglichkeit besteht, Gesualdo habe dieses Madrigal - im Gegensatz zu den nicht für eine Veröffentlichung vorgesehenen - bewußt als Antwort auf die Vertonung Monteverdis herausgeben lassen.

## 7.2 Textveränderungen

Gesualdo hat offenbar in Guarinis Text eingegriffen bzw. eingreifen lassen allerdings ist letzteres wohl eher unwahrscheinlich - und dabei nicht nur formale sondern auch inhaltliche Veränderungen bewirkt. Diese sind für die Interpretation der Vertonung von entscheidender Bedeutung und geben zugleich einen Einblick in Gesualdos Auffassungen zur Textgestaltung, die sich anhand der anderen von ihm vertonten Texte mangels Vergleichbarkeit nur begrenzt rekonstruieren lassen, da ihre Verfasser zumeist unbekannt sind, so daß man Gesualdo selbst als deren Autor ansehen darf. Diesen wird außerdem in der Regel mindere literarische Qualität bescheinigt.<sup>17</sup>

Schon eingangs war erwähnt worden, daß Gesualdo seiner Vertonung einen vom Original Guarinis abweichenden Text zugrundelegt. Dieser lautet:

Die auffälligsten Veränderungen gegenüber Guarinis Text sind wohl die abweichenden Reim- und Silbenschemata. Sie stellen sich wie folgt dar:

Silbenschemata

Guarini: 11-11-7-11-7-11-7-7-11-11

Gesualdo: 11- 7-7-11-7-11- 7- 7-11-11

Reimschemata

Guarini: A- B-b-C-c- D-c-d- E- E

Gesualdo: A- b-b-C-c-D-c-c-E-E-

Hubert Meister interpretiert das Reimschema in Gesualdos Version so:

A- b- b / C-c / D- e- e / F\_F<sup>18</sup>

Damit unterschlägt er aber beispielsweise gerade die m.E. nicht zu übersehende bzw. zu überhörende auffällig häufige Wiederholung des Reims auf *-are*, die aus

<sup>17</sup> Vgl. Cecchi 1985.

<sup>18</sup> Meister 1973, S. 89.

Gesualdos Ersetzung des Wortes *petto* durch *core* in der achten Zeile resultiert. Eine Vervielfachung, die einem geübten Dichter wohl kaum eingefallen wäre. Sie scheint ein typisches Beispiel für Gesualdos Desinteresse an dichterischer Qualität.

Auch wenn man berücksichtigt, daß Hubert Meister seinem Vergleich der Vertonungen Monteverdis und Gesualdos eine falsche Anordnung der Verse Guarinis<sup>19</sup> zugrundelegt und diesem deshalb vorwerfen zu können glaubt, das Gedicht enthalte - entgegen dem Erlaubten - mehr als zwei reimfreie Verse, ist seine nicht weiter begründete Schlußfolgerung nicht nachzuvollziehen:

„Die Fassung, die Gesualdo vertont hat, zeigt eine sehr viel kunstreichere Gliederung (als die von Monteverdi vertonte Originalfassung Guarinis - B.K), der zugleich eine innere Entsprechung zwischen den Klein- und Großformen innewohnt.“<sup>20</sup>

Dabei ermöglicht erst diese radikale Vereinfachung der Struktur des Gedichtes, es als eine *Ballata* zu interpretieren, wie dies erstmals Glenn Watkins tat.<sup>21</sup> Er weist auch daraufhin, daß diese Form in Gesualdos Gesamtwerk nur dreimal auftritt: die beiden anderen Beispiele sind *Non mi toglia il ben mio* im Zweiten Buch als Nr. 20, und *Donna, se m'ancidete* im Dritten Buch, ebenfalls als Nr. 20. Er übersieht aber, daß diese beiden *Ballata*-Vertonungen ebenso wie *'T'amo, mia vita'* jeweils die Schlußmadrigale der genannten Bücher sind.

Hinzu kommt noch, daß die *Ballata* eigentlich eine höchstens noch für das frühe Madrigal typische Form ist und, ähnlich der strophischen *Canzone stanza*, die Gesualdo nur zweimal in seinem Ersten Madrigalbuch verwendet, zu Lebzeiten Gesualdos eigentlich schon längst "out of vogue"<sup>22</sup> war: So bringt Don Harran in seiner Sammlung<sup>23</sup> nur sehr wenige Beispiele für Gedichtformen, die der klassischen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Form der *Ballata* entsprechen oder ihr wenigstens nahekommen - interessanterweise stammen sie alle aus den 1540er Jahren.

<sup>19</sup> Vgl. Meister 1973, 117f. - ein kurzer Blick auf das Erscheinungsbild des Gedichts in Guarinis Druck hätte genügt, den Irrtum zu erkennen.

<sup>20</sup> Meister 1973, S. 118

<sup>21</sup> Vgl. Watkins 1973/1991, S. 113

<sup>22</sup> a.a.O., S. 112

<sup>23</sup> Vgl. Harran 1980.

Aber dies wäre allein noch kein Indiz für einen sich in der Verwendung der bzw. bewußten Umdichtung eines modernen Madrigals zur *Ballata* ausdrückenden Konservatismus, der mE. nicht ohne Grund hinter Gesualdos Textveränderungen steht.

Darüber hinaus kommt Agostino Ziino in seiner breitangelegten historischen Untersuchung<sup>24</sup> zu dem Schluß, daß die Verwendung der *Ballata* als Dichtungsform (und also erst recht ihre bewußte Herstellung) eine quasi 'reaktionäre' Tendenz darstellt, ein 'formalistisches Bollwerk gegen die Innovationen des Madrigals und gegen die Suche nach einer Expressivität und Freiheit, für die das Madrigal zum Symbol geworden war'.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die *Ballata* zunehmend zu einem Relikt der Vergangenheit, ihre Wiederverwendung zu einem sophistischen und preziösen Archaismus<sup>25</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheinen Gesualdos formelle Änderungen am Text und dessen Vertonung nicht als so unbedeutend, wie bisher wohl allgemein aufgrund ihrer Unauffälligkeit: für Leser und Hörer des 20. Jahrhunderts angenommen.

Aber auch die inhaltlichen Änderungen, die allerdings erst unter der nachfolgenden Betrachtung ihrer Vertonung Bedeutung erlangen, stellen sich als nicht trivial dar: Die zusammenfassende Steigerung von *dolcemente mi dice* und *si soave parola* zu *dolcissima parola* ist dabei deshalb von Interesse, weil hier das Wort betont wird - ein in der hier im Folgenden unterstellten subtilen Strategie Gesualdos durchaus nicht unwichtiges Detail.

Ebenso könnte die inhaltlich scheinbar bedeutungslose Veränderung von *farmene* in *farsene signore*<sup>26</sup> interpretiert werden als der Versuch, der im Gedicht geschilderten Verwandlung des Herzens etwas von ihrer Heterogenität zu nehmen ("durch dieses Wort verwandelt sich mir das Herz in einen großen Herrn" - oder

<sup>24</sup> Ziino 1987 - auch seine Beispiele konzentrieren sich deutlich auf die erste Hälfte und die Zeit um die Mitte des *Cinquecento*.

<sup>25</sup> Vgl. Ziino 1987, S. 267.

<sup>26</sup> Erst am 2. September 1996, zwei Tage vor Abgabe der Arbeit, erhielt ich einen Mikrofilm des erwähnten Erstdrucks *Teatro de Madrigali* von 1609. Dieser weist in allen Stimmen die originale Textform Guarinis: *farmene signore* auf. Entweder hat Gesualdo den Text also für die Neuausgabe des Madrigals im Fünften Buch noch einmal verändert - wobei man darin in der sog. Kritischen Gesamtausgabe gerne einen Hinweis darauf gehabt hätte - (damit wäre die hier gegebene Interpretation aber nur zeitlich verschoben, noch nicht hinfällig) oder die Textversion der Gesamtausgabe ist falsch (was meine Interpretation dieser Stelle natürlich obsolet machte).

auch, und viel deutlicher erotisch konnotiert: „in einen Mann“) und einen stärkeren Zug von Selbstbezogenheit einzubringen ("verwandelt sich das Herz selbst").

Besonders aber die Änderung in der neunten Zeile soll eingehender untersucht werden: Hier wird nämlich, das einzige Mal innerhalb des Gedichtes jemand direkt angesprochen: *spiri solo per te I 'anima mia* wäre dabei zu übersetzen mit: „nur :fir dich atme (imperativisch im Sinne von "soll atmen") meine Seele". Nun ist aber *spiri* nicht nur als Imperativ der dritten Person Singular interpretierbar, sondern auch als Indikativ der zweiten, statt "es soll atmen" wäre also auch „( du) atmest" denkbar. Dann hieße es also - im Gegensatz zu den Imperativen der Zeilen 6 und 7 an *amor* - hier indikativisch „(Du) atmest nur:fir dich".

Hier wird natürlich von Interesse, über *wen* dies ausgesagt wird, d.h. wer mit dem *te* überhaupt angesprochen ist. Man könnte an die Geliebte denken, denn bei einer Anrede an die Seele hätte der bestimmte Artikel zu entfallen, statt *I 'anima mia* müßte es also nur *anima mia* heißen. Und diese Interpretation wird auch durch den ursprünglichen Bezug bei Guarini nahegelegt: *spiri solo per lei I 'anima mia* „nur :fir sie atme meine Seele". Da aber als einziges angesprochenes Subjekt der Worte des Liebenden bisher in den vorausgehenden Zeilen *Amor* erscheint, wäre es möglich, auch diesen als Wunsch formulierten Ausdruck auf den Gott der Liebe zu beziehen: An die Stelle der Geliebten, die ihren Geliebten direkt anspricht: '*T'amo, mia vita*' - tritt damit auf Seiten des Angesprochenen das Abstraktum *Amor*.

Damit fällt diese Zeile aber in mehrfacher Hinsicht deutlich aus dem Gesamtzusammenhang des Gedichtes heraus: denn es entsteht zum einen ein klarer - und vielleicht nicht nur zufälliger - Unterschied zu allen anderen Vertonungen und nicht zuletzt auch gerade der 'theatralischen' Version Monteverdis: Während in diesen die Geliebte scheinbar noch selbst zumindest indirekt in Erscheinung tritt, da zweimal über sie gesprochen wird, bleibt der Geliebte in Gesualdos Textversion auf sich und *Amor* konzentriert - die Wort der Geliebten sind sozusagen nur noch Anlaß, nicht mehr aber Grund der Verwandlung, dieser ist *Amor* bzw. 'die' Liebe selbst. Der bei Monteverdi durch den Hörer erst im Verlaufe des Madrigals mitbzw. nachvollzogenen Wendung des lyrischen Ichs von der Gesprächssituation zum inneren Monolog antwortet bei Gesualdo eine 'Objektivierung', die aber keine 'theatralische' Deutung aufkommen läßt, sondern die '*dolcissima* ' *Parola di Donna amante*' lediglich zum Anlaß für einen Dialog mit dem abstrakten *Amor* nimmt, also letztlich eine Selbstbezogenheit des Ichs zum Ausdruck bringt.

Interpretiert man das *te* der neunten Zeile dagegen als bezogen auf die Geliebte, ergibt sich ebenfalls eine deutliche Bedeutungsverschiebung im Verständnis des Gedichts durch die so herbeigeführte abrupte Änderung der Erzählperspektive: neben der von Guarini offensichtlich intendierten psychologischen und der von Monteverdi zu Beginn seiner Vertonung suggerierten szenischen, dann aber ebenfalls ins Psychologische übelwechselnden, Perspektive entstände nun noch eine weitere 'irreale', welche die bis dato auch bei Gesualdo deutlich vorherrschende psychologische Sicht durch die plötzliche Wendung nach 'außen' wagt. Daß aber diese Wendung wiederum nicht in den Kontext des Gedichtes 'paßt' und auch nicht in der Folge (z.B. mittels weitergehenderer Änderungen des Textes) vollständig durchgeführt wird, könnte dann als ein typisches Beispiel für Gesualdos spezielle Form von 'Manierismus' zu sein, die im Brüchigmachen (aber nicht: 'vollständigen Aufbrechen') und der Auflösung kohärenter Sinnzusammenhänge eine Möglichkeit sieht, sich vom bloßen 'Geschichtenerzählen' oder Schildern 'lyrischer Situationen' in der Musik zu lösen, wie dies z. B. ähnlich schon in seiner Vertonung von *Tirsi morir volea* als einer 'offenen' Geschichte zu beobachten ist, deren (erotische) Fortsetzung unausgesprochen bleibt und dadurch dem Hörer, der sie kannte, besonders präsent werden mußte.

Auch Watkins sieht darin - mit einer Formulierung aus Arnold Hausers „Manierismus“<sup>27</sup> - eine Absicht:

„This is not an accident, to the Mannerist, whatever his field, 'unambiguousness seemed over-simplification'“<sup>28</sup>

## 7.3 Modalität

Für die vorliegende Vertonung Gesualdos ergibt sich als Grundmodus ein nach G transponiertes Dorisch, der von Gesualdo offensichtlich am häufigsten verwendete Modus: Karin Wettig zählt in Gesualdos Gesamtwerk insgesamt 36 Madrigale in diesem Modus.<sup>29</sup> Sie weist auch nach, daß Gesualdo die authentische Form des Modus - wie z.B. im vorliegenden Fall - in der Regel zur Schilderung 'positiver'

<sup>27</sup> Hauser 1965, deutsch: 1973.

<sup>28</sup> Watkins 1974, S. 56.

<sup>29</sup> Wettig 1990, S. 201.

Gefühlsgehalte wie z.B. Freude usw. verwende.<sup>30</sup>

Laut Paolo Cecchi erscheint dieser Modus im Fünften Buch fünf mal: in den Stücken NI. 1 - 4 und 20<sup>31</sup>. Dagegen ordnen Ludwig Finscher<sup>32</sup> und David S. Butchart<sup>33</sup> die ersten sieben Madrigale diesem Modus zu; Finscher sieht Nr. 20 sogar als Ionisch auf F<sup>34</sup>. Warum Cecchi allerdings *'T'amo, mia vita'* überhaupt nicht in seine Betrachtungen einbezieht und dies weder begründet noch das Madrigal in irgendeinem anderen Zusammenhang erwähnt, bleibt unverständlich:

Nähme man an, daß es nicht zur vorliegenden Sammlung zu zählen ist, da es schon unabhängig davon veröffentlicht wurde, wird den Madrigalen 1 - 20 indirekt eine gewisse Abgeschlossenheit unterstellt. Aber wird nicht gerade solch eine Geschlossenheit durch ein (zweites) Schlußmadrigal in dem Modus, in dem auch die ersten stehen, bekräftigt? Daß *'T'amo, mia vita'* dagegen mehr als nur ein Anhängsel zum Fünften Buch darstellt und ihm sogar eine kaum zu übersehende Sonderrolle innerhalb dessen und in Gesualdos Werk insgesamt zukommt, wird unten zu zeigen sein.

Der Modus wird sofort zu Beginn des Madrigals - von Bernhard Meyer in Übernahme des Terminus aus der Rhetorik als „Exordium“ (= eröffnender Teil einer Rede) bezeichnet - exponiert, indem zuerst g, b und d (= 'g-Moll,<sup>35</sup>) und bis zum Ende der ersten Vershälfte (also auf die Worte *mia vita*) dann die restlichen Töne dieses Modus erklingen. Gesualdo folgt damit einem Modell, das - wie Bernhard Meyer zeigte - von Marenzio auf der Grundlage der klassischen Vokalpolyphonie entwickelt wurde und dem Komponisten durch die deutliche Exponierung des gewählten Modus zu Anfang des Stückes die Möglichkeit gab, sich in dessen weiterem Vedaufzur Gestaltung des Ausdrucks weitgehend davon zu entfernen<sup>36</sup>.

Diese Veränderung des Modus innerhalb eines Stückes war - neben der irregulären Dissonanzbehandlung - der zweite wichtige Kritikpunkt Artusis, den Monteverdi mit Verweis auf Stücke Willaerts und sogar des Gregorianischen Chorals zurückweisen konnte. Gesualdo erscheint durch diesen an Marenzio angelehnten

<sup>30</sup> a.a.O., S. 203.

<sup>31</sup> Cecchi 1988, S. 100.

<sup>32</sup> Finscher 1972, S. 6.

<sup>33</sup> Butchart 1991, S. 13.

<sup>34</sup> Finscher a.a.O., allerdings ohne genaue Angabe der Gründe.

<sup>35</sup> Die Unangemessenheit der hier und im Folgenden gelegentlich zum Zwecke der Abkürzung wider besseres Wissen verwendeten dur-moll-tonalen Bezeichnungen zur Beschreibung *modaler* Zusammenhänge ist natürlich bewußt und nicht zu vergessen.

<sup>36</sup> Vgl. dazu Meier 1981, S. 58, 66 - 69 und 74.

Gebrauch der Modi also durchaus als typischer Vertreter der *Seconda pratica*.

## 7.4 Textbehandlung und -ausdeutung

Guarinis Gedicht bietet wie erwähnt weder in der Original- noch in der veränderten Version Gesualdos besonders vielfältige Möglichkeiten zur Textausdeutung. Damit kommt seiner Vertonung unter Gesualdos Kompositionen eher eine Sonderrolle zu. Unterstrichen wird dieser Umstand noch durch die Tatsache, daß es im Verlauf des Madrigals anscheinend keine deutlich auffällige Dissonanz gibt, zu deren Erklärung textliche Bezüge hergestellt werden müßten.<sup>37</sup>

Gesualdos Vertonung beginnt mit einem homophonen Vortrag der ersten Vershälfte über einem rhythmischen Muster, das von Alfred Einstein als „*narrative rhythm*“<sup>38</sup> bezeichnet und als ein häufiges Grundmuster musikalischer Gestaltung in Madrigalen aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erkannt wurde<sup>39</sup>. Es entstammt offensichtlich der Pariser Chanson jener Zeit<sup>40</sup>. Allerdings fehlt im vorliegenden Falle der von Einstein ebenfalls für wesentlich erachtete imitatorische Einsatz der Stimmen<sup>41</sup>.

Es scheint daher ebensogut möglich, die rhythmische wie auch die melodische Gestaltung des Beginns unabhängig von Einstein als Nachvollzug des natürlichen Sprachrhythmus und -gestus anzusehen. Damit bleibt Gesualdo innerhalb eines Schemas, dem auch Luzzaschi (allerdings nur in rhythmischer Hinsicht) und Monteverdi (mit künstlicherer Pointierung) entsprochen hatten.

Die Worte der Geliebten werden durch eine deutliche Kadenz abgeschlossen und so vom restlichen Teil des ersten Gedichtverses getrennt. Das dadurch hervorgehobene 'F-Dur' kann auf der Grundlage der bis dahin erklungenen Töne so interpretiert werden, daß schon innerhalb der ersten Vershälfte eine Entfernung vom eingeführten Modus g-Dorisch nach f-Ionisch stattfindet.

Die Pause zur zweiten Vershälfte erzeugt eine gewisse Spannung, da zumindest

---

<sup>37</sup> So wird z.B. von Carl Dahlhaus (in Dahlhaus 1974) kein einziges Beispiel für eine irreguläre oder nur ungewöhnliche Dissonanzbehandlung aus dem vorliegenden Madrigal angeführt, obwohl Dahlhaus anscheinend alle im Fünften und Sechsten Madrigalbuch vorkommenden Fälle untersucht hat und auflistet.

<sup>38</sup> Einstein 1943.

<sup>39</sup> a.a.O., S. 481.

<sup>40</sup> a.a.O., S. 482.

<sup>41</sup> a.a.O., S. 483.

für denjenigen, der das Gedicht nicht schon kannte - noch nicht geklärt ist, ob es sich um direkte oder indirekte Rede handelt.

Die Fortsetzung auf dem selben Klang ('F-Dur') stellt dies nun klar und geht dabei über die Versgrenze hinaus, so daß die erste Hälfte des zweiten Verses - dem Textsinn und dem im Gedicht selbst vorhandenen Enjambement entsprechend - direkt angebunden wird. Der Schluß auf 'D-Dur' bekräftigt allerdings nun wieder den Eingangsmodus als dessen fünfte Stufe.

Erst mit Beginn der zweiten Hälfte dieses Verses verläßt Gesualdo die homophone Deklamation und führt ein im Folgenden imitiertes Soggetto ein. Bemerkenswert ist dabei daß er die Möglichkeit, das Wort *sofa* durch einen längeren solistischen Abschnitt auszudrücken, *nicht* nutzt.

Statt dessen schließt er den nächsten Vers wieder direkt an, was im Sinnzusammenhang des Textes vorgegeben ist, wobei er allerdings ein neues, markant punktiertes Soggetto auf *dolcissima* benutzt. Die häufige Nennung des Wortes scheint sogar die Textabweichung gegenüber dem Original Guarinis betonen zu wollen.

Die Einführung des Tones *es* " welcher im Quintus in Takt 4 zuerst nur als Chromatisierung des gleich darauf erklingenden *e* ' erscheint, wird dann aber durch die anderen Stimmen bekräftigt und führt somit zu einem Übergang in ein nach *B* transponiertes Ionisch, womit die zweite der oben genannten Deutungsmöglichkeiten für die Anfangspassage im Nachhinein bestätigt zu werden scheint.

Der vorliegende Abschnitt ist aber noch aus einem zweiten Grund interessant:

Neben der imitatorischen Verdichtung und der häufigen Nennung von *doleissima* mit seinem markanten Soggetto erreicht Gesualdo hier eine Steigerung, indem er jede der drei oberen Stimmen in kurzem Abstand den höchsten und tiefsten Ton ihres jeweiligen Ambitus erreichen läßt. Auch der Tenor erreicht mit dem *a*' in Takt 5 schon seinen höchsten Ton. Diese deutlich wahrzunehmende Intensivierung gipfelt in der quasi-homophonen Deklamation von *doleissima* in Takt 8 (mit den Spitzentönen in den beiden obersten Stimmen) und der authentischen Kadenz ('FDur' nach 'B-Dur') in Takt 9, womit b-Ionisch nochmals bekräftigt wird.

Der Schlußakkord wird durch den hinzutretenden Baß in einen 'Sextakkord' umgedeutet und somit in seiner abschließenden Wirkung gedämpft. Das Soggetto des Basses, das die anderen Stimmen in aufsteigender Reihenfolge imitieren, ist nun durch einen chromatischen Aufgang gekennzeichnet, der die bisher relativ klaren modalen Verhältnisse deutlich untergräbt. Hier entsteht

„durch die auf den verschiedensten Stufen einsetzenden Imitationen gleichzeitig ein tonaler Schwebezustand, der Gefühle auslöst, die Einstein mit dem Wort 'musical sea-sickness' charakterisiert.“<sup>42</sup>

Dies ist eine der für Gesualdo typischen Stellen: Die Textaussage des *par ehe trasformi* wird überdeutlich durch eine modale 'Transformation' zum Ende dieser Passage umgesetzt, die wiederum keine Rücksicht auf die Versgrenzen nimmt, sondern statt dessen das Ergebnis der im Gedicht beschriebenen 'Verwandlung' zum Ziel hat. Die Charakterisierungen dieser Verwandlung werden nun - wie für Gesualdo kaum anders zu erwarten: - Wort für Wort in Musik gesetzt: *lieta mente* durch ein Freude ausdrückendes, bewegtes Soggetto; der *farsene signore* - wie in den beiden oben besprochenen Vertonungen - durch einen gravitatischen Rhythmus, welcher sich zusätzlich durch den natürlichen Sprachrhythmus rechtfertigt. Am Ende steht jetzt wiederum das nach *F* transponierte Ionisch, bekräftigt durch eine authentische Kadenz ('C-Dur' nach 'F-Dur'). Damit scheint die 'Transformation' eigentlich als eine 'Rücktransformation' (fast) in den Ausgangszustand gedeutet zu werden, was zumindest inhaltlich nicht abwegig wäre: am Ende der Beschreibung wird derselbe Zustand (= dieselbe Tonart: Ionisch auf *f*) erreicht, den die Worte der Geliebten anfangs ausgelöst hatten und zu dessen Beschreibung die auf ihre Worte folgenden Zeilen eine 'Abweichung' dargestellt hatten - der Beschreibende entfernt sich vom beschriebenen Zustand.

Eine andere Deutungsmöglichkeit dieser modalen Abfolge könnte darin bestehen, daß der Liebende sich jetzt, nach dieser (Rück-) 'Transformation', nach der im Text beschriebenen Verwandlung, nach einer Zeit der Trennung und Entfernung bzw. des Wartens auf ihre Erklärung mit der Geliebten 'im Einklang' befindet, denn ihre Worte standen zuerst in dieser Tonart, die des lyrischen Ichs aber hatten sich von dort entfernt.

Der erreichte Zustand wird nun aber ohne Unterbrechung weitergeführt: In dem Gesualdo den Schlußakkord als 'Dominante benutzt und keinerlei Pause vorschreibt, übergeht er offensichtlich bewußt die wichtigste Zäsur des ganzen Gedichts, die zwischen erstem und zweitem Teil.<sup>43</sup> Zusätzlich betont er diesen Schritt

<sup>42</sup> Weismann 1960, S. 28.

<sup>43</sup> Allerdings ist diese inhaltliche und formale Zäsur schon bei Guarini doppeldeutig angelegt (s.o.); in Gesualdos Textversion als *Ballata* ist sie dagegen auch formal unbedeutend, verlangt geradezu sogar nach einer Überspielung, denn innerhalb der *Ballata* sind die eigentlichen Zäsuren diejenigen zwischen der *Volta* und den *Piedi* (hier also - formal - zwischen drittem und viertem sowie siebtem und achtem

noch dadurch, daß er den 'B-Dur-Akkord' des erstaunten Ausrufs 0 nochmals zur 'Dominante' umdeutet und nun 'Es-Dur' erreicht! Erst jetzt folgt die Pause, die eigentlich davor hätte erwartet werden dürfen. Und auch der Umstand, daß mit einer überaus 'zarten' Wendung auf *diletto* das Ende dieses Verses auf 'BDur', also der vorher zuletzt verlassenen Tonstufe, erreicht wird, stellt das gestörte Gleichgewicht nicht gänzlich wieder her.

Fragt man sich, was Gesualdo mit dieser Vertonung der sechsten Gedichtzeile beabsichtigt haben könnte, so wäre eine denkbare Erklärung, daß 0 *voce* einen Ausruf des Erstaunens darstellt, dessen Gestus Gesualdo hier nachahmt, und der auch eine 'erstaunliche' Veränderung oder Störung des musikalischen Ablaufs rechtfertigt. Dieses Erstaunen ist dabei nicht so stark - das Wichtigste des im Gedicht Geschilderten ist ja auch schon geschehen, das Erstaunen also nur ein nachträgliches und gedämpftes -, als daß es die Verwendung einer außergewöhnlichen Fortschrittung rechtfertigte - der ungewöhnliche Einsatz eines vertrauten Mittels kennzeichnet die inhaltliche Situation am besten.

Aber dies scheint als Erklärung nicht ausreichend, denn eine solche Veränderung wäre auch innerhalb des abgesteckten modalen Rahmens durchaus möglich gewesen; außerdem wird damit das Auslassen - oder zumindest Verschieben - der Pause nicht hinreichend erklärt. Will man Gesualdo eine Bezugnahme auf Monteverdis Vertonung an dieser Stelle und den Versuch, diese zu überbieten, nicht unterstellen (obwohl gerade dies wiederum ein Indiz für eine solche bewußte Bezugnahme bildete), so bliebe die Möglichkeit, daß er mit dem eigentlich 'harmlosesten' satztechnischen Mittel, der authentischen Kadenz, eine 'Verwirrung' stiften wollte, welche die 'heile Welt' des Textes an dieser Stelle in Frage stellt, um so etwas 'süße Bitterkeit' in Form von 'Fremdheit' beizumischen.

Man könnte dies aber auch dahingehend interpretieren, daß mit dem Erreichen der oben erwähnten 'Einstimmigkeit' zwischen lyrischem Ich und der Angesprochenen gleichzeitig ein Verlust der eigenen 'Sicherheit' und 'Ruhe' des ersteren einhergeht. Und das Fortlassen, bzw. Verschieben der Pause fände eine Erklärung sowohl darin, daß beim lyrischen Ich das zumindest unterschwellig vorhandene Bewußtsein dieses Umstandes in das Erstaunen des 0 *voce* miteingeht, als auch - in rein formaler Hinsicht - in der damit durch den Komponisten wahrge-

---

Vers), während die Trennung der beiden *Piedi* (zwischen fünftem und sechstem Vers) innerhalb der *Ballata* eher sekundär ist.

nommenen Gelegenheit, die scheinbar naturgegebenen, relativ festen Traditionen im Umgang mit einer solchen Textstelle subtil zu durchbrechen.

Die nachfolgenden Verse sind wiederum in aller Konventionalität vertont: Der Aufruf *prendila tosto, Amore* erfolgt - wie schon bei Luzzaschi - schnell und in Imitation, wobei Gesualdo durch das aufsteigende Soggetto, dessen Achtel 'in aller Eile' entgegen Betonung und Sprachrhythmus auch noch das *tosto* erfassen, in seiner Ausdeutung etwas weiter zu gehen scheint. Das *stampala ne I mio core* ahmt ebenfalls - wie auch schon bei Luzzaschi - den Sprachrhythmus nach und erhält durch den homophonen Einsatz der beteiligten Stimmen auf *stampala* den zu erwartenden Nach-'druck', wobei der homo rhythmische Vortrag eine erotische Komponente nicht ganz zu entbehren scheint. Bemerkenswert auch hier einzig wieder die 'harmonischen' Verhältnisse: dem 'F-Dur' bei *stampala* folgt auf *nel* abrupt ein 'A-Dur', von dem aus auf *mio* (bzw. *co-* in der zweiten Stimme) 'd-Moll' und zu Beginn von Takt 23 'a-Moll' erreicht werden; abgeschlossen wird dieses 'kleine harmonische Labyrinth' dann sogar auf 'E-Dur'

Doch bevor sich der Hörer seiner „musical sea-sickness“ bewußt werden kann, setzt Gesualdo zu einer komplexen polyphonen Vertonung des vorletzten Verses an, der voller - allerdings durchweg nicht regelwidriger - Dissonanzen steckt: selbst der Beginn in Takt 23, bei dem der freie Einsatz des Soprans mit seinem Spitzton *g''* über dem *f'* des Quintus :für eine Überraschung sorgt, kann als Oktavverdopplung des regulär durch einen Abwärtsschritt erreichten *g'* in der zweiten Stimme und damit als gerechtfertigt angesehen werden.

Hier wäre es nun möglich gewesen, daß Gesualdo die vielfältigen polyphonen Möglichkeiten zusammen mit dem Auftrennen von Wörtern beispielsweise dazu benutzt, das *spiri solo* ... in einer anderen Stimme durch ein davor einsetzendes *so-lo* zu *so-spiri* zu verknüpfen. Diese Möglichkeit, die allerdings auch wohl zu weit vom Textgehalt wegführen würde (obwohl *spirare* eigentlich mit *hauchen* zu übersetzen ist und durchaus im - doppeldeutigen - Sinne von Sterben bzw. 'die Seele aushauchen' gebraucht werden kann) probiert Gesualdo ebensowenig aus, wie eine Auftrennung des Verses derart, daß die Auflösung der Frage, wer mit *spiri solo per te* und in welcher Form angesprochen ist, durch ein Hinausschieben von *I 'anima mia* verzögert und damit eine gewisse Spannung erzeugt wird. Lediglich durch eine melodische Steigerung, deren Höhepunkt ab Takt 27 das eindrucksvolle Erreichen der Spitzentöne von Tenor, Baß und Sopran (Takt 28) ist, noch bekräftigt

durch den sofort anschließenden Oktavabstieg im Baß, wird die das Gedicht kennzeichnende Zuspitzung umgesetzt, deren deutlich als vorläufig zu vernehmendes Ende der Schluß auf 'G-Dur' in Takt 28 ist.

Nach diesem Höhepunkt erscheint der durch eine (eher die Beruhigung unterstreichende als die Spannung erhöhende) Generalpause abgetrennte letzte Vers. Die wörtliche Wiederholung des Zitats in der Textvorlage vertont Gesualdo durch eine (fast) wörtliche, d.h. hier: intervallgetreue Wiederholung seiner musikalischen Einleitung. Dabei erlaubt ihm die Transposition (statt 'g-Moll' nach 'F-Dur' erfolgt jetzt 'Es-Dur' nach 'D-Dur') einerseits, eine notengetreue und damit zu traditionell wirkende Umsetzung des Textes zu vermeiden, andererseits aber durch harmonische ÜbelTaschungen (Anschluß der zweiten Vershälfte ohne Pause in 'F-Dur' statt dem vielleicht zu erwartenden 'G-Dur' und Trugschluß bei der Wiederholung dieser Vershälfte: von 'A-Dur' auf 'B-Dur') die gegenüber Monteverdis Vertonung beinahe simpel wirkende Schlußgestaltung etwas zu verkomplizieren. Hubert Meister sieht Gesualdos Vorgehensweise "diskreter" als die Monteverdis<sup>44</sup>, betont aber ebenfalls, daß diese Art der Vertonung "der herkömmlichen Motetten- und Madrigalkomposition" eher entspricht<sup>45</sup>.

Zugespitzter formuliert es Watkins:

„Gesualdo's brief and transposed recall of the opening music with the textual reprise of 'T'amo, mia vita' in the finalline must have seemed decidedly oldfashioned in comparison to Monteverdi's casting of the line as a psycho-logical potent refrain repeated throughout the course of the madrigal.“<sup>46</sup>

Wohingegen David Butchart gerade in der vorliegenden Vertonung Gesualdos eine Möglichkeit sieht, diesen trotz seines oft betonten exaltierten Gestus wieder in Beziehung zum musikalischen Umfeld zu sehen:

„Dieser gemilderte Stil ist nicht unbedingt Gesualdos für die Öffentlichkeit bestimmte Ausdrucksform, wie behauptet worden ist. Er zeigt vielmehr, daß der Komponist um 1600 den Normen der herkömmlichen Madrigalkomposition durchaus verpflichtet war, und hilft uns

---

<sup>44</sup> Meister 1973, S. 94.

<sup>45</sup> a.a.O.

<sup>46</sup> Watkins / La May 1986, S. 469f.

dadurch, Gesualdo wieder enger im Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen zu betrachten.“<sup>47</sup>

Hubert Meisters kommt zum Abschluß seines Vergleichs der Vertonungen Gesualdos und Monteverdis zu folgendem Schluß:

„Bei Monteverdi wie bei Gesualdo ist die 'armonia' nicht 'padrona', sondern 'serva'. 'Padrona' bei Monteverdi ist die 'orazione' - bei Gesualdo dagegen die 'parola'. Dies erweist sich als der wesentliche Unterschied in beider Vertonungen von Guarinis 'T'amo, mia vita'.“<sup>48</sup>

Diese Feststellung erweist sich m.E. nur scheinbar als ein Gegensatz interpretiert man nämlich die *orazione* in Monteverdis mehrfach zitierter Formel wie oben vorgeschlagen als 'Rede' im weitesten Sinne, so ist auch Gesualdos am einzelnen Wort orientierte Vertonung (in vielen seiner späteren Madrigale ist dies noch viel deutlicher nachzuvollziehen) eine mögliche Realisierung des metaphorischen Herrschaftsverhältnisses: Gleichgültig, ob einzelne Worte, Phrasen oder der Ausdruck des gesamten Textes die musikalische Umsetzung bestimmen, wichtig als Kennzeichen der Zugehörigkeit zur *Seconda pratica* bleibt lediglich die Tatsache der Überordnung. Denn auch in der erfolgreichen rhetorischen Gestaltung einer Rede sind die verschiedenen Ebenen des Textes in je angemessener Weise einzusetzen und zu berücksichtigen.

Damit stellt sich aber die Frage, was Gesualdo zu dieser - an seinem eigenen erreichten Stil gemessen - zurückhaltenden, im Vergleich zu Monteverdi aber sogar deutlich konservativen - um nicht zu sagen: reaktionären - Vertonung bewogen haben mag. Sicherlich nicht die Absicht, Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit zu geben, ihn wieder „im Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen zu betrachten“. Dagegen ist es zumindest denkbar, eine ähnliche Absicht, nämlich die der Annahme der Herausforderung zum expliziten Vergleich gegenüber seinen Zeitgenossen - den komponierenden wie den rezipierenden - zu vermuten.

---

<sup>47</sup> Butchart 1991, S. 14.

<sup>48</sup> Meister ??

## 7.5 Zur Stellung des Madrigals im Fünften Buch und in Gesualdos Werk

Wie aus einem oben erwähnten Zitat hervorgeht, sieht Glenn Watkins den Hauptgrund dafür, daß *'T'amo, mia vita'* am Ende des Fünften Madrigalbuches steht, darin, daß es zuvor schon in der Neapolitanischen Anthologie vertreten war. Auf den ersten Blick scheint dies insoweit plausibel als das Madrigal in mehrfacher Hinsicht im Fünften Buch eine Sonderstellung einnimmt. Dies könnte auch der - in seiner Arbeit verschwiegene - Grund für Cecchi<sup>49</sup> gewesen sein, es in seiner Untersuchung nicht zu berücksichtigen. Andererseits dürften Ende oder Anfang einer Madrigalsammlung eigentlich zu prominente Orte<sup>50</sup> sein, als daß man dort ein Werk 'verstecken' könnte.

Die Gemeinsamkeit des zugrundeliegenden Modus (g-Dorisch) mit den ersten Stücken innerhalb der Sammlung, die insgesamt offensichtlich nach den Modi geordnet ist,<sup>51</sup> schafft zudem eine Klammer, welche dem letzten Madrigal eine abschließende Funktion ähnlich der eines 'letzten Wortes' zuweist.

Anderer Ordnungsprinzipien scheint es dagegen nicht zu geben, da Gesualdo z.B. weder mehr als zwei zusammengehörige Texte in Abfolge vertont - im Unterschied bspw. zu Monteverdi, der in seinem Fünften Buch mehrere Madrigale zu einem längeren Zyklus aus *Il Pastor Fido*<sup>52</sup> zusammenfaßte -, noch aus ursprünglich unabhängigen Texten einen solchen Zyklus erstellt.

Ein Vergleich mit den anderen Madrigalbüchern Gesualdos kann hier helfen zu entscheiden, welche Bedeutung der Komponist selbst dem Schlußmadrigal zumaß:

Im Ersten Buch gibt es keine besonderen Auffälligkeiten, die das letzte Madri-

---

<sup>49</sup> Cecchi 1988

<sup>50</sup> Vgl. Carapezza 1985 a, der in Bezug auf Monteverdi schreibt: „Der wissende Kunstverstand beginnt und endet sein Werk emblematisch. Anfang und Schluß sind die exponiertesten, weil äußersten Punkte und müssen angemessen befestigt sein: ( ... ) Ist jedes polyphone Madrigal ein Garten von Symbolen und jede Sammlung ein in sich harmonisierender Mikrokosmos, so bilden allemal die erste und die letzte Komposition dessen wehrhafteste Zitadellen. ( ... ) Seine (Monteverdis - B. K.) Madrigalbücher werden vom Ersten bis zum Vierten mit einem modernen Stück - im neuen Stil eröffnet und schließen mit einem mehr oder weniger traditionellen, in wirklichem oder scheinbar altem Stil. Umgekehrt beginnen das Fünfte und Sechste Buch, endgültig die konstitutionelle Grenze überschreitend, mit relativ traditionellen Stücken und enden mit den revolutionärsten.“ - Diese letzte Äußerung wird man relativieren müssen durch den Verweis darauf, daß das Eröffnungsstück des Fünften Buches *Cruda Amarilli* vielleicht in seiner Struktur nicht revolutionär ist, durch die Angriffe Artusis aber erst recht emblematischen Charakter trägt.

<sup>51</sup> Vgl. Wettig 1990.

<sup>52</sup> Vgl. Weismann 1957.

gal, *BeUa Aioletta* (das 20. dieser Sammlung) deutlich von den anderen Stücken unterscheiden würde. Interessant ist vielleicht nur, daß es mit demselben rhythmischen Muster wie *'T' am O, mia vita'* beginnt.

Das Zweite und Dritte Buch, die ebenfalls je 20 Stücke umfassen, schließen jeweils - wie oben schon erwähnt - mit der Vertonung einer Ballata, wobei *Donna, se m'ancidete* aus dem Dritten Buch nicht nur dadurch auffällt, daß diese erste Zeile am Ende wiederholt wird, sondern vor allem auch durch den Umstand, daß wir es hier mit dem einzigen vollständig erhaltenen sechsstimmigen Madrigal Gesualdos überhaupt zu tun haben. Im Vierten Buch, das unter seinen 21 Madrigalen sechs zweigeteilte enthält, steht mit *Il sol, qualor piit splende* (Nr. 20) als *prima parte* und *Vogli, sina luce* (Nr. 21) als *seconda parte*, ein solches Paar am Ende. Auch dort handelt es sich um 'fröhliche' Texte.

Und dies trifft neben *'T'amo, mia vita'* auch auf das Schlußstück des Sechsten Buches zu. Mit *Quando ridente e beUa*

„[...] beschließt ein g-dorisches Madrigal den gesamten Zyklus, das In überschäumender Herzensfreude den Anblick der schönen Licori schildert.“<sup>53</sup>

Daß das Sechste Buch außerdem mit dem einzigen fremden Text (Tasso) eröffnet wird, wäre ein weiteres Indiz für die Annahme, daß die Eröffnungs- und Schlußstücke für Gesualdo besondere Bedeutung gehabt haben dürften.

Doch damit stellt sich die Frage nach der Motivation für Gesualdos betont konventionelle Vertonung verschärft erneut. Sie wird auch durch die oben erläuterte Möglichkeit, daß das Madrigal durchaus gegen 1596 entstanden sein könnte, nicht überflüssig. Denn wenn man dies unterstellt, verlagert sich das Problem nur auf die Frage nach Gesualdos Motivation für die (zweifache!) Veröffentlichung einer inzwischen durch andere Vertonungen längst überholten Komposition.

Eine Antwort scheint mir in einer Berücksichtigung des mutmaßlichen Selbstverständnisses' eines Komponisten wie Gesualdo zu liegen, das sich nicht nur durch seine grundlegend andere soziale Stellung als adliger 'Dilettant' von dem Monteverdis (und Luzzaschis) als Berufskomponisten unterscheiden haben dürfte, sondern mindestens ebenso durch den potentiellen Kreis von Adressaten seiner Werke. Monteverdis Kompositionen wandten sich - spätestens seit seinem Fünften

<sup>53</sup> Wettig 1990, S. 220.

Buch - schon allein dadurch an ein größeres Publikum, daß sie eine größere Anzahl von Musikern voraussetzten. Von dem Aufwand beispielsweise für eine Oper wie *L'Orfeo* ganz zu schweigen, über den Gesualdo sicherlich unterrichtet gewesen sein dürfte.

Nicht nur, daß diese Art höfischer Musik einen größeren Rahmen erforderte, sie verließ damit dezidiert die Intimität der nur für die höfische 'Kammer' gedachten *musica reservata* bzw. *musica secreta*,<sup>54</sup> wie sie Gesualdo in Ferrara einige Jahre lang in ihrer geradezu paradigmatischen Form erlebt hatte. Berücksichtigt man weiterhin, daß die sich gerade auch durch den Erfolg von Monteverdis Kompositionen etablierende (Dur-Moll-) Tonalität - wenn man sich den nicht unwidersprochenen Auffassungen Edward Lowinskys anschließt<sup>55</sup> - schon in der volkstümlich-populären 'Musik des ganzen 16. Jahrhunderts angekündigt hatte, d.h. andererseits für die Vertreter einer aristokratischen Musikauffassung geradezu den Beigeschmack des Plebejischen haben mußte, so erscheint es denkbar, daß Gesualdo mit seiner Vertonung von *'T'amo, mia vita'* bewußt eine konservative Gegenposition zu Monteverdi einnehmen - und durch die zweifache Veröffentlichung - auch zum Ausdruck bringen wollte: Seine eigenen Auffassungen zur 'Herrschaft des Wortes über die Musik' hatte er in den vorangehenden Stücken des Fünften Buches, aber auch schon in den in Ferrara veröffentlichten Dritten und Vierten Sammlungen durch ein Höchstmaß an Komplexität ausgiebig demonstriert - dies war also für die Guarini-Vertonung nicht mehr notwendig und ersparte dem adligen Komponisten außerdem ein Investieren seiner avanciertesten Mittel ausgerechnet in einen allzu direkten Vergleich mit dem Mantuaner Kapellmeister und anderen Zeitgenossen. Tatsächlich hätte eine typische, alle harmonischen und kontrapunktischen Extreme ausschöpfende Vertonung nicht nur dem Text widersprochen, sondern dazu geführt, daß sich der komponierende Fürst offen zum (standesgemäßen) Wettstreit mit dem Kapellmeister herabgelassen hätte. Dagegen erweist sich seine auf den ersten Blick unscheinbare Vertonung schon in den Veränderungen der Textgrundlage ,als subtil und hintersinnig und setzt diese Verfahrensweise in der sparsamen, nur dem kundigen Mitleser und -hörer, nicht aber ei-

<sup>54</sup> Vgl. Newcomb 1980, S. 53fE

<sup>55</sup> Ein Aufsatz von Georg Reichert wies schon 1962 auf einen interessanten Zyklus von Tänzen für Laute von G. Gorzani hin, der jeweils paarweise in allen 12 Halbtonstufen Dur und Moll gegenüberstellt, also als Indiz für Lowinskys Theorie gelten kann, daß in der '*Gebrauchsmusik*' diese neue Form der Tonalität schon weit vor 1600 zu finden war - damit aber auch von elitären, aristokratischen Zirkeln als 'plebejisch' angesehen werden konnte. - Vgl. Reichert 1963

nem Konzertpublikum erkennbaren Verwendung traditioneller musikalischer Mittel fort<sup>56</sup>

Zudem war durch die Auswahl eines Textes mit einem 'angenehmen' Gefühlsgehalt für einen 'positiven' Ausklang der Sammlung gesorgt. - Und nicht zuletzt bot Guarinis Gedicht schon aufgrund seiner Form die besten Voraussetzungen dafür, durch scheinbar geringfügige, nichtsdestotrotz aber schwerwiegende Veränderungen eine extrem konservativ zu nennende Form schon in der Textgrundlage zu realisieren.

Weitere Gründe für diese Wahl wären die Möglichkeit, mit Luzzaschis Vertonung in Konkurrenz zu treten.

Aber vor allem eben die durch eine relativ einfache - und das heißt: - auch von musikalisch gebildeten Laien singend gut nachzuvollziehende Struktur der Vertonung und ihre hinsichtlich der Ausführbarkeit hohe - aber nicht zu hohe - Ansprüche an die Sänger stellende kontrapunktische Qualität konnten als Replik auf Monteverdis 'opernhafteste' Vertonung eine erkennbare Abgrenzung von dessen Hinwendung zum großen Konzert vor Publikum gedeutet werden.

Indem Gesualdo Z.B. auf einen Generalpaß verzichtet und das Madrigal bewußt konventionell vertonte - natürlich nicht, ohne wenigsten einige subtile Brüche einzubauen -, konnte er verdeutlichen, daß er der kammermusikalischen höfischen Tradition verpflichtet blieb, in der weniger Berufsmusiker als vielmehr virtuose Laien miteinander oder für ein sehr kleines, ausgewähltes Publikum musizierten, zu dem sie sozial und in Bezug auf ihre musikalische Bildung auf einer Stufe standen. Hier träfe also Claude V. Paliscas Auffassung genau zu:

„A text was an obstacle course in which the composer who surmounted each difficulty with ease and grace, often in competition with others who had set it before, won the acclaim of the singers and a few connoisseurs who alone could judge and appreciate the many clever images, jokes, and allusions.“<sup>57</sup>

Wenn Glenn Watkins also resümiert:

"Gesualdo says, that his own unpublished madrigals were kept back for domestic consumption."<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Vgl. hierzu besonders auch Piccardi 1974.

<sup>57</sup> Palisca 1974, S. 331.

<sup>58</sup> Watkins 1973/1991, S. 224.

faßt er damit zwar zusammen, was im Vorwort zu Gesualdos Fünftem Buch ausgesagt wird, übergeht dabei aber die - entscheidende - Begründung für diese 'Zurückhaltung' (im doppelten Wortsinne), nämlich:

„[...] eine aristokratisch-elitäre Musikauffassung, die vielleicht besonders im Adelsstande beheimatet war, da die Beschäftigung mit Musik lange Zeit nur als Liebhaberei nicht jedoch als Beruf oder Berufung für die Söhne aus vornehmen Familien galt.“<sup>59</sup>

Das von Watkins erstmals vollständig wiedergegebene und übersetzte Vorwort<sup>60</sup> an den Fürsten von Venosa und Komponisten der Madrigale von deren Herausgeber Gio. Pietro Capuccino beginnt sogar ausdrücklich mit dieser Begründung:

"That humble and modest desire, which by nature has been given to Your Excellence to keep your rare musical compositions hidden from public applause as much as possible, has now been too strongly countermanded by their great artistry and grace. The work had scarcely been brought into the world and its beauties had been enjoyed only domestically, without looking forward to the benefit of the press, which is already declared to be an enemy to the taste of Your Excellence."<sup>61</sup>

Daß Gesualdo diese Einstellung spätestens am Hofe von Ferrara kennengelernt und wohl auch übernommen haben könnte, wird durch einen Hinweis Karin Wettigs auf eine interessante Äußerung Nicola Vicentinos deutlich:

„Einen Schlüssel zum Verständnis des soziologischen Wirkungskreises der Madrigalkunst gibt Vicentino (in seiner ‚*antica musica* ...‘ - B. K.) dadurch, daß er behauptet, die diatonische Gattung sei nur für den Gebrauch bei öffentlichen Veranstaltungen ‚für die gemeinen Ohren des Volkes‘ bestimmt, während die chromatische und enharmonische ‚den privaten Aufführungen der Fürsten und Vornehmen vor-

<sup>59</sup> Wettig 1990, S. 263 - Dem entspräche auch die Veröffentlichung von Gesualdos Erstem Madrigalbuch unter Pseudonym.

<sup>60</sup> In der von Weismann und Watkins herausgegebenen Gesamtausgabe fehlen Vorworte, Dedikationen u.ä. unverständlicherweise ebenso wie die Namen vieler Textdichter.

<sup>61</sup> Watkins 1973/1991, S. 165.

behalten sei.<sup>62</sup> ( ... ) Zwei Gesichtspunkte in der Aussage Vicentinos treffen allerdings auf Gesualdos Madrigale zu: einerseits handelte es sich um Musik für Kenner, die die Kenntnis der Musiktheorie vor dem Hintergrund antiker Rhetorik voraussetzt, andererseits können solche Erwartungen nur von einem begrenzten, gebildeten Publikum an den Fürstenhöfen erfüllt werden. Darüber hinaus scheint sich mit dieser Kunst auch ( ... ) der Anspruch avantgardistischer Musik zu verbinden, deren Schöpfungen manchmal wie kostbare und seltene Schätze im Sinne einer 'musica secreta' der breiten Öffentlichkeit vorenthalten wurden.<sup>63</sup>

Gesualdos Vertonung von '*T'amo, mia vita*', die hinsichtlich einer ganzen Reihe von Aspekten als Fremdkörper im 'Spätwerk' erscheinen könnte, wird also in ihrer Eigenart und der möglichen Bezugnahme auf die Parallelvertonungen (besonders Monteverdis) daher mE. erst verständlich, wenn man über den rein musikalisch-satztechnischen Vergleich hinausgeht - denn auf dieser Ebene kann sie lediglich "old-fashioned" wirken - und somit neben den nur stilistischen Merkmalen des

musikalischen Umbruchs um 1600 auch die damit verbundenen sozialen Veränderungen in den Bedingungen von Produktion und Rezeption der Musik berücksichtigt: als eine Reaktion darauf seitens eines der prominentesten Vertreter der alten, adlig-aristokratischen Trägerschicht mit ihrem elitären Selbstverständnis erscheint Gesualdos Vertonung in einem neuen Licht, nicht mehr nur als vielleicht 'mittelmäßiges' Beispiel seines 'Spätstils', sondern als eines seiner interessantesten Werke.

Und es bestätigt sich auch die Einschätzung seiner Persönlichkeit als -wie Anthony Newcomb es formulierte - :

„( ... ) energetic crusader for the style in which he believed<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang vielleicht, daß schon am Anfang des 16. Jahrhunderts diese Verbindung von 'chromatischer' Musik mit elitärster Musizierpraxis nachweisbar ist, und zwar im Falle einer Komposition von Adrian Willaert für Papst Leo X. - Vgl. Levitan 1938/39, Lowinsky 1956 bzw. 1968.

<sup>63</sup> Wettig 1990, S. 260.

<sup>64</sup> Newcomb 1968, S. 436.



## Kapitel 8

# Schlußbemerkung

In der Arbeit wurde vorausgesetzt und anhand der Quellen belegt, daß die von Claudio Monteverdi bzw. seinem Bruder Giulio Cesare im Wesentlichen nur metaphorisch skizzierte *Seconda pratica* nicht nur - wie zumeist in der Forschung interpretiert - eine besondere Form von textbegründeter, freierer Dissonanzbehandlung meint, sondern für eine grundsätzliche Einstellung des Komponisten zu dem zu vertonenden Text steht. Diese recht allgemeine Charakterisierung - die Monteverdi mE. bewußt nicht weiter präzisiert, da eine solche von Artusi geforderte Kodifizierung kompositorischer Freiheit ihm unmöglich erschienen sein dürfte - läßt eine breite Vielfalt an möglichen Realisierungen des Textes zu. Diese Nichtkodifizierbarkeit war vermutlich ausschlaggebend für die Nichtvollendung von Monteverdis angekündigtem Buch über die *Seconda pratica*, sie im Nachhinein aus der durch die Auswahl Artusis zum Anlaß gewordenen irregulären Dissonanzbehandlung in einigen wenigen Madrigalen Monteverdis (oder einiger seiner Zeitgenossen) rekonstruieren bzw. sie darauf beschränken zu wollen, erwies sich nicht nur als widersprüchlich im Vergleich mit den Quellen, sondern ließ sich auch mit der Gruppe der von Monteverdi genannten Vertreter der *Seconda pratica* und der durch sie repräsentierten stilistischen Vielfalt nicht in Übereinstimmung bringen. Im Unterschied zur gängigen Forschung, die diese Komponistenlisten in der Regel 'übersieht', wurde deshalb versucht, anhand der Parallelvertونungen des Gedichtes 'T'amo, mia vita' von Giovanni Battista Guarini durch Luzzasco Luzzaschi, Monteverdi und Carlo Gesualdo drei signifikant unterschiedliche Herangehens-

weisen an die Textvertonung vergleichend darzustellen, deren jede für sich ein besonderes Beispiel für den 'Personalstil' des jeweiligen Komponisten ist.

Im Falle von Gesualdos Vertonung wurden dabei aufgrund des deutlichen Konservatismus in der Text- und Musikgestaltung diese als Indizien für eine subtile Absage an die - durch die Nennung Gesualdos an vorderster Stelle innerhalb der Liste der Vertreter der *Seconda pratica* erfolgenden - Vereinnahmung des aristokratisch-elitären Komponisten durch den - aus seiner Sicht vermutlich - 'populistisch-modernen' Monteverdi gesehen.

Hierin drückt sich mE. eine Einstellung zur Musik und ihrem Umfeld aus, die über das hinausgeht, was man aufgrund satztechnischer Merkmale als 'musikalischen Manierismus'<sup>1</sup> bezeichnen könnte - für den interessanterweise zumeist Gesualdo als herausragender Vertreter genannt wird.

Neben einer wohl direkt aus der Kunstgeschichte übertragbaren, weil durchaus analog verwendbaren Deutung des 'Manierismus' als einer Bewegung, welche sich gerade *nicht* durch einheitliche Merkmale als ein 'Stil' auszeichnen läßt, sondern durch eine im 16. Jahrhundert neu aufkommende Einstellung des Künstlers zu seinem Werk, die sich in logischer Konsequenz in einer Vielzahl von Personalstilen und einer - fast 'postmodern' zu nennenden - freien Verfügung über vorhandene Stilmittel manifestiert<sup>2</sup>, erschiene auch ein zweites, für die kunstgeschichtliche Phase des 'Manierismus' im 16. Jahrhundert kennzeichnendes Merkmal auf die gleichzeitige Musik übertragbar: das des theoretisch wie praktisch ausgetragenen Wettstreits zwischen den Künsten (Skulptur und Malerei), innerhalb einer Kunst (z.B. den beiden Hauptschulen der Malerei: die Florentiner, welche das *disegno* gegenüber der Farbgebung betonte, und der Venezianischen, welche die Gegenposition vertrat) und - natürlich - unter den verschiedenen Künstlern selbst. Alle diese Ebenen des *Paragone* ließen sich vermutlich auch in der Musik nachweisen, letztere besonders durch eine genauere Untersuchung von zweifellos in Konkurrenzsituationen entstandenen Parallelvertonungen.

Die ausgewählten Madrigale ebenso wie ihre Interpretation als Mittel gegen-

---

<sup>1</sup> Die umfangreiche Literatur zu diesem Thema wurde zwar teilweise konsultiert, konnte aber nicht mehr zu einem eigenen Kapitel im Rahmen dieser Arbeit ausgewertet werden: vor allem wäre hier der Tagungsbericht in den *Studi musicali* III zu nennen, sowie die Arbeiten von Dahlhaus 1982; Federhofer 1969; Finscher 1972; Haar 1970; Harran 1964; Huckle 1961; Maniates 1966, 1971, 1979; Poos 1983; Razzi 1980; Rubio 1982; Schmalzriedt 1991; Wolf 1971.

<sup>2</sup> Diese Interpretation wird - mit unterschiedlicher Gewichtung - z.B. von Bousquet 1985, Hauser 1968, Shearman 1967 formuliert.

seitiger Profilierung und Abgrenzung durch das Herausstellen der je eigenen Möglichkeiten und kompositorischen wie musiksoziologischen Ansichten vor dem Hintergrund einer gemeinsam geteilten Einstellung zur Priorität des Textes (im weitesten Bedeutungssinn der rhetorischen „Rede“) über seine musikalische Umsetzung könnten mE. diese Auffassungen stützen.



## **Teil IV**

# **Anhänge**



Abkürzungen [übertragen in Bibliographie]:

**AfMw** Archiv für Musikwissenschaft

**AMI** Acta Musicologica

**AnMI** Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom

**AnnMI** Annales musicologiques

**EKJ** Early Keyboard Journal

**EM** Early Music

**FS** Festschrift

**JAMS** Journal of the American Musicological Society

**JRMA** Journal of the Royal Musical Association

**MA** Musical Analysis

**MD** Musica Disciplina - A Yearbook of the History of Music. Edited by Frank A. D'Accone and Gilbert Reaney (Founding Editor: Armen Carapetyan) - Rom: American Institute of Musicology / Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1947ff.

**Mf** Die Musikforschung

**ML** Music and Letters

**MQ** Musical Quarterly

**MT** Musical Times

**RaV** Rassegna Veneta di Studi musicali. A cura del Comitato per la pubblicazione di Fonti della cultura musicale veneta, presso l'Università di Padova a l'Università di Venezia. Padova

**RQ** Renaissance Quarterly. Published by the Renaissance Society of America

**RRMR** Recent Researches in the Music of the Renaissance

## **8.1 A: Faksimile des Gedichtes**

8.2. B: LISTE DER PARALLELVERTONUNGEN VON T'AMO, MIA VITA141

## **8.2 B: Liste der Parallelvertonungen von *T'amo, mia vita***

Enrico Radesca da foggia (offensichtlich Bearbeitung von Monteverdis Version)

**8.3 C: Faksimiles aus dem Sammeldruck *Teatro de Madrigali***

**8.4 D: Savioli: *'T'amo, mia vita' la mia cara vita mi dice***

## **8.5 Notenbeispiele**

### **8.5.1 Luzzaschi**

## **8.5.2 Monteverdi**

### **8.5.3 Gesualdo**

# Index

## **D**

de la Motte-Haber, 7, 120

## **S**

Schmidt, 7

## **Z**

Zweitgutachter, 7



# Literaturverzeichnis

- [Alessandrini 1999] Alessandrini, Rinaldo: Performance practice in the *seconda prattica* madrigal. — In: *Early Music* 27,4 (1999) 632–639
- [Arnold 1957] Arnold, Denis: „Seconda prattica“: A Background to Monteverdi’s Madrigals. — In: *Music and Letters* 38 (1957), S. 341–352
- [Arnold 1985a] Arnold, Denis: Monteverdi and His Teachers. — In: [Arnold/Fortune 1985; 91ff.]
- [Arnold 1985b] Arnold, Denis: Monteverdi. Some Colleagues and Pupils. — In: [Arnold/Fortune 1985; S. 107–124]
- [Arnold/Fortune 1985] Arnold, Denis; Fortune, Nigel: *The New Monteverdi Companion*. — London; Boston: 1985
- [Artusi 1600] Artusi, Giovanni Maria: *L’ Artusi, overo delle imperfettione della moderna musica*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1600. — Reprint in [Artusi 1968]
- [Artusi 1968] Artusi, Giovanni Maria: *L’ Artusi, overo Delle Imperfettione della Moderna Musica*. — Reprint, hrsg. von Giuseppe Vecchi. — Bologna: 1968
- [Beaudoin 1984] Beaudoin, Russel Martin: *The Seconda Prattica of Monteverdi as used in his Quinto libro de madrigali a cinque voci (1605)*. M. M. Thesis — Michigan State University: 1984

- [Berger 1980] Berger, Karol: Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th-Century Italy. — Ann Arbor: 1980 (= Studies in Musicology; 10)
- [Besutti 1996] Besutti, Paola: Oltre la *seconda pratica*. — In: [Monteverdi 1996, 37–49]
- [Bianconi 1968] Bianconi, Lorenzo: Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi. — In: [Monteverdi 1968, 335–348]
- [Bianconi 1973] Bianconi, Lorenzo: *Ah dolente partita*: Espressione ed artificio. — In: [Studie musicali III, 105–130]
- [Bianconi 1991] Bianconi, Lorenzo: Il Seicento, in Storia della musica. — A cura della Società italiana di musicologia. — Torino 1991 (nuova ed.)
- [Bielitz 1986] Bielitz, M.: Zum Verhältnis von Form und Semantik in der Musik von Monteverdi. — In: [Hammerstein FS 1986, 53–121]
- [Birnbäum 1992] Birnbäum, Clemens: Die Verwandlung der Madrigalkunst zur Zeit Claudio Monteverdis. Beilage zum Konzert des *Consort of Musicke* am 7. Juli 1992 in Berlin
- [Bologna 1987] Atti del XIC convegno della Società Internazionale di Musicologia — Bologna 1987: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. — Torino: 1990
- [Bousquet 1985] Bousquet, Jacques: Malerei des Manierismus: die Kunst Europas von 1520 – 1620. (3., überarbeitete und aktualisierte Auflage). — München: 1985
- [Braccino 1608] Braccino da Todi, Antonio: Discorso secondo musicale. — Venezia: Giacomo Vincenti, 1608. — Reprint in [Vecchi 1968]

- [Brauner 1992] Brauner, Charles S.: The *Seconda pratica*, or: The Imperfections of the Composer's Voice. — In: [Palisca FS 1992, S. 195–212]
- [Buch 1993] Buch, Laura Ann: *Seconda pratica* and the Aesthetic of *Meraviglia*: The Canzonettas and Madrigals of Tomaso Pecci (1576–1604). — PhD thesis, Musicology, University of Rochester: 1993 (2 Bde.) \*\*\*
- [Buck 1952] Buck, August: Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. — Tübingen: 1952
- [Butchart 1991] Butchart, David S.: Carlo Gesualdo. Fünftes Buch fünfstimmiger Madrigale (1611), Plattentext (1991) zur CD: Decca / L'oiseau-Lyre: 410-128-2 (Consort of Musicke)
- [Calcagno 2005] Calcagno, Mauro: Review of [Ossi 2005]. — In: Notes 62,1 (2005) 127–130
- [Carapetyan 1946] Carapetyan, Armen: The Concept of *Imitazione della Natura*. — In: Journal of Renaissance and Baroque Music 1 (1946) 47–67
- [Carapezza 1985] Carapezza, Paolo Emilio: „Non si levava ancor l'alba novella“ cantava il Gallo sopra il Monteverde. — In: [Monteverdi 1994; S. 167–186] (zuerst veröffentlicht 1985)
- [Carapezza 1988] Carapezza, Paolo Emilio: Tasso e la *seconda pratica*. — In: [Tasso 1988, S. 1ff.]
- [Carapezza 1991] Carapezza, Paolo Emilio: *Prima* und *seconda pratica*: Musikalische Beschaffenheit, kompositorische Struktur, Ausführungspraxis. — In: [Monteverdi 1994; S. 14–30]
- [Carter 1992a] Carter, Tim: Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy. — London: 1992
- [Carter 1992b] Carter, Tim: Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music. — In: [Palisca FS 1992; 171–194]

- [Cascelli 2005] Cascelli, Antonio: Review of [Ossi 2005]. — In: *Music and Letters* 86,2 (2005) 280–285
- [Castiglione 1985] Castiglione, Baldassare: *The ideal and the real in Renaissance culture*. Ed. by Robert W. Hanning and David Rosand. — New Haven: 1983
- [Cecchi 1985] Cecchi, Paolo: *Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali*. — In: [Napoli 1985; 47–75]
- [Cecchi 1988] Cecchi, Paolo: *Cadenze e Modalità nel Quinto libro di Madrigali a cinque Voci* di Carlo Gesualdo. — In: *Rivista Italiana di Musicologia* 23 (1988) 93–121
- [Chafe 1992] Chafe, Eric Thomas: *Monteverdi's Tonal Language*. — New York: 1992
- [Chater 1975] Chater, James: *Cruda Amarilli — A Cross-section of the Late Italian Madrigal*. — In: *Musical Times* 116 (1975) 231–234
- [Chew 1993] Chew, Geoffrey: *The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Pratica: A Case Study from the Eighth Book of Madrigals*. — In: *Musical Analysis* 12/2 (1993) 147–168
- [Chew 1994] Chew, Geoffrey: *Delle Perfezioni della moderna musica: Quintenparallelen und Tonalität bei Claudio Monteverdi*. — In: *Musiktheorie* 9 (1994) 115–134
- [Ciacchi 1993] Ciacchi, Linda Mary: *Rhythm, Text and Formal Design in the Ostinato Madrigals of Claudio Monteverdi*. — PhD Thesis, Yale University: 1993
- [Clark 1957] Clark, Willene: *A Contribution to the Sources of Musica Reservata*. — In: *Revue Belge de Musicologie* 11 (1957) 27–33
- [Chrissochoidis 2004] Chrissochoidis, Ilias: *The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content and Modern Interpretations*. — <http://www.bpmonline.org.uk/bpm6-artusi.htm> (2004)

- [Cusick 1993] Cusick, Suzanne G.: Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi–Artusi–Controversy. — In: *Journal of the American Musicological Society* 46 (1993) 1–25
- [Dahlhaus 1957] Dahlhaus, Carl: War Zarlino Dualist? — In: *Musikforschung* 10 (1957) 286–290
- [Dahlhaus 1962] Dahlhaus, Carl: Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600. — In: *Musikforschung* 15 (1962) 315–340
- [Dahlhaus 1967a] Dahlhaus, Carl: Artikel „Seconda pratica“. — In: *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, 1967, 861
- [Dahlhaus 1967b] Dahlhaus, Carl: Zur chromatischen Technik des Carlo Gesualdo. — In: *Analecta Musicologica* 4 (1967) 77–96
- [Dahlhaus 1968] Dahlhaus, Carl: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. — Kassel: 1968
- [Dahlhaus 1969] Dahlhaus, Carl: Tonsystem und Kontrapunkt um 1500. — In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* ??? (1969), S. ??? \*\*\*
- [Dahlhaus 1974] Dahlhaus, Carl: Gesualdos manieristische Dissonanztechnik. — In: *Convivium musicorum*. Festschrift für Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag. — Berlin: 1974, 34–43
- [Dahlhaus 1982] Dahlhaus, Carl: Musikalischer Humanismus als Manierismus. — In: *Musikforschung* 35 (1982) 122–129
- [Dahlhaus 1983] Dahlhaus, Carl: *Ecco mormorar l'onde* — Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren. — In: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*. Hrsg. von Heinrich Poos, Bd. 1. Mainz: 1983, 139–154
- [Dahlhaus 1986] Dahlhaus, Carl: Seconda pratica und musikalische Figurenlehre. — In: [Hammerstein FS 1986, 141–150]

- [Dahlhaus 1987] Dahlhaus, Carl: Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte. — In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. v. R. Herzog, R. Kosellek. München: 1987
- [Dahlhaus 1995] Dahlhaus, Carl: Seconda pratica und musikalische Figurenlehre. — In: [Monteverdi 1995] \*\*\*
- [De'Paoli 1973] De'Paoli, Domenico: Claudio Monteverdi. Lettere, Dedicche e Prefazioni. — Rom: 1973
- [Dell'Antonio 1998] Dell'Antonio, Andrew: Hearing the *Seconda Pratica*. [Conference Paper: Society of Seventeenth-Century Music: Sixth Annual Conference, Urbana-Champaign: University of Illinois, School of Music, April 16–19 1998] \*\*\* (publiziert?)
- [Dürr 1956] Dürr, Walther: Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio. Dissertation, Tübingen: 1957 (maschinenschriftlich)
- [Dürr 1958] Dürr, Walther: Zum Verhältnis von Wort und Ton im Rhythmus des Cinquecento-Madrigals. — In: Archiv für Musikwissenschaft 15 (1958), S. 89–100 (= Reprint in [Dürr 1992, 13–24])
- [Dürr 1992] Dürr, Walther: Luca Marenzio: *Zefiro torna*. — In: Romania cantat. Festschrift für Gerhard Rohlf's zum 85. Geburtstag. Band II. — Tübingen: 1980, 49–55. (= auch in [Dürr 1992, 25–31])
- [Dürr 1992] Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik / Hrsg. von Werner Aderholdt und Walburga Litschauer. — Kassel: 1992
- [Durante/Martellotti 1979] Durante, Elio; Martellotti, Anna: Cronostoria de Concerto delle Dame principalissime de Margherita Gonzaga d'Este. — Firenze: 1979

- [Durante/Martellotti 1982a] Durante, Elio; Martellotti, Anna: *L'Arpa di Laura*. — Firenze: 1982
- [Durante/Martellotti 1982b] Durante, Elio; Martellotti, Anna: *Un decennio di spese musicali alla Corte di Ferrara (1587–1597)*. — [o.O.]: 1982
- [Durante/Martellotti 1988] Durante, Elio; Martellotti, Anna: *Tasso, Luzzaschi e il Principe di Venosa*. — In: [Tasso 1988, 17–44]
- [Eggebrecht 1957] Eggebrecht, Hans Heinrich: *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*. — In: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957) ??? \*\*\*
- [Ehrmann 1989] Ehrmann, Sabine: *Claudio Monteverdi: die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*. (= *Musikwissenschaftliche Studien*; Bd. 2) — Pfaffenweiler: 1989
- [Einstein 1912/1913] Einstein, Alfred: *Augenmusik im Madrigal*. — In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912/1913), S. ??? \*\*\*
- [Einstein 1943] Einstein, Alfred: *Narrative Rhythm in the Madrigal*. — In: *Musical Quarterly* 29 (1943) 475–??? \*\*\*
- [Einstein 1949] Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal (3 Vols.)* — Princeton: 1949
- [Eppstein 1989] Eppstein, Hans: *Vergleichende Madrigalanalysen: Hans Nielsen, Mogens Pedersøn: Udite amanti, udite / Hans Nielsen, Heinrich Schütz: Fuggi, fuggi, o cor mio*. — In: [Schütz 1989, 275–287]
- [Fabbri 1973] Fabbri, Paolo: *Tasso, Guarini e il „Divino Claudio“*. *Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*. — In: [Studi musicali III, 233–254]
- [Fabbri 1985] Fabbri, Paolo: *Monteverdi*. — Torino: 1985

- [Federhofer 1957] Federhofer, Hellmut: Monodie und *musica reservata*. — In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft ??? (1957) 30–36 \*\*\*
- [Federhofer 1969] Federhofer, Hellmut: Zum Manierismus-Problem in der Musik. — In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44 (1970) 393–408
- [Fellerer FS 1962] Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962 überreicht von Freunden und Schülern. Hrsg. von Heinrich Hüsch. — Regensburg: 1962
- [Fellerer 1972] Fellerer, Karl Gustav: Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. — In: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, 6, 180. — Opladen: 1972
- [Fenlon 1980] Fenlon, Iain: Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua. — — Cambridge: 1980
- [Fenlon 1986] Fenlon, Iain: The Mantuan *Orfeo*. — In: [Monteverdi 1986, 1–19 + 167–172]
- [Ferand 1962] Ferand, Ernest T.: *Anchor che col partire*. Die Schicksale eines berühmten Madrigals. — In: [Fellerer FS 1962; 137–154]
- [Finscher 1962] Finscher, Ludwig: Zu den Schriften Edward E. Lowinskys. — In: Musikforschung 15 (1962) 54–77
- [Finscher 1972] Finscher, Ludwig: Gesualdos „Atonalität“ und das Problem des musikalischen Manierismus. — In: Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972) 1–16
- [Friedrich 1972] Friedrich, Hugo: Epochen der italienischen Lyrik. — Frankfurt/M.: 1964
- [Fortune 1985] Fortune, Nigel: Monteverdi and the *Seconda prattica*. — In: [Arnold/Fortune 1985; 183–215]:

I: Monody (183–197)

II: From Madrigal to Duet (198–215)

- [Gianuario 2002] Gianuario, Annibale: Vincenzo Galilei, la dissonanza e la seconda pratica. — 2nd. ed. — Sezze Romano (Latina): Fondazione Centro studi rinascimento musicale, 2002
- [Goldberg 1996] Goldberg, Clemens: Das Chansonnier Laborde — Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts. — Berlin u.a.: Lang-Verlag, 1997 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart; Bd. 36)
- [Guaccero 1966] Guaccero, Domenico: Monteverdi zwischen alter und moderner Musik (Vortrag 1966; aus dem Italienischen übersetzt von Heinz-Klaus Metzger). — In: [Monteverdi 1994, 6–13]
- [Haack 1974] Haack, Helmut: Die Anfänge des Generalbaßsatzes. Die *Concerti Ecclesiastici* (1602) von Ludovico Viadana. — Tutzing: 1974
- [Haar 1970] Haar, James: Classicism and Mannerism in 16th-century Music. — In: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970) 55–67
- [Haar 1973] Haar, James: Self-consciousness about style, form and genre in 16th-century music. — In: [Studi musicali III, 165–189] (inkl. Diskussion)
- [Haar 1983] Haar, James: The Courtier as Musician: Castiglione's view of the science and art of music. — In: [Castiglione 1983, 165–189]
- [Haar 1990] Haar, James: Popularity in the sixteenth-century madrigal: A study of two instances. — In: [LaRue FS 1990; 191–212]
- [Hammerstein 1986] Hammerstein, Reinhold: Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis. — In: [Hammerstein FS 1986; S. 9–33]

- [Hammerstein FS 1986] Claudio Monteverdi: Festschrift für Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Ludwig Finscher. — Laaber: 1986
- [Harràn 1964] Harràn, Don: „Mannerism“ in the Cinquecento Madrigal? — In: *Musical Quarterly* 55 (1964) S. 521–544
- [Harràn 1973] Harràn, Don: Rore and the *Madrigal cromatico*. — In: *Music Review* 34 (1973), S. 66–81
- [Harràn 1980] Harràn, Don: *Maniera e il Madrigale*. Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento (= Biblioteca dell'“Archivium Romanum“, Serie 1, Vol. 158). — Firenze: 1980
- [Hauser 1965] Hauser, Arnold: *Mannerism*. — New York: 1965
- [Hauser 1973] Hauser, Arnold: *Der Manierismus*. Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. — München: 1973 \*\*\*
- [Hocke 1957] Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth*. Manier und Manie in der europäischen Kunst — Beiträge zu einer Ikonographie und Formengeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. — Hamburg: 1957
- [Jacobsen 1989] Jacobsen, Jens Peter: ‘*T’amo, mia vita*’ by Claudio Monteverdi, Hans Nielsen and Mogens Pedersen. — In: [Schütz 1989, 289–298]
- [Janz 1992] Janz, Bernhard: *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio: Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*. — Tutzing: 1992
- [Kaden 1993] Kaden, Christian: *Zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Monteverdi*. (Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript eines Beitrags zur Tagung *Wege zu Monteverdi*, veranstaltet von der Berliner Renaissance-Gesellschaft e.V., Berlin, Oktober 1993)

- [Keiner 1914] Keiner, Ferdinand: Die Madrigale Gesualdos von Venosa. — Dissertation Leipzig 1914 / zitiert nach dem Neudruck: Walluf bei Wiesbaden: 1973
- [Kinkeldey 1910] Kinkeldey, Otto: Luzzascho Luzzaschi's Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9 (1907/1908) 538–565
- [Kroyer 1902] Kroyer, Theodor: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. — Leipzig: 1902 (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Heft IV). — Neudruck: Farnborough, 1968
- [Küster 1998] Küster, Konrad: „Doppelmotivik“: Textinterpretation und musikalische Form. Überlegungen an Monteverdi-Madrigalen mit und ohne Generalbaß. — In: Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung — Freiburg im Breisgau 1993. — Bd. 2: Freie Referate. Freiburg im Breisgau: 1993, S. 197–200
- [Kunisch 1961] Kunisch, ???: Zum Problem des Manierismus. Einführung. — In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge, Zweiter Band, 1961. — Berlin: 1961, 173–175
- [La Via 2002] La Via, Stefano: Eros and Thanatos: A Ficinian and Laurentian Reading of Verdelot's *Sì lieta e grata morte*. — In: Early Music History 21 (2002) 75–116 \*\*\*
- [Leichtentritt 1910] Leichtentritt, Hugo: Monteverdi als Madrigalkomponist. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1910) 255–291
- [Leopold 1982] Leopold, Silke: Monteverdi und seine Zeit. — Laaber: 1982

- [Leopold 1987] Leopold, Silke: Kontrapunkt und Textausdruck. = Studieneinheit 8 des „Funkkolleg Musikgeschichte: Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert“; Studienbrief 4; 11–45)
- [Levitan 1938/1939] Levitan, Joseph S.: Adrian Willaert's Famous Duo *Quidnam Ebrietas* — A Composition Which Closes Apparently by the Intervall of A Seventh. — In: Tijdschrift van de Vereniging ... TVNM 15 (1938/1939) 166–233
- [Litchfield 1987] Litchfield, Malcolm: Giovanni Maria Artusi's *L'Artusi, overo Delle imperfettione della moderna musica* (1600); A translation and commentary (= MA Thesis, Brigham Young University, 1987)
- [Lockwood 1966] Lockwood, Lewis: On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music. — In: [Reese FS 1966] 560–575
- [Lockwood 1973] Lockwood, Lewis: On „Mannerism“ and „Renaissance“ as terms and concepts in music history. — In: [Studi musicali III, 85–100]
- [Lockwood 1992] Lockwood, Lewis: Text and Music in Rore's Madrigal *Anchor che col partire*. — In: [Palisca FS 1992, 243–251]
- [Lowinsky 1956] Lowinsky, Edward E.: Adrian Willaert's Famous 'Duo' Re-examined. — In: TVNM 18/1 (1956) 1–136
- [Lowinsky 1962] Lowinsky, Edward E.: Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music, Berkeley. With a Foreword by Igor Stravinsky. — Berkeley; Los Angeles: 1962
- [Lowinsky 1968] Lowinsky, Edward E.: Echoes of Adrian Willaert's chromatic „Duo“ in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions. In: [Strunk FS 1968, 183ff.]
- [Lowinsky 1974] Lowinsky, Edward E.: The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition. — In: [Studi musicali III, 131–218]

- [Mace 1969] Mace, Dean T.: Pietro Bembo and the Literary origins of the Italian Madrigal. — In: *Musical Quarterly* 55 (1969) 65–86
- [MacClintock 1966] MacClintock, Carol: *Giaches de Wert (1535–1596). Life and Works.* (= *Musicological Studies and Documents*; Vol. 17). — [Roma:] American Institute of Musicology, 1966
- [Maniates 1971] Maniates, Maria Rika: Musical Mannerism: Effeteness or Virility? — In: *Musical Quarterly* 57 (1971) 270 – 293
- [Maniates 1979] Maniates, Maria Rika: *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630.* — Manchester: Manchester University Press, 1979
- [Mann 1983] Mann, Brian: *The secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521–1603.* — Ann Arbor: 1983
- [Massera 1968] Massera, Giuseppe: *Dalle Imperfezioni alle Perfezioni della moderna musica.* — In: [Monteverdi 1968, 397–408]
- [McClary 2004] McClary, Susan: *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal.* — Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2004 \*\*\*
- [Meier 1958] Meier, Bernhard: *Reservata-Probleme.* — In: *AMI* 30 (1958) 77–89
- [Meier 1974] Meier, Bernhard: *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie,* Utrecht: 1974
- [Meier 1981] Meier, Bernhard: *Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio.* — In: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981) 57–75
- [Meister 1973] Meister, Hubert: *Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos.* — Regensburg: 1973

- [Monteverdi 1605] Monteverdi, Claudio: Vorrede zu *Il Quinta Libro de Madrigali a cinque voci*. — Venezia: Amadino, 1605; transkribiert und übersetzt bei [Ehrmann 1989, 128ff.]
- [Monteverdi 1607] Monteverdi, Giulio Cesare: Dichiaratione della Lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali. — In: Monteverdi, Claudio: Scherzi Musicali a tre voci. — Venezia: 1607; transkribiert und übersetzt bei [Ehrmann 1989, 129–143]
- [Monteverdi 1633] Monteverdi, Claudio: Brief aus Venedig am 22. Oktober 1633; Transkribiert und übersetzt bei [Ehrmann 1989, 118–122]
- [Monteverdi 1634] Monteverdi, Claudio: Brief aus Venedig vom 2. Februar 1634; Transkribiert und bei [Ehrmann 1989, 123–127]; übersetzt ins Engl. bei [Stevens 1980]
- [Monteverdi 1968] Congresso internazionale sul tema ‘Claudio Monteverdi e il suo tempo’, a cura di R. Monterosso. — Venezia – Mantova – Cremona: Verona, 1968
- [Monteverdi 1993] Claudio Monteverdi und die Folgen. Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold vom 20.–29. November 1993
- [Monteverdi 1994] Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie = Musik-Konzepte, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft 83/84. — München: 1994
- [Monteverdi 1995] Claudio Monteverdi — Um die Geburt der Oper. = Musik-Konzepte, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft 88 — München 1995
- [Monteverdi 1996] Attualità di Monteverdi. Cremona, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del 350° anniversario della morte di Claudio Monteverdi, 1995 [1996]

- [Monteverdi 1998] Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. = Atti del convegno internazionale (Mantova, 21–24 ottobre 1993), hrsg. von Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini. — Firenze: Olschki, 1998 (= Accademai Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti; Miscellanea 5) \*\*\*
- [Musiktheorie 7] Geschichte der Musiktheorie. Hrsg. von Frieder Zaminer; Band 7: Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre — Darmstadt: 1989
- [Newcomb 1968a] Newcomb, Anthony: Carlo Gesualdo and a musical correspondence of 1594. — In: *Musical Quarterly* 54 (1968) 409–438
- [Newcomb 1968b] Newcomb, Anthony: Rezension: Luzzascho Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* (1601), a cura di A. Cavicchi. In: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968) 222–226
- [Newcomb 1974] Newcomb, Anthony: Alfonso Fontanelli and the Ancestry of the *Seconda Pratica* Madrigal. — In: [Mendel FS 1974, 47–68]
- [Newcomb 1980] Newcomb, Anthony: *The Madrigal at Ferrara 1579–1597* (2 vols.) (= *Princeton Studies in Music*; Vol. 7) — Princeton: 1980
- [Newcomb 2007] Newcomb, Anthony: Review of [McClary 2004] and [Ossi 2003]. — In: *Journal of the American Musicological Society* 60,1 (Spring 2007) 201–217
- [Ossi 2003] Ossi, Massimo: *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*. — University of Chicago Press, 2003 \*\*\*
- [Palisca 1956] Palisca, Claude V.: Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: a Code for the "Seconda Prattica". In: *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956) 81–96 (auch in: [Palisca 1994, 30–53])

- [Palisca 1959] Palisca, Claude V.: A Clarification of „Musica reservata“. In: AMI 31 (1959), S. 133- 161 ; auch in: Palisca 1994, S. 239 - 281
- [Palisca 1963] Palisca, Claude V.: Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de’Cavalieri. In: MQ 49 (1963), S. 339 - 355
- [Palisca 1968] Palisca, Claude V.: The Artusi-Monteverdi Controversy. — In: The Monteverdi Companion, ed. by D. Arnold and N.Fortune — London: 1968, 133–166 (vgl. auch [Palisca 1985])
- [Palisca 1969] Palisca, Claude V.: Vincenzo Galilei’s Arrangements for Voice and Lute. — In: [Plamenac FS 1969, 207–232], auch in: [Palisca 1994, 364–388]
- [Palisca 1974] Palisca, Claude V.: Towards an intrinsically musical definition of mannerism in the sixteenth century. — In: [Studi musicali III, 313–347]
- [Palisca 1985a] Palisca, Claude V.: The Artusi–Monteverdi Controversy. — In: [Arnold/Fortune 1985, 127–158]; auch in: [Palisca 1994, 54–87]
- [Palisca 1985b] Palisca, Claude V.: Humanism in Italian Renaissance musical thought. – New Haven: 1985
- [Palisca 1989] Die Jahrzehnte um 1600 in Italien. — In: Musiktheorie 7 (1989) 221–306
- [Palisca FS (1992)] Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V.Palisca. hrsg. von Nancy Kovaleff-Baker und Barbara Russano Hanning. — Stuyvesant (NY), 1992 ???  
\*\*\*
- [Palisca 1994] Palisca, Claude V.: Studies in the History of Italian Music and Music Theory. — Oxford: 1994, darin:  
b) Vincenzo Galilei’s Counterpoint Treatise: A Code for the

*Seconda pratica* — S. 30–53

c) The Artusi - Monteverdi Controversy — S. 54–87

...

i) A Clarification of *Musica reservata* in Jean Taisnier's *Astrologiae*, 1559 — S. 239–281

k) *Ut retorica musica*: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism — S. 282–311

l) Towards an intrinsically Musical Definition of Mannerism in the 16th Century — S. 312–345

m) Vincenzo Galilei and some Links between 'Pseudo-Monody' and Monody S. 346–363

n) Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute — S. 364–388

o) Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri — S. 389–408

[Parker 2006] Parker, Roger: Monteverdi and Venice. Gresham Lecture 18/09/2006 — <http://www.gresham.ac.uk/events.asp?EventId=565&PageId=108>  
\*\*\*

[Pestelli 1968] Pestelli, Giorgio: Le poesie per la musica monteverdiana. 11 gusto poetico di Monteverdi. — In: [Monteverdi 1968, 349–360]

[Petrobelli 1968] Petrobelli, Pierluigi: *Ah, dolente partita* — Marenzio, Wert, Monteverdi. — In: [Monteverdi 1968, 361–375]

[Piccardi 1974] Piccardi, Carlo: Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione. — In: *Rivista italiana di musicologia* (1974) 67–116

[Pirrotta 1968] Pirrotta, Nino: Scelte poetiche di Monteverdi. — In: *Nuova rivista musicale italiana*, 2 (1968) 10–42 + 226–254

[Pirrotta 1984] Pirrotta, Nino: Monteverdi's poetic choices. — In: [Pirrotta 1984a, ???] \*\*\*

- [Pirrotta 1994] Pirrotta, Nino: Carlo Gesualdo, principe e musicista. — In: Poesia e musica e altri saggi, Firenze 1994,
- [Poos 1983] Poos, Heinrich: Gesualdos Madrigal *Moro lasso al mio duolo*. Eine Studie zur Formtechnik des musikalischen Manierismus. — In: Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik. Hrsg. von Heinrich Poos, Bd. 1. — Mainz: 1983, 87–102
- [Poos 1994] Poos, Heinrich: Monteverdi-Studien. In: [Monteverdi 1994, 103–166]
- [Razzi 1980] Razzi, Fausto: Polyphony of the *seconda prattica*: Performance practice in the Italian vocal music of the mannerist era. — In: Early Music 8 (1980) 298–311
- [Redlich 1932] Redlich, Hans Ferdinand: Claudio Monteverdi. Ein formengeschichtlicher Versuch, Bd. 1: Das Madrigalwerk. — Berlin; Magdeburg: 1932. — Zitiert nach dem Reprint: Hildesheim; New York: 1976
- [Reese FS 1966] Aspects of Medieval and Renaissance Music — A Birthday Offering to Gustave Reese. Edited by Jan LaRue and others — New York: 1966
- [Reichert 1980] Reichert, Georg: Giacomo Gorzanis' *Intabolatura di liuto* (1567) als Dur- und Molltonarten-Zyklus. — In: [Fellerer FS 1962, 428–438]
- [Rempp 1980] Rempp, Frieder: Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis. — Köln: 1980
- [Roche 1985] Roche, Jerome: Monteverdi and the *prima prattica*. — In: [Arnold/Fortune 1985, 159–182]
- [Rubio 1982] Rubio, Hector Edmundo: Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft; Bd. 5). — Tutzing: 1982

- [Schmaltzriedt 1991] Schmaltzriedt, Siegfried: Manierismus als „Kunst des Überbietens“. Anmerkungen zu Monteverdis und D'Indias Madrigalen *Cruda Amarilli*. — In: [Siegele FS 1991, 51–66]
- [Schrade 1950] Schrade, Leo: Monteverdi, Creator of Modern Music. — New York: 1939 (1st. Ed.). — Zitiert nach der Ausgabe: New York: 1950
- [Schütz 1989] Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Hrsg. von Anne Jensen und Ole Kongsted. — Kopenhagen: 1989
- [Schuetze 1990] Schuetze, George C. (Hrsg.): Settings of *Ardo si* and its related texts. — In: Recent researches in the music of the Renaissance 78–81 (2 Bde.: 78/79 + 81/81) (1990)
- [Schulz-Buschhaus 1969] Schulz-Buschhaus, Ulrich: Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock. — Bad Homburg: 1969
- [Shearman 1967] Shearman, John: Mannerism. — London u.a.: 1967. — Zitiert nach der 9. Aufl. 1987
- [Siegele FS 1991] Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag. — Kassel: 1991
- [Siegele 1994] Siegele, Ulrich: *Cruda Amarilli*; oder: Wie ist Monteverdis "seconda pratica" satztechnisch zu verstehen? — In: [Monteverdi 1994, 31–102]
- [Sirch 1989/1909] Sirch, Licia: *Era I 'anima mia* — Monteverdi, Fontanelli, Pecci e Pallavicino. Note sulla *Seconda Pratica*. — In: Rassegna Veneta di Studi Musical V–VI (1989/90) 103–136
- [Studi Musicali III] Studi Musicali III (= Atti del Congresso internazionale sul tema „Manierismo in arte e musica“ — Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 18.–23. ottobre 1973) — Firenze: 1974

- [Tasso 1985] Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro, e arti figurative. A cura di Andrea Buzzoni. — Bologna: 1985
- [Tasso 1988] Tasso, la musica, i musicisti. A cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia; 19) — Firenze: 1988
- [Tomlinson 1986] Tomlinson, Gary E.: Giambattista Guarini and Monteverdi's Epigrammatic Style. — In: [Hammerstein FS 1986, 435–451]
- [Tomlinson 1987] Tomlinson, Gary E.: Monteverdi and the End of the Renaissance. — Berkeley; Los Angeles: 1987
- [Vicentino 1555] Vicentino, Nicola: L'antica Musica ridotta alla moderna pratica. Roma: Barre, 1555. — Reprint in: Documenta musicologica, Serie 1: Druckschriften Faksimiles, Bd. 17. Hrsg. von Edward Lowinsky. — Kassel; Basel: 1959
- [Vogel 1892] Vogel, Emil: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. — Berlin: 1892 (zitiert nach dem Reprint: Hildesheim: 1962. Mit Nachträgen von Alfred Einstein.)
- [Vogel 1977] Vogel, Emil; Einstein, Alfred; Lesure, Francois; Sartori, Claudio: Bibliografia della Musica Italiana Vocale Profana pubblicata dal 1500 al 1700 (3 Bde.). — Geneva: 1977
- [Watkins 1974] Watkins, Glenn: Carlo Gesualdo and the delimitations of late mannerist style. — In: Studi musicali III, S. 55–73
- [Watkins 1973/1991] Watkins, Glenn: Gesualdo. The Man and His Music. — Oxford; New York; Toronto: 1973 (Ist Edition); zitiert nach der zweiten Ausgabe 1991
- [Watkins/La May 1986] Watkins, Glenn; La May, Thomasin: *Imitatio* and *Emulatio* Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s. — In: [Hammerstein FS 1986, 453–487]

- [Weber 1989] Weber, Eileen Lovett: An Analysis of the Seconda Pratica in Claudio Monteverdis Madrigals (M.M. Thesis) — Knoxville: University of Tennessee, 1989 \*\*\*
- [Weismann 1957] Weismann, Wilhelm: Ein verkannter Madrigalzyklus Monteverdis. — In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 2 (1957) 37–51
- [Weisman 1961] Weismann, Wilhelm: Die Madrigale des Carlo Gesualdo Principe di Venosa. — In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1960 (= 52. Jahrgang des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters). — Leipzig: 1961, 7–36
- [Wettig 1990] Wettig, Karin: Satztechnische Studien an den Madrigalen Carlo Gesualdos (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 36; Bd. 45). — Frankfurt a. M.; Bern u. a.: 1990
- [Wolff 1971] Wolff, Hellmuth Christian: Manierismus und Musikgeschichte. — In: Musikforschung 24 (1971) 245–250
- [Yamaguch 1991] Yamaguchi, Hiroko: A Study on the Madrigals of Monteverdi: Some Phases of „Seconda Pratica“ Seen in the Fifth Book. — In: Memoirs of the Faculty of General Education, Kumamoto University . . . Humanities and Social Sciences; 26 (1991) 43–53 [japanisch?] \*\*\*
- [Zeller 1995] Zeller, Hans Rudolf: Unbestimmtheiten und die zweite *seconda pratica*. — In: [Monteverdi 1995] \*\*\*
- [Ziino 1987] Zino, Agostino: La ballata iOn musica dalla Frottola al Madrigale: Campioni per una ricerca. — In: Muraro, Michelangelo (Hrsg.): La Letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione. — Roma: 1987, 259–272