

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	40 (2020)
<b>Artikel:</b>	Kontrafakturen im Kontext : Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts
<b>Autor:</b>	Steinheuer, Joachim
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-961747">https://doi.org/10.5169/seals-961747</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Kontrafakturen im Kontext

## Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts

Joachim Steinheuer

Dass der gleiche Text ohne Weiteres auf ganz unterschiedliche Weise mehrfach vertont werden kann, sei es von dem gleichen oder auch von verschiedenen Komponisten, ist eine Selbstverständlichkeit und an einer Vielzahl von Stücken aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen zu belegen. Dass aber umgekehrt der gleichen Komposition auch verschiedene Texte unterlegt werden können, erscheint abgesehen von den verschiedenen Strophen eines Strophenlieds zunächst einmal weit weniger plausibel. Selbst bei Strophenliedern und weit mehr noch bei durchkomponierten Vokalkompositionen bildet aus heutiger Sicht eine individuell auf einen ganz konkreten Text und dessen spezifische Aspekte von Inhalt und Bedeutung oder auch Stimmung und Affekt reagierende Art der Vertonung die Norm des kompositorischen Umgangs mit Texten. Schon die bloße Vorstellung einer Neutextierung etwa von Liedern aus Franz Schuberts *Winterreise*, von Arien aus Bachs Passionen oder auch von Szenen und Ensembles aus Mozarts Opern mit einem anderen als dem ursprünglichen Text könnte als bizarr oder gar abwegig empfunden werden, so sehr scheinen in solchen Beispielen Vorlage und Vertonung eine einzigartige, unlösbar reziproke Verbindung eingegangen zu sein.<sup>1</sup>

In historischer Perspektive erweist sich eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit und Legitimität von anderen Textunterlegungen jedoch als weit weniger eindeutig, die Verbindung einer Musik mit einem bestimmten

---

<sup>1</sup> Und doch sind etwa im Falle Mozarts zahlreiche Opern- und Konzertarien mit einem anderen Text versehen und zu geistlichen Arien umgewandelt worden, u. a. Leporellos Registerarie aus *Don Giovanni* zu einer *Aria de Beata Virgine* (KV Anhang zu 527), Teile aus *Così fan tutte* durch einen anonymen Bearbeiter gar zu einer ganzen *Messa a Quattro In C ut del Sigre Mozart* (KV Anhang zu 588).

Text vielfach keineswegs unauflösbar. Im Gegenteil soll im Folgenden an Beispielen aus dem späteren 16. und vor allem dem 17. Jahrhundert gezeigt werden, dass in mehreren Gattungen und verschiedenen Kontexten eine feste Verbindung eines bestimmten Textes mit einer einstimmigen Melodie oder auch mit einer mehrstimmigen Komposition von vornherein entweder gar nicht intendiert war oder selbst bei einer zunächst einmal spezifisch intendierten Korrelation von Text und Vertonung andere Texte durchaus unterlegt werden konnten. Der Begriff der Kontrafaktur, der üblicherweise für alle derartigen Phänomene Verwendung findet, erweist sich hierbei vielfach als unscharf, aporetisch oder letztlich sogar untauglich, da die Vielfalt der Phänomene im Repertoire des hier zu untersuchenden Zeitraums – wie im Folgenden gezeigt werden soll – kaum auf einen einfachen gemeinsamen begrifflichen Nenner zu bringen ist.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Der Begriff der Kontrafaktur ist vielfach diskutiert worden, nicht zuletzt im Zusammenhang mit bzw. in Abgrenzung zur Parodie. Die Definition in der Online-Ausgabe des *New Grove* von Robert Falck und Martin Picker ist ausgesprochen knapp und weit gefasst, sie vermeidet gezielt Einschränkungen hinsichtlich möglicher Gattungstransfers und ihrer Richtungen sowie verschiedenartiger einstimmiger oder mehrstimmiger musikalischer Faktur: «In vocal music, the substitution of one text for another without substantial change to the music». Vgl. Robert Falck und Martin Picker, «Contrafactum» in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (15.12.2019). In der Neufassung der *MGG* wird demgegenüber Kontrafaktur mit Parodie in einem gemeinsamen Eintrag besprochen, beide sind darin als «Teilbezirke der textlich-musikalischen Bearbeitung» verstanden (*MGG* 2 steht für: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearb. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel, Stuttgart etc.: Bärenreiter, Metzler 1997, Sp. 1395). Im Bereich der Musik meint für die Autoren Ludwig Finscher und Armin Brinzing der Begriff Kontrafaktur «die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung (Paraphrase, freie Nachbildung) oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise, im literaturwissenschaftlichen Bereich die ernste Nachdichtung einer literarischen Vorlage unter völliger oder weitgehender Wahrung des Inhalts und der poetischen Form» (ebd.). Bereits dieser letztere Definitionsversuch lässt etwas von der Vielgestaltigkeit der hier anzutreffenden Phänomene ahnen. Eine erste Auseinandersetzung des Autors mit diesbezüglichen Fragen, in der eher die Aporien des Begriffs herausgearbeitet werden, findet sich in: Joachim Steinheuer, «Musik durch Sprache gewandelt – Umschmieden und Umtextieren vom Minnesang bis

## 1 Gattungstraditionen mit Mehrfachtextierungen

Sehr vielfältig können Stücke formal angelegt sein, die ganz oder abschnittsweise mit unterschiedlichen Texten bzw. Textabschnitten gesungen werden sollen, dazu zählen ebenso einfache Formen wie Strophenlieder oder Stücke mit Refrainabschnitten wie auch komplexer gebaute ältere Gattungen wie etwa Sequenz und Lai. Von solchen Stücken, die immer mit allen Textteilen und Wiederholungen zusammengenommen ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellen, sind andere Stücke zu unterscheiden, die von vornherein vollständig für eine Ausführung mit mehreren gleichberechtigten, meist gänzlich voneinander unabhängigen Texten vorgesehen sind. Dabei entstehen zugleich auch mehrere, im Prinzip eigenständige, oft für ganz verschiedene Anlässe oder Kontexte bestimmte Stücke. Solche Kompositionen mit einem prinzipiell flexiblen Verhältnis von Text und Musik sollen im Folgenden als Mehrfachtextierungen bezeichnet werden. Gänzlich fehlt Mehrfachtextierungen der Bezug auf einen Prätext als Ausgangspunkt für die Unterlegung eines anderen Textes, wie er bei Umtextierungen und Neutextierungen konstitutiv ist (s. u.). Gleiche Textform und Metrik sind bei Mehrfachtextierungen die Norm, nur gelegentlich weisen dagegen die verschiedenen Texte auch hinsichtlich ihrer Semantik, Klanglichkeit oder der Verwendung von Reimen bzw. Refrainversen über die äußere Form hinausgehende intertextuelle Bezüge untereinander auf. Mehrfachtextierungen sind in einzelnen Gattungen im geistlichen wie im weltlichen Bereich nicht selten anzutreffen, hierzu zählen insbesondere Hymnus, *lauda spirituale* und Rezitationsmodelle für verschiedene klassische Strophenformen der weltlichen Dichtung, die im Folgenden beispielhaft für ein prinzipiell flexibles Wort-Musik-Verhältnis untersucht werden sollen.

### a) Mehrfachtextierung bei Hymnen

Im geistlichen Bereich sind es vor allem die frei gedichteten Hymnen in Strophenform, bei denen Melodietransfer oder Mehrfachtextierung häufig auftre-

---

Mozart», in: Silke Leopold (Hg.), *Musikalische Metamorphosen – Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel usw.: Bärenreiter 1992, 32–47.

ten: «The relationship between words and music in hymns is flexible; different texts with the same liturgical function or metre may be sung to the same melody».<sup>3</sup> Diese alte Tradition im einstimmigen Repertoire fand eine Fortsetzung auch bei mehrstimmig vertonten Hymnen im 16. und 17. Jahrhundert. In Orlando di Lassos Münchener Hymnarium aus dem Jahre 1580/81 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 55 = Mü 55), worin alternativ die ungeradzahligen Strophen einstimmig, die geradzahligen jedoch mehrstimmig zu singen sind, finden sich mehrere Hymnen, denen auch andere Texte unterlegt wurden.<sup>4</sup> So wurde Lassos Nr. 6 *Salvete flores martyrum* in der Handschrift München, Dombibliothek A. 238 mit zwei anderen Texten versehen, einmal mit *Deus tuorum militum*, einem am Fest des Hl. Stephanus zu singenden Hymnus, sowie mit *Exultet caelum laudibus* für das Fest des Hl. Johannes.<sup>5</sup> Das gleiche Manuskript weist auch Lassos Nr. 22 *Lauda mater Ecclesia* mit neuem Text *Pater superni luminis* zum Fest der Maria Magdalena auf.<sup>6</sup>

Auch im 17. Jahrhundert wurde diese Praxis fortgeführt: Giovanni Valentini – zu dieser Zeit Hoforganist am Grazer Hof von Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich, dem späteren Kaiser Ferdinand II. – veröffentlichte 1618 bei Giacomo Vincenti in Venedig eine Sammlung mit *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsibordoni, et motetti* für eine bis vier Singstimmen und Continuobegleitung. Darin findet sich eine Komposition mit einer Besetzung für zwei Tenorstimmen, Bass und Bc, die in der Überschrift bezeichnet wird als «Hinno commune sotto le quali note si può cantare la maggior parte de gl’Hinni», also als ein Hymnus, zu dessen musikalischem

---

<sup>3</sup> Susan Boynton, «Hymn. II. Monophonic Latin», in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (15.12.2019).

<sup>4</sup> Zu Lassos *Iam lucis orto sydere* vgl. den Beitrag von Bernhold Schmid in diesem Band.

<sup>5</sup> Vgl. die Editionen in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 18, *Das Hymnarium aus dem Jahre 1580/81*, hg. von Marie Louise Göllner, Kassel etc.: Bärenreiter 1980, 24–25 und 158–165.

<sup>6</sup> Ebd., 10–13 und 171–175. Die Edition enthält auch eine weit spätere, um 1700 vorgenommene Umtextierung von Giuseppe Antonio Bernabei von Lassos Nr. 3 *Jesu corona virginum* mit dem gleichen Text *Pater superni luminis* zum Fest der Maria Magdalena.

Satz ein großer Teil des Hymnenrepertoires gesungen werden könne. Beispielsweise sind im Druck in den Stimmbüchern in allen drei Stimmen den Noten zwei verschiedene Hymnentexte unterlegt, einmal die trinitarische Dichtung von *O Lux beata Trinitas* für den ersten Samstag in der Woche nach Epiphanias, doch gleichberechtigt ebenso *Exultet caelum laudibus*, ein für mehrere Apostelfeste zu verwendender Hymnus (Bsp. 1).

Die kompositorische Faktur verdeutlicht, welche Qualitäten ein Stück aufweisen muss, damit eine solche Mehrfachtextierung unproblematisch ermöglicht werden kann. Beim ersten Vers setzen die drei Stimmen *all'uno-sono* bzw. *all'ottava* im eintaktigen Abstand anfangs in strenger Imitation ein, konstitutiv ist dabei ein Terzgang abwärts mit anschließendem Terzsprung als Soggettakopf. Für den zweiten Vers verwendet Valentini dann erneut in imitierendem Satz die Umkehrung des Motivs, wobei Reihenfolge und Einsatzabstand variabel gehandhabt werden und die erste Tenorstimme nun eine Quarte über den anderen Stimmen beginnt. Im homophon vertonten dritten Vers wird in allen drei Stimmen der Terzgang abwärts zu einem Sextgang ausgeweitet, der zweimal vorgetragene vierte Vers verwendet dann wiederum in polyphoner Verarbeitung noch einmal die Umkehrung des Soggettakopfs in verbreiterten Notenwerten. Demgegenüber werden im raschen «Amen»-Abschnitt umgekehrt die Töne zwei bis vier der Umkehrung mit einem Quartgang abwärts weitergeführt und in stark verkürzten Notenwerten in Engführungen polyphon verarbeitet. Die Entwicklung eines ganzen Satzes aus einem einzigen Motivbaustein bildet ein Merkmal einer ganzen Reihe von Kompositionen Valentinis aus diesen Jahren und macht deutlich, dass es sich trotz der polyphonen Faktur um eine moderne Komposition mit neuartigen motivischen Ableitungstechniken handelt.<sup>7</sup> Der Instrumentalbass ist allerdings abgesehen vom ersten Takt und zwei kurzen Stellen im «Amen»-Abschnitt, an denen ebenfalls die Oberstimme allein singt, ein reiner *Basso seguente* und insofern überwiegend keine wirklich selbständige

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Joachim Steinheuer, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), 31–69, besonders 39–41 und Joachim Steinheuer, «Parallelvertonungen in Giovanni Battista Bonometti's Sammlung *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615», in: *De musica disserenda* 13/1–2 (2017), 87–118, besonders 106–110.

Hinno à 3. sotto le quali note si può cantare la maggior parte de gli'Hinni

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas  
2. E - xul - tet cae - lum lau - di - bus

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas  
2. E - xul - tet cae - lum gau - di - um

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas Et prin - ci - pa - lis u - ni -  
2. E - xul - tet cae - lum lau - di - bus Re - sul - tet ter - ra gau - di -

1. -pa - lis u - ni - tas lam sol re - ce - dit ig - ne - us  
ter - ra gau - di - is A - po - sto - lo - rum glo - ri - a

1. prin - ci - pa - lis u - ni - tas lam sol re - ce - dit ig - ne - us  
- sul - tet ter - ra gau - di - is A - po - sto - lo - rum glo - ri - a

1. -tas is lam sol re - ce - dit ig - ne - us In -  
A - po - sto - lo - rum glo - ri - a Sa -

Bsp. 1: Giovanni Valentini, *O Lux beata Trinitas / Exultet caelum laudibus*, aus *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsobordoni, et motetti*, Venedig: Giacomo Vincenti 1618.

Stimme. Die Vereinheitlichung der musikalischen Konstruktion steht im Vordergrund, eine gezielte Bezugnahme auf einen bestimmten Text und dessen spezifische Semantik oder gar Ansätze von Einzelwortausdeutung sind im ganzen Stück nicht zu erkennen. Dadurch eignet sich der gezielt einfach konstruierte, dennoch elegante Satz auch für eine Unterlegung mit vielfältigen anderen, formal gleich gebauten Texten und kann damit auch zu unterschiedlichen Anlässen im Kirchenjahr verwendet werden.

11

8

16

8

20

8

Bsp. 1: (Fortsetzung).

Ähnlich wie Valentini hat auch Claudio Monteverdi in seine umfangreiche retrospektive Sammlung *Selva morale e spirituale* von 1641 nun sogar vier Kompositionen für Hymnen mit dezidiert flexibler Text-Musik-Beziehung aufgenommen. Je eines der Stücke ist für eine Sopran- bzw. Tenorstimme, ein drittes Stück für zwei Soprane und das vierte für zwei Tenöre und Bass bestimmt. Alle Stücke verbindet – im Unterschied zur vorherrschend polyphonen Faktur des Satzes bei Valentini – eine genuin konzertierende Schreibart mit eigenständig geführter Continuostimme sowie zwei obbligaten Violinen. Der ersten Komposition ist der Text des Hymnus *Sanctorum meritis* unterlegt, der in der Überschrift als *himnus comune plurimorum martirum* ausgewiesen ist und an den Festen mehrerer Märtyrer in der zweiten Vesper seinen liturgischen Ort hat. Doch verweist Monteverdi zugleich auch auf die Möglichkeit der Weiterverwendung derselben Musik für andere Hymnen, unter der Bedingung, dass diese metrisch gleich gebaut sind. So schreibt er explizit: «sopra alla qual aria si potranno cantare anco altri hinni però che sijno dello stesso metro», allerdings benennt er in dieser ersten Komposition dafür kein konkretes Beispiel.

Die Strophenform des vielfach dem Fuldaer Abt und Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus zugeschriebenen Gedichts entspricht dem Typus der zweiten asklepiadeischen Strophe bei Horaz, bestehend aus drei Asklepiaden mit Mittelzäsur sowie einem abschließenden zäsurlosen Glykoneus. Während bei Horaz die Strophe ernsten und nachdenklichen Gemütszuständen vorbehalten ist, wird sie im Hymnenrepertoire besonders für Texte verwendet, in denen ein freudiger Gestus vorherrschend ist. Die erste Strophe lautet wie folgt:

Sanctórum méritis / ínclita gáudia	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Pangámus, sócii, / géstaque fórtia	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Non glíscit ánimus / pómere cántibus <sup>8</sup>	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Victórum génus óptimum. <sup>9</sup>	Glykoneus	(7s)

Bereits im *Liber usualis* finden sich zwei alternative einstimmige Melodien für diesen Hymnus, die erste davon verwendet für die Anfänge der Verse 1, 2

<sup>8</sup> Im *Liber usualis* beginnt dieser Vers mit den Worten «Glíscit fert ánimus ...».

<sup>9</sup> Die Betonungszeichen im Text folgen den Angaben im *Liber usualis*.

und 4 die gleiche Melodie, doch führen dann die Schlusswendungen zu drei verschiedenen Tönen. Die zweite Melodie weist dagegen keine melodischen Binnenkorrespondenzen auf.<sup>10</sup> Auch Monteverdi veröffentlichte in seiner *Selva morale e spirituale* zwei unterschiedliche Versionen für Sopran- bzw. Tenorstimme mit zwei Violinen und Bc, die beide im *tempus perfectum diminutum* stehen und denen im Stimmbuch für den jeweiligen Vokalpart ungewöhnlicherweise jeweils vier der sechs Textstrophen der einstimmigen Versionen untereinander direkt unter den Noten abgedruckt sind.

In der ersten Vertonung beginnt Monteverdi mit einem zwölftaktigen Instrumentalritornell, das anfangs in der zweiten Violine den Beginn der vokalen Strophe zwar antizipiert, dann aber frei weitergeführt wird.<sup>11</sup> Es erklingt vor jeder der weiteren Strophe nochmals, ebenso vor dem nur vier Takte umfassenden geradtaktigen Tutti-«Amen», in dem die drei Oberstimmen einander im eintaktigen Abstand in raschen Achtelfiguren imitieren. Die Strophen selbst sind dagegen nur mit der Solostimme und Continuo besetzt. Textwiederholungen finden sich bei den Anfängen der Verse 1, 2 und 4, zudem wird der gesamte erste Vers mit Binnenwiederholung noch einmal gesungen, nur das weiterführende Melisma am Ende weicht beim zweiten Mal ab. Bei der Vertonung des Textes hebt Monteverdi die durchweg daktylischen Endungen aller Halbverse wie auch die Versenden jeweils durch Punktierungen mit zwei nachfolgenden unbetonten Silben hervor, ganz als würde er nicht einen lateinischen Text mit häufig daktylischem Versfuß, sondern italienische Fünf- und Siebensilbler mit *sdrucciolo*-Endungen vertonen. Die Versanfänge sind dagegen rhythmisch unterschiedlich gestaltet, entweder mit Dehnung der ersten, eigentlich unbetonten Silbe mit gleichsam hemiolischer Wirkung oder ohne Hervorhebung in Form von drei auftaktig wirkenden Halben.

Monteverdis zweite Vertonung desselben Textes lässt gleichfalls ein Ritornell mit den vier Strophen und dem auch hier geradtaktigen, noch kür-

<sup>10</sup> *Liber usualis*, 1157–1159 und 1159–1160.

<sup>11</sup> Vgl. die Edition in Gian Francesco Malipiero, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 2. verbesserte Auflage, Wien: Universal Edition 1967, Bd. XV/3, 606–609; Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, hg. von Denis Stevens, in: Claudio Monteverdi, *Opera omnia*, Bd. XV/2, Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi 1998, 771–773.

zeren, nur aus einer Kadenzwendung bestehenden «Amen» alternieren.<sup>12</sup> Allerdings verzichtet Monteverdi hier gänzlich auf Textwiederholungen, bezieht jedoch ebenfalls im Unterschied zur ersten Version die Violinen nun in die Vertonung der Strophe mit ein, die hier z. T. imitierend mit der Singstimme in einem dialogischen Wechsel agieren. Der ganze Satz lässt sich als eine Art Ciaccona verstehen, denn auch wenn es kein durchlaufendes ostinates Bassmodell gibt, sprechen dafür gleichermaßen die klare zweitaktige Periodik, die markanten Synkopierungen und vor allem anfangs auch die Melodieführung im Instrumentalbass. Diese stellt kaum etwas anderes als eine erweiterte Kadenzwendung dar, dies wird im weiteren Verlauf nur durch Transpositionen und melodische Variationen des Modells verschleiert. Alle Halbverse beginnen in dieser zweiten Version mit drei auftaktigen Halben, die zur punktierten vierten Silbe hinführen. Die schon in der ersten Version erkennbare Anlehnung an italienische *sdrucciolo*-Verse wird hier nun ganz vorherrschend. Beim vierten Vers wechselt Monteverdi dann für das Strophenende zu einem langsameren geraden Takt, so dass der metrische Unterschied umso deutlicher hervortritt.

Bei dieser zweiten Version von *Sanctorum meritis* hat Monteverdi im Stimmbuch des Tenore Secondo anschließend die gleiche Melodie noch zwei weitere Male mit zwei anderen Hymnentexten abgedruckt. Zunächst mit drei Strophen von *Deus tuorum militum*, einem Hymnus für das Fest eines einzelnen Märtyrers wie auch für das Fest des Hl. Thomas am 29. Dezember.<sup>13</sup> Das Gedicht weist vier gleich gebaute Verse auf, die metrisch nun alle dem letzten kürzeren Vers bei *Sanctorum meritis* entsprechen, die drei ersten Verse sind insofern jeweils vier Silben kürzer als dort. Der zweite Text konnte insofern nicht einfach unterlegt werden, sondern erforderte eine Anpassung an die fertige Komposition, und das dürfte der wichtigste Grund dafür sein, dass die Melodie mit Text im Stimmbuch noch einmal neu abgedruckt wurde. Die Anpassung erreicht Monteverdi, indem er in jedem der ersten drei Verse ein dreisilbiges Wort wiederholt («Deus tuorum, tuorum militum / Sors et corona, corona proemium / etc.») und zudem bei der jeweils ersten

---

12 Edition Malipiero (wie Anm. 11), 610–613; Stevens (wie Anm. 11), 774–776.

13 *Liber usualis*, 1126–1127 und 1127–1128 sowie 439. Bei letzterem Stück waren ebenfalls zwei Melodien gebräuchlich.

punktierten Gruppe die punktierte Minima mit anschließender Semiminima zu einer Semibrevis zusammenfasst und auf diese Weise eine weitere Silbe einspart. Damit sind nun im jeweils ersten Takt für die ersten drei Verse fünf, im zweiten jeweils sechs Silben unterlegt.<sup>14</sup>

Auch im zweiten neu unterlegten Hymnus *Iste confessor Domini sacratus*, einem Hymnus für einen Bekenner mit sogar fünf verschiedenen Melodien im *Liber usualis* gibt es vergleichbare Anpassungsprobleme. Hier bestehen die ersten drei Verse aus je elf Silben mit einer Zäsur nach der fünften Silbe, und die zweite Vershälfte ist auf der vorletzten, nicht wie in *Sanctorum meritis* auf der drittletzten Silbe betont, zudem ist der letzte Vers drei Silben kürzer als beim ersten der drei Hymnentexte. Wie schon in *Deus tuorum militum* zieht Monteverdi auch diesmal in der ersten Vershälfte die punktierte Gruppe zu einer Semibrevis zusammen und spart damit eine Silbe ein. In der zweiten Vershälfte kontrahiert er dann zwar gleichfalls die punktierte Gruppe zu einer Note zusammen, muss aber deshalb bereits vorher eine weitere Silbe unterbringen. Hierfür spaltet er am Anfang der zweiten Vershälfte eine der Minimen in zwei Semiminimen auf (Vers 2) und erreicht im ersten und dritten Vers eine metrische Anpassung zusätzlich durch Punktierung und gleichzeitige Synkopierung. Im letzten Vers gleicht er dann die fehlenden Silben durch Wortwiederholung und kleinere Überbindungen aus.<sup>15</sup> Die beiden Beispiele zeigen, welche Schwierigkeiten entstehen, wenn die neu unterlegten Hymnen eben nicht «lo stesso metro» haben, wie Monteverdi bei seiner ersten Vertonung von *Sanctorum meritis* gefordert hatte. Dennoch belegen auch diese Beispiele die prinzipielle Mehrfachtextierung im Hymnenrepertoire noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

*Iste Confessor* hat Monteverdi dann im gleichen Band noch einmal für zwei Sopranstimmen, zwei Violinen und Bc in gerader Taktart vertont, die ersten beiden Strophen werden alternierend mit einem Violinritornell im strophischen Wechsel der beiden Solostimmen gesungen, die dritte Strophe dann zweistimmig überwiegend in parallelen Terzen.<sup>16</sup> Auch bei diesem

<sup>14</sup> Vgl. die gesonderte Edition bei Malipiero (wie Anm. 11), Bd. XV/3, 614–617; Stevens (wie Anm. 11), 777–779.

<sup>15</sup> Vgl. Ed. Malipiero, Bd. XV/3, 618–621; Ed. Stevens, 780–782.

<sup>16</sup> Ed. Malipiero, 622–628; Ed. Stevens, 783–787.

Stück ist die Möglichkeit weiterer Textunterlegungen ausdrücklich vorgesehen: «sopra alla qual Aria si può cantare parimente Ut queant laxis di S. Gio. Batt. et simili». In *Ut queant laxis* weist der Schlussvers eigentlich auch nur fünf Silben auf, durch Wortwiederholungen entstehen nun neun, elf und am Ende sogar zwölf Silben, was ebenfalls zu kleinen Änderungen führt.<sup>17</sup> Im letzten der vier Hymnensätze in der *Selva morale e spirituale* vertont Monteverdi dann auch *Deus tuorum militum* noch ein weiteres Mal nun für drei Männerstimmen, Violinen und Bc neu und gibt auch hier eine vergleichbare Ausführungsanweisung: «Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora Jesu corona virginum, Christe Redemptor omnium et altri del medesimo metro».<sup>18</sup> Bei Monteverdis Hymnen gilt also fast generell ein flexibles Verhältnis von Musik und Text mit prinzipieller Austauschbarkeit der Texte. Allerdings erfordert dies auch schon bei nur geringen metrischen Abweichungen kleinere Anpassungen, auch wenn diese nicht an die Substanz eines Satzes röhren. Umgekehrt macht jedoch auch die durchaus ungewöhnliche Tatsache, dass bei den vier Beispielen Monteverdis zudem auch gleich drei der Texte in unterschiedlichem musikalischen Gewand gesungen werden können, deutlich, dass bei Hymnen anscheinend vielfach fast so etwas wie eine prinzipielle Austauschbarkeit von Texten und Vertonungen angenommen werden kann.

### b) Mehrfachtextierung in der *Lauda spirituale*

Ein vergleichbarer Grad an Mehrfachtextierungen bzw. Austauschbarkeit von Texten ist neben dem liturgischen Repertoire lateinischer Hymnen auch im volkssprachlichen Genre der *lauda spirituale* und damit in der außerliturgischen Andachtsmusik anzutreffen. Auch dies ist seit den Anfängen der Gattung belegt, nicht zuletzt durch die verbreitete Praxis des «cantasi come», bei der bekannte Melodien für neue Texte wiederverwendet wurden.<sup>19</sup> Noch

---

<sup>17</sup> Ed. Malipiero, 629–635; Ed. Stevens, 788–792.

<sup>18</sup> Ed. Malipiero, 636–638; Ed. Stevens, 793–796.

<sup>19</sup> Vlg. hierzu etwa: Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz: Olschki 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9).

in der Mitte des 17. Jahrhunderts finden sich Beispiele, die an diese Tradition anknüpfen, besonders eindrücklich in den *Canzonette spirituali, e morali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna, eretto sotto la protettione de S. Filippo Neri*, einer 1657 von Carlo Francesco Rolla in Mailand herausgegebenen Sammlung.<sup>20</sup> Explizit weist bereits die Weiterführung auf dem Titelblatt dann auf die Möglichkeit einer flexiblen Art der Ausführung mit Blick auf die Größe der Besetzung hin, denn die Stücke seien «accommodate per cantar à 1. 2. 3. voci come più piace» und geschrieben «sopra Arie communi, e nuove». Die mehrstimmigen Sätze sind im Druck dreistimmig in Partitur wiedergegeben, meist in einem gezielt einfachen homorhythmischen Satz mit durchgehender Paralleldeklamation in allen drei Stimmen. Das Prinzip lässt sich exemplarisch an *Passacalli della vita: O come t'inganni* verdeutlichen: Es handelt sich um einen oberstimmenbetonten Trio-Satz, dessen harmonisches Fundament die textierte Bassstimme bildet, während die Mittelstimme sich überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme bewegt und am Ende jedes Verses zum Einklang mit dieser geführt wird. Alle drei Stimmen verwenden in allen sechs Binnenabschnitten für die sechssilbigen *senario*-Verse dasselbe rhythmische Schema mit auftaktiger Achtel und jeweiligen Synkopierungen im Anschluss an die Betonungen auf der zweiten und fünften Silbe jedes Verses, was dem charakteristischen Rhythmus des Ciacconamodells entspricht. Über der Oberstimme sind in *alfabeto*-Notation («lettere della Chitarra») die Begleitakkorde angegeben. Denkbar ist also eine Aufführung nur mit der Oberstimme und Gitarrenbegleitung, hinzutreten könnte dann auch entweder die Mittelstimme oder die vokale Bassstimme, doch sind auch Aufführungen nur mit den beiden Außenstimmen oder mit allen drei Vokalstimmen jeweils mit und ohne Begleitung möglich.

Doch ist nicht nur die Besetzung flexibel, denn der Druck gibt für dieses Stück außerdem insgesamt drei verschiedene Texte für unterschiedliche Anlässe an, die mit den abgedruckten Noten gesungen werden können. Der ursprüngliche Text, der auch Anregung für die Ciaccona-artige musikalische Gestaltung lieferte, ist ohne Frage das bereits den Noten im Druck unterlegte Gedicht *O come t'inganni*, das eine Meditation über die Vergänglichkeit und «La vita, che passa» darstellt und zusätzlich mit *Passacalli della vita* über-

---

<sup>20</sup> RISM Sammeldrucke 1657<sup>1</sup>.

schrieben ist. Der in jeder Strophe dreimal gesungene Refrainvers lautet in 14 Strophen «bisogna morire», in vier weiteren Mittelstrophen «morire bisogna», was beides gleichermaßen bedeutet «ein jeder muss sterben». Die Unentrinnbarkeit des Todes verbreitet hier nicht so sehr Angst und Schrecken, sondern zieht Mitsänger wie Zuhörer eher totentanzartig in seinen Bann.<sup>21</sup>

<b>Passacalli della vita</b> <b>La vita, che passa.</b>		<b>Ammirazione à l'amor di</b> <b>CHRISTO GIESU.</b>		<b>Alla Morte felice di</b> <b>S. Giuseppe</b>	
1	O come t'inganni se pensi che gl'anni non debban finire <i>bisogna morire.</i>	6p 6p 6p 6p	<i>Bisogna stupire</i> e per forza dire ch'immenso è l'amore del nostro Signore.	1	O giorno beato o giorno felice nel qual il nutrice del nostro Signore si more d'amore
2	E un sogno la vita Che par si gradita È breve il gioire <i>bisogna morire.</i>	6p 6p 6p 6p	Si è fatto bambino E sì piciolino (sic) De Regi quel Sire <i>bisogna stupire</i>	2	fra mentre da un lato sta il Verbo Incarnato dell'altro Maria consorte sua pia.

Noch zwei weitere Texte für diesen Satz sind im Anschluss an die 18 Strophen von *O come t'inganni* abgedruckt, der erste rückt in nur vier Strophen das Staunen über das Mensch gewordene Christuskind in den Mittelpunkt. Die Unterlegung ist prinzipiell unproblematisch, da auch diese Strophen wie das erste Gedicht aus je vier *senari piani* (6p) bestehen, doch ist ein Refrainvers hier nicht so stark ausgeprägt. «Bisogna stupire» steht nur in den beiden mittleren Strophen am Ende, in der ersten Strophe dagegen zu Beginn, dennoch kann er problemlos auch am Ende noch zweimal gesungen werden. In der letzten Strophe fehlt er ganz, wo dann vermutlich zweckmäßigerweise die beiden letzten Verse «chi move ogni cosa / immoto riposa» noch einmal wie-

<sup>21</sup> Eine Edition des Stücks ist abgedruckt in: Joachim Steinheuer, «‘Poverello che farai?’ – Musik als Vehikel gegenreformatorischer Bestrebungen», in: Victoria von Flemming (Hg.), *Aspekte der Gegenreformation*, Sonderheft *Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Heft 3/4, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1997, 602–626, hier vor allem 617.

derholt werden. Beim dritten Gedicht für diesen kurzen Satz, das in sechs Strophen den glücklichen Tod des Hl. Josef zum Gegenstand hat, dem Jesus und Maria zur Seite stehen, ist nicht eindeutig, wie genau der Text unterlegt werden soll. Zwar sind auch hier alle Verse Sechssilbler, so dass es keine metrischen Probleme gibt, doch umfasst jede Strophe zehn Verse ohne einen Refrainvers, ist also auf der einen Seite deutlich zu lang für das musikalische Modell, andererseits bleibt offen, welche Verse eventuell wiederholt werden sollen. Denkbar wäre, dass man die ersten sechs Verse einem ersten Durchgang durch die musikalische Strophe unterlegt, die folgenden vier Verse dann in einem zweiten Durchgang und dabei abschließend die beiden letzten Verse nochmals wiederholt, so dass die sechs Strophen mit insgesamt zwölf musikalischen Durchgängen vorgetragen werden könnten.

Bis auf eine Ausnahme sind alle Stücke der Sammlung anonym. Man hat versucht, den Priester und Organisten Francesco Ratis als Autor der Sammlung zu identifizieren, der seit 1638 an San Lorenzo in Chiavenna tätig war und auch seit 1653 die Gründung des Oratoriums auf den Weg brachte, doch ist dies einigermaßen fraglich.<sup>22</sup> Zwar dürfte er mit einiger Sicherheit an der Publikation beteiligt gewesen sein, doch bislang fehlt ein Nachweis auch anderweitiger kompositorischer Tätigkeit. In der ganzen Sammlung ist einzig im Falle von *Guarda, guarda peccatore* mit Tarquinio Merula ein Komponist benannt und mit dessen *Quando volsi l'altra sera* zudem eine konkrete Vorlage für eines der Stücke.<sup>23</sup> Die Vorlage ist ein einstimmiges

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Maria Rosa Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna and the practice of contrafactum in the *Canzonette spirituali e morali* (1657)», in: *Intorno a Monteverdi*, hg. von Maria Caraci Vela, Lucca: Libreria Italiana Editrice 1999, 367–420.

<sup>23</sup> Der Herkunft der auf dem Titelblatt genannten «Arie communi» ist bereits mit einem Erfolg nachgegangen worden von Maria Rosa Moretti. Insbesondere für *Fuggi, fuggi, fuggi / Dal mondo bugiardo* (im Druck S. 46–47) kann schon wegen des identischen ersten Verses der Rückgriff auf die Canzonetta *Fuggi, Fuggi, Fuggi / Da questo cielo* von Giuseppe Cenci angenommen werden, die wohl um 1600 entstanden war und sich im Manuskript Barbera des Conservatorio Luigi Cherubini in Florenz findet. Siehe Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna» (wie Anm. 22), 398–399. Die Melodie fand später nicht zuletzt in zahlreichen instrumentalen Versionen etwa von Marini und Uccellini unter dem Namen *Ballo di Mantova* europaweite Verbreitung und ist bis heute u. a. durch die Verwendung in Smetanas *Ma Vlast* bekannt. Vgl. auch John Walter Hill, «Cenci, Giu-

Strophenlied aus Merulas Sammlung *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri a voce sola* von 1638. Noch wenigstens zwei weitere dreistimmige Stücke in Rollas Druck mit *Canzonette* von 1657 verwenden ebenfalls unmissverständlich Zitate aus zwei anderen Kompositionen Merulas aus der gleichen Sammlung, ohne jedoch die gesamte Melodie zu übernehmen. So greift der Anfang von *Non s'arriva alle stelle* zurück auf Merulas *Chi vuol ch'io m'inamori* und *O duro cor crudel* auf Merulas *Menti lingua bugiarda*.<sup>24</sup> Dies könnte entweder auf direkte Kontakte des Komponisten nach Chiavenna oder sogar auf eine wie auch immer geartetete Mitwirkung bei der Zusammenstellung der Sammlung hindeuten. Immerhin wäre Merula ein Komponist, dem man ohne Weiteres die höchst ungewöhnliche raffinierte Einfachheit und zugleich Doppelbödigkeit vieler Stücke von Rollas Sammlung zutrauen könnte.

Merulas *Quando volsi l'altra sera* wird in der dreistimmigen Adaption für Rollas *Canzonette* in vieler Hinsicht stark bearbeitet.<sup>25</sup> Übernommen sind zwar einige Abschnitte der Melodie der Singstimme für die neue Oberstimme, doch werden alle Verse nun durch Generalpausen deutlich voneinander getrennt, wodurch im Unterschied zur Vorlage eine einfache, weitgehend einheitliche Periodik entsteht. Darüber hinaus finden zahlreiche rhythmische Glättungen statt, dies betrifft in der Singstimme den Verzicht auf die im Originaldruck durch Schwärzungen markierten Hemiolen am Ende der Verse 1 und 3, die Synkopierungen in den Versen 5 und 6 und auch die Verkürzung der vorhergehenden Periode durch früheren Einsatz bei Vers 5. Auch auf die refrainartige Wiederholung der beiden Schlussverse wird in der dreistimmigen Version verzichtet. Noch deutlicher wird dieses Bild, wenn man die alles andere als sangliche Continuostimme bei Merula mit ihrem großen Ambitus, ihren immer wieder zur Singstimme gegenläufigen Synkopierungen, den

---

seppe», in: *Grove Music online*, ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (30.11.2019).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Joachim Steinheuer, *Chamäleon und Salamander, Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 406. In Rollas Druck finden sich die beiden Bearbeitungen auf den S. 48–49 und 27–28.

<sup>25</sup> Vgl. die Gegenüberstellung von Editionen beider Stücke bei Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna» (wie Anm. 22), 396–397.

hemiolischen Wendungen, manchen antizipierten Einsätzen und häufigen Oktavierungen betrachtet, all dies wird in der dreistimmigen Lauda in Rollas Sammlung durch eine fast durchgehend neue, streng homorhythmisch mit den beiden Oberstimmen verlaufende Vokalstimme ersetzt. Merulas Melodie ist zwar ohne Weiteres noch erkennbar und auch der ursprüngliche weltliche Text könnte in allen drei Stimmen der Bearbeitung problemlos unterlegt werden, doch wird die Vorlage im Hinblick auf die Verwendung als einfache strophische Lauda zugunsten leichterer Singbarkeit und Memorierung zu einem fast volksliedhaften Satz vereinfacht. Der bei Rolla in den Noten unterlegte Text *Guarda, guarda peccatore* weist in allen elf Strophen genau die metrische Struktur der Vorlage auf mit sechs *ottonari piani e tronchi* (8p 8t 8p 8t 8p 8p), dies gilt auch für einen zweiten im Anschluss daran abgedruckten, nur drei Strophen umfassenden Text *Festa, festa peccatore*, der mit kleinen Textvarianten («concepì / partorì» oder «fra poco / adesso») gleichermaßen anlässlich der *Concettione, ò Natività di N.S. Giesu Christo* gesungen werden kann. *Guarda, guarda peccatore* ist also gleich in zweifacher Hinsicht aufschlussreich, erstens als Umarbeitung einer konkreten einstimmigen weltlichen Vorlage zu einer ein- bis dreistimmig auszuführenden geistlichen Lauda, andererseits auch wegen der Mehrfachtextierung der Lauda selbst, die wie bei vielen anderen Stücken der Sammlung die Verwendung desselben Satzes bei unterschiedlichen Gelegenheiten ermöglicht (Bsp. 2).

### c) Mehrfachtextierung bei klassischen Strophenmodellen der weltlichen Vokalmusik

Mehrfachtextierung ist im zeitgenössischen vokalen Repertoire nicht auf lateinische Hymnen für die Liturgie und volkssprachliche Lauden beschränkt, sondern findet sich ebenso im Bereich der weltlichen Vokalmusik. Bei Textformen wie Madrigal und Canzonentstrophe ist eine prinzipielle Mehrfachtextierung wohl wegen der nicht feststehenden Abfolge von Sieben- und Elfsilblern im gesamten Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts kaum überhaupt einmal anzutreffen, eine Ausnahme könnten hier allenfalls gleichsam dialogisch angelegte Stücke bilden, bei denen die zweite Strophe eine

1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà  
 2. Fe - sta, fe - sta pec - ca - to - re Che or - mai gion - to e lie - to il di

1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà

1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà

5

1. La ven - det - ta del Si - gno - re Che non più t'a - spet - te - rà,  
 2. Nel - lo qua - leil Re - den - to - re  
 a) U - na ver - gin con - ce - pì  
 b) U - na ver - gin par - to - rì

La ven - det - ta del Si - gno - re Che non più t'a - spet - te - rà,

La ven - det - ta del Si - gno - re che non più t'a - spet - te - rà,

9

1. Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.  
 2. a) E fra po - co tu il ve - dra - i Nel Pre - se - pe na - to hor - mai.  
 2. b) E ad - es - so tu il ve - dra - i

Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.

Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.

**Bsp. 2:** Anon., *Guarda, guarda peccatore* (nach: *Quando volsi l'altra sera* von Tarquinio Merula, *Canzonette spirituali*, C. F. Rolla: Mailand 1657, Nr. 17).

formal gleich gebaute *Risposta* auf die erste Strophe darstellt.<sup>26</sup> Lodovico Bellandas *Vorrei Filli morire / A che Tirsi morire* aus dessen *Musiche* von 1607 ist hierfür ein Beispiel. Das Stück ist als strophischer Dialog zwischen Tirsi und Filli angelegt, deren gemeinsamer Liebestod unmittelbar bevorzustehen scheint. Die beiden kurzen, nur aus fünf Versen bestehenden Texte – eher als Madrigaletti denn als Madrigali zu bezeichnen – verwenden nicht nur dasselbe Vers- und Reimschema abBcC, sondern sogar dieselben Reimworte, so dass am gemeinsamen Willen beider Dialogpartner kaum ein Zweifel bestehen kann. Musikalisch sind allerdings nur die Anfänge identisch, dann gibt es sowohl in der Singstimme wie im Basso einige Unterschiede, wodurch das Stück nur bedingt als Deklamationsmodell bezeichnet werden kann. Ansonsten muss bei Madrigalen wie auch bei anderen nicht standardisierten Strophenformen ein neuer Text jeweils ganz spezifisch auf eine singuläre Komposition adaptiert werden.

Auch in den um 1600 entstehenden neuen Strophenformen bei Chiabrena und seinen Nachfolgern kam es kaum zur Herausbildung eines flexiblen Verhältnisses von Texten und Musik, obwohl dies prinzipiell möglich gewesen wäre, vermutlich weil im Grunde keine dieser Formen sich zu einem neuen Standardmodell entwickelte.<sup>27</sup> Nur ein Beispiel für eine musikalisch

---

<sup>26</sup> Doch wird diese Option in vielen entsprechenden Stücken gerade nicht gewählt. So hat etwa Giacomo Fornaci in seiner Sammlung *Amorosi respiri musicali* von 1617 (Venedig: Giacomo Vincenti) Guarinis *Proposta: Ardo sì, ma non t'amo*, die *Risposta: Ardi e gela a tua voglia* von Tasso sowie die *Replica: Arsi et alsi a mia voglia*, ebenfalls von Tasso, sowie eine weitere anonyme *Risposta: Ardesti in finto fuoco* jeweils unterschiedlich vertont. Dasselbe gilt für Vincenzo Calestanis *Risposta di Crudel tu vuoi partire. In Gagliarda* mit dem Anfangsvers «Io pur deggio partire» und im Druck anschließend «La sopradetta in Corrente con altre parole» mit dem Anfang «Accorta lusinghiera», zwei Arien, die in der Singstimme im Prinzip die gleiche Melodie aufweisen, und zwar einmal als Gagliarda und einmal als Corrente rhythmisiert. Die beiden Stücke sind ediert in Calestanis *Madrigali et Arie* von 1617. Es ist ungeklärt, ob sich die beiden Vertonungen auf die einzige früher veröffentlichte Version von *Crudel tu vuoi partire* beziehen, die Camillo Orlandi im Vorjahr in seinen *Arie* veröffentlicht hatte, denn Melodie und Satz darin sind ganz verschieden.

<sup>27</sup> Eines der selteneren Beispiele hierfür bildet die Canzonetta *Bellezze di Laura: Lautretta mia quando m'accese*, die Giovanni Stefani 1618 in seine Sammlung *Affetti amorosi* aufgenommen hat. Er versieht die Textstrophen mit dem Hinweis: «Queste parole si pos-

verwandte *Risposta* in einer der neuen Strophenformen ist dem Autor bekannt, es handelt sich um Tarquinio Merulas einstimmige Vertonung von *Con nobil arte / Di secretezza* sowie die zugehörige *Risposta: Folle chi spera / Con secretezza*, beide abgedruckt in den *Madrigali et altre musiche concertate* von 1633.<sup>28</sup> Die Textform ist in beiden Fällen mit einer ausgefallenen Mischung von Fünf-, Sechs- und Siebensilblern identisch (5 5 6 6t 6 6 6t 6 6 6 7), doch sind musikalisch in den ersten beiden Abschnitten nur der Gestus und teilweise die Continuostimme ähnlich, während der jeweils dritte Abschnitt bis auf den unterschiedlichen Text gleich ist. Insofern überwiegen auch hier eher die Varianten zwischen den beiden Stücken, und es handelt sich nicht exakt um eine Wiederverwendung eines vollständigen Stücks mit neuem Text.<sup>29</sup>

Eine flexible Beziehung von Text und Musik scheint insofern trotz vereinelter Gegenbeispiele ähnlich wie schon seit dem Frottolenrepertoire des frühen 16. Jahrhunderts auch noch im 17. Jahrhundert weitgehend beschränkt zu bleiben auf die normierten klassischen Strophenmodelle *ottava rima*, *sonetto*, *terza rima* und *sestina*. Alle diese poetischen Gattungen verwenden ausschließlich Elfsilbler, wenn auch in unterschiedlicher Anzahl und Gruppierung. Bei solchen musikalischen Beispielen für Mehrfachtextierungen handelt es sich generell nicht um Strophenlieder, sondern um Deklamationsmodelle, dies hängt insbesondere mit der prosodischen Variabilität des *endecasillabo* in der italienischen Metrik zusammen. Neben der einzigen feststehenden Betonung auf der *penultima*, also der zehnten Silbe, kann eine weitere Betonung mit anschließender Binnenzäsur entweder auf der vierten

---

sono cantar sopra l'Aria della Fulia». Die Strophen bestehen aus vier *decasillabi* (10 10t 10t), die jedoch auch aufgrund der durchweg klar ausgeprägten Binnenzäsuren als *quinari* aufgefasst werden könnten (5 5 5 5t 5 5 5 5t).

28 Ungeklärt ist, warum die beiden Stücke im Druck von 1633 nicht direkt hintereinander, sondern vor und nach der großen Solociaccona *Su la cetra amorosa* abgedruckt sind, denn sie scheinen in Text wie Musik keinerlei Bezug zu diesem komplexen Stück aufzuweisen.

29 Ediert sind beide Stücke in der Neuausgabe von Valeria Carlotti (Hg.), *Tarquinio Merula: Musiche concertate et altri madrigali a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo* (Venezia 1635), Mailand: Ed. musicali La Bottega Discantica 1999 (Cremonae Musica 2), 111 und 120.

oder aber der sechsten Silbe erfolgen, man bezeichnet den ersten Typus als *endecasillabo a minore*, den zweiten als *endecasillabo a maiore* – die Zäsur teilt aber den Vers in beiden Fällen in zwei ungleich lange Teile. Da zudem in den beiden Halbversen für weitere Betonungen wie die Wahl des Versfußes keine strengen Regeln gelten, handelt es sich beim *endecasillabo* um einen Vers mit großer Variabilität hinsichtlich seiner Binnenmetrik. Dies müssen alle Deklamationsmodelle für jene poetischen Gattungen berücksichtigen, die aus Elfsilblern bestehen. Abgesehen von den Versenden, die in allen klassischen Dichtungsformen eine Betonung auf der *penultima* mit anschließender weiblicher Kadenz vorsehen, müssen für das Versinnere Möglichkeiten zu einer flexiblen Handhabung des Rhythmus offengehalten werden.<sup>30</sup> Nicht selten wird bei den Deklamationsmodellen auch die Möglichkeit einer Verwendung des gleichen Modells für verschiedene poetische Gattungen genutzt, denn Modelle für vier *endecasillabi* können gleichermaßen für *stanze d'ottava rima*, für *quartetti* von Sonetten oder auch andere Strophenformen mit *quartetti* aus *endecasillabi* benutzt werden; Modelle für drei *endecasillabi* dagegen für *terza rima* bzw. Terzinen oder die eher burlesken *capitoli* wie auch für die *terzetti* von Sonetten.

Unüblich sind generell Modelle, die für jeden einzelnen Vers wiederholt werden, dies würde in der Ausführung vor allem längerer Texte sehr rasch ermüdend wirken und auch keine Abschnittsbildungen ermöglichen. Statt dessen werden je nach vorliegender Form zwei, drei oder auch vier Verse für ein musikalisches Deklamationsmodell zusammengefasst. Insofern lässt sich auch unterscheiden zwischen Modellen, die für ganze Strophen oder vor allem bei *stanze d'ottava rima* nur für Halb- oder auch Viertelstrophen eingesetzt wurden. Deklamationsmodelle können als Einzelstücke für den Vortrag eines abgeschlossenen Gedichts verwendet, aber auch in den Rahmen größerer kompositorischer Zusammenhänge integriert werden, so etwa in Opern, wo in den ersten Jahrzehnten alle Prologe auf einem Deklamations-

---

<sup>30</sup> Hierbei konnte ohne Frage auch auf die Erfahrungen mit der jahrhundertealten Praxis der lateinischen Rezitation von Psalmen zurückgegriffen werden, die aufgrund der unterschiedlichen Längen der Doppelverse sogar noch weitergehende Flexibilität verlangen.

modell mit *quartetti d'endecasillabo* basieren, aber ebenso in umfangreichen Dialogen und Kantaten.<sup>31</sup>

Aufgrund des detaillierten Katalogs der einstimmigen italienischsprachigen Vokalmusik zwischen 1600 und 1640 von Silke Leopold lässt sich für die verschiedenen poetischen Gattungen eine größere Zahl von Stücken bestimmen, die explizit als Deklamationsmodelle auch für unterschiedliche Texte verwendet werden können.<sup>32</sup> Exemplarisch für die Deklamationsmodelle in den genannten Gattungen seien im Folgenden solche für *stanze d'ottava rima* besprochen, bei denen Deklamationsmodelle unter den klassischen Strophenformen im Repertoire der Jahrzehnte nach 1600 am häufigsten anzutreffen sind. *Stanze d'ottava rima* bestehen aus acht *endecasillabi* mit dem gängigen Reimschema ABABABCC, die insbesondere epischen Dichtungen zugrunde gelegt, aber auch für Einzelgedichte eingesetzt wurden. Leopolds Katalog verzeichnet insgesamt 16 durch entsprechende Überschriften ausgewiesene Kompositionen, auf deren Modelle neben dem konkret angegebenen Text auch andere *stanze d'ottava rima* gesungen werden können, sie werden deshalb explizit als *Aria da cantar ottave*, *Aria per ottave* oder *Aria d'ottava rima* bezeichnet.

Zwei Typen von Deklamationsmodellen für *stanze d'ottava rima* scheinen fast gleichrangig nebeneinander verwendet worden zu sein. Einerseits sind viertelstrophische Modelle anzutreffen, die dann beim Vortrag einer ganzen Strophe insgesamt viermal für je zwei Verse wiederholt werden. Den zweiten Typus bilden dagegen halbstrophische Modelle für je vier Verse, hierbei sind also auch nur zwei Modelldurchläufe für eine vollständige Stan-

---

<sup>31</sup> Solche strophischen *quartetti* sind im frühen Opernrepertoire durchweg in den Prologen anzutreffen, von *La Dafne* über *L'Euridice* und *L'Orfeo* bis hin zu Mazzocchis *La catena d'Adone*. Dafür werden generell auch Deklamationsmodelle verwendet, sei es in strophischer Form wie bei Peris *L'Euridice*, wobei in den Strophen immer wieder Anpassungen vorgenommen werden müssen, oder in durchkomponierter Form wie in Monteverdis *L'Orfeo* und Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone*. Da es sich prinzipiell um dieselben Phänomene handelt, die auch für *stanze d'ottava rima* und Sonettquartinen gelten, werden diese Prologe hier nicht eigens detailliert besprochen.

<sup>32</sup> Silke Leopold, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde, Laaber: Laaber Verlag 1995 (Analecta Musicologica 29), Bd. 2 (Katalogteil).

Bsp. 3: a) Anonimo, *Balletto alla romana, Rogiero* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. Q 34).

1. Rug - gier qual sem - pre fui, tal es - ser vo - - glio  
 2. O sia - mi A - mor be - ni gno o m'u - si or - go - - glio  
 3. Im - mo - bil son di ve - ra fe - de sco - - glio  
 4. Né gia mai per bo - nac cia né per ver - - no

Fin al - la mor - te, e più, se più si puo - te  
 O me For - tu - na in al - to o in bas - so ruo - te,  
 Che d'o - gn'in - tor - no il ven - to e il mar per - cuo - te:  
 Luo - go mu - tai, ne mu - te - rò in e - ter - no.

Bsp. 3: b) Anonimo, *Balletto alla romana, Rogiero* mit der Stanza aus Lodovico Ariostos *Orlando furioso*.

za erforderlich. Bei beiden Typen kann zusätzlich ein Instrumentalritornell vor bzw. zwischen den Modelldurchläufen für weitere formale Gliederung und Abwechslung sorgen.

Eines der am häufigsten für viertelstrophische Deklamation verwendeten harmonisch-melodischen Modelle ist der *Ruggiero*, dessen Name sich,

wie schon Alfred Einstein vermutete, wohl auf den Anfangsvers der Stanza «Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio» aus Lodovico Ariostos Orlando furioso (xliv.61) bezieht.<sup>33</sup> Eine einfache, untextierte Form findet sich mit der Überschrift *Balletto alla romana. Rogiero* in einem 1613 von Joannes Amigonius Mantuanus in Rom geschriebenen Manuskript (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. Q 34. Siehe Bsp. 3a).<sup>34</sup>

Dieser Version können problemlos unterschiedliche Verspaare aus *stanze d'ottava rima* unterlegt werden, wobei die formale Struktur des Modells und die Möglichkeiten seiner Verwendung sehr deutlich hervortreten. Beiden Versen korrespondieren zwei klar abgegrenzte Viertakter, die jeweils im Bass wie in der Oberstimme im Prinzip gleichermaßen elf Töne umfassen, so dass sich für die beiden Elfsilbler eine syllabische Deklamation in einem Note-gegen-Note-Satz ergibt. Die einzige Abweichung findet sich am Ende des ersten Verses, wo für die *penultima* des ersten Verses zwei Töne vorgesehen sind, die mit einer Diskantklausel aufwärts zu einem Halbschluss auf *d'* führen, im Bass wird dies durch Wiederholung der Obersekunde *e* ausgeglichen, bevor die parallele Tenorklausel sich anschließt. Der Satz beginnt abtaktig mit einer daktylischen, canzonartigen Gruppe und weist in beiden Versen eine Zäsur nach dem durch Punktierung verlängerten sechsten Ton für die sechste Silbe auf, ähnlich wird auch die Schlussnote von Vers 1 noch einmal hervorgehoben, so dass abgesehen vom ersten Halbvers alle anderen Abschnitte mit auftaktigen Gruppen beginnen (Bsp. 3b).

Vincenzo Calestani hat 1617 in seinen *Madrigali et arie per sonare e cantare* in unmittelbarer Gegenüberstellung je ein Beispiel für ein viertelstro-phisches wie auch ein halbstrophisches Modell für *stanze d'ottava rima* ver-öffentlicht, die mit *Modo di cantar Ottave* und *Altro modo di cantar Ottave* überschrieben sind.<sup>35</sup> *Modo* oder auch *aer* bzw. *aria* bezeichneten schon seit

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Maria Antonella Balsano, James Haar, «L'Ariosto in musica», in: Maria Antonella Balsano (Hg.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, Florenz: Olschki 1981, 74–76.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu die Angaben in der Datenbank DIAMM, <https://www.diamond.ac.uk/sources/2826/#/>. Das Notenbeispiel ist mit verkürzten Notenwerten wiedergegeben in: Giuseppe Gerbino und Alexander Silbiger, «Ruggiero(i)», in: *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com), veröffentlicht 2001 (31.11.2019).

<sup>35</sup> Auch Carlo Milanuzzi hat für beide Möglichkeiten je ein Stück veröffentlicht. Die *Aria per cantar ottave: Filli quel auree crespe abbagliatrici* steht am Ende der Sammlung

The musical score consists of three staves of music for voice and piano. The top staff shows a vocal line with lyrics in Italian, divided into four measures. The lyrics are: "Io vis-si un tempo in dol-ce li-ber-ta - de", "Tra ri-so, e can-to con-sum-mai be-a - te", "A miei de-sir con-for-me-e-ra l'e-ta - te", and "E'n co-si dol-ce, e si tran-quil-la vi - ta". The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is a continuation of the piano part. Measure 6 begins with a vocal line: "A miei di-let-ti al-le mie vo-glie in-ten-to", "Le not-ti e i-gior-ni in me pa-go e con-ten-to", "Ne sen-ti-vo d'A-mor pe-na, o tor-men-to", and "E-ra la-gio-ia mi fat-ta in-fi-ni-ta". The score then transitions to a ritornello section, indicated by a double bar line with repeat dots and the label "Ritornello" above the piano staff. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 10 begins with a vocal line consisting of eighth-note patterns: "d d d d d d d d", "d d d d d d d d", "d d d d d d d d", and "d d d d d d d d". The piano accompaniment continues below.

Bsp. 4: a) Vincenzo Calestani, *Modo di cantar Ottave: lo vissi un tempo in dolce libertate*, aus: *Madrigali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617.

dem frühen 16. Jahrhundert ein Melodiemodell mit meist flexiblem Bezug von Musik und Texten.

Primo Scherzo delle ariose vaghezze (Venedig: Bartolomeo Magni 1622) und verwendet ein halbstrophisches Modell für insgesamt zehn Stanze d'ottava rima, in denen die körperlichen Bellezze di O. vom Haar über die Augen und den Hals bis zum Busen beschrieben werden. Die Aria per cantar ottave: Questa piaga mi sia sempre nel core aus dem Terzo Scherzo delle ariose vaghezze (Venedig: Alessandro Vincenti 1623) basiert dagegen auf einem viertelstrophischen Modell, über dem die vier Verspaare der Singstimme in recht unterschiedlichen Variationen gestaltet sind.

Pian - go-no al pian-ger mio le fe-re e i sas - si A miei cal-di so-spir trag - gon so-spi - ri  
 L'a-er d'in-tor-no nu-bi - lo - si sas - si Mos-so an-ch'e-gli a pie - tà de miei mar -  
 -ti - ri.  
 4  
 10 O-vun-que io po - so, o-vun-qu io vol - go i  
 pas - si Par che di me si pian-gae si so-spi - ri Par che di - ca cia -  
 -scun mos - so al mio duo - lo Che fai tu qui me-schin do - glio - so e so - lo.  
 # 11 #10

Bsp. 4: b) *Altro modo di cantar Ottave: Piangono al pianger mio le fere e i sassi*, aus: *Madrigali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617.

In *Io vissi un tempo in dolce libertade* auf ein Gedicht eines unbekannten Autors entwirft Calestani ein für zwei Verse bestimmtes Melodiemodell, das mit durchgehender Viertelbewegung im Instrumentalbass einen ganz modernen Typus einer auch melodisch selbständigen Continuostimme mit raschem harmonischem Rhythmus repräsentiert (Bsp. 4a).<sup>36</sup> Bis auf Verbreiterungen zu Halben an den Versschlüssen für die letzten beiden Silben, die implizit durch die Oktavfälle in den Kadenzwendungen auch im Instrumentalbass mitvollzogen werden, schreitet auch die Singstimme stets in Vierteln ohne weitere rhythmische Modifikationen voran. Die Textvertonung ist analog zum Ruggiero-Modell streng syllabisch, so dass auch hier in beiden Versen den elf Silben jeweils elf Töne entsprechen. Auch die Melodik ist ausgesprochen einfach gehalten, im ersten Viertakter der Singstimme wird nur stufenweise ein Quartgang aufwärts und anschließend wieder abwärts durchschritten, der zweite Viertakter beginnt mit dem identischen Quartgang, der anschließend allerdings dann eine Sexte abwärts zur Finalis *g* geführt wird. Über weite Strecken verläuft der Instrumentalbass ebenfalls stufenweise, und zwar meist in Gegenbewegung zur Oberstimme. Durch den sehr regelmäßigen, im Grunde jambischen Rhythmus und vor allem durch fehlende anderweitige metrische Dehnungen oder Hervorhebungen – abgesehen von der jeweils betonten Penultima – kommt es bei der Textunterlegung in keinem Vers der Stanza zu wirklichen Konflikten, denn die vierte wie auch die sechste Silbe liegen ohnehin beide auf betonten Zählzeiten. Bei dem ausgewählten Gedicht sind es nur ganz wenige Stellen, an denen prosodisch eigentlich unbetonte Silben auf Betonungen fallen, aber diese führen vermutlich wegen der durchgehenden Achtelbewegung dennoch nicht zu einem wirklichen Unbehagen an der Prosodie.

In seinem zweiten Stück vertont Calestani mit *Piangono al pianger mio le fere e i sassi* eine stanza d'ottava rima von Ottavio Rinuccini, die in den Jahren zuvor schon mehrfach von anderen Komponisten in Musik gesetzt

<sup>36</sup> Der erste Vers greift auf den Anfang von Francesco Petrarcas Canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* Rvf 23 zurück. Der Text wurde noch ein weiteres Mal von Filippo Vitali vertont und in dessen zweitem Band mit *Musiche* (Rom: Giovanni Battista Rovelli 1618) veröffentlicht.

worden war.<sup>37</sup> Die beiden Halbstrophen, die durch ein Ritornell mit raschen Skalenläufen in der Oberstimme in Achtelbewegung und einen gegenüber den Halbstrophen ebenfalls deutlich bewegteren Bass voneinander abgesetzt sind, sind im Druck vollständig ausnotiert, auch wenn sie sowohl in der Melodie der Singstimme als auch im Basso insgesamt recht verwandt sind (Bsp. 4b). An mehreren Stellen scheint die Bassstimme sich auf das Ruggiero-Modell zu beziehen, so ähnelt vor allem das Ende der zweiten Halbstrophe im Bass dem Ende des Ruggiero-Modells, und Calestanis Überleitung zum dritten Vers scheint dem Bass für die zweite Vershälfte im ersten Ruggiero-Viertakter (Töne 7–11) in quarttransponierter Form zu entsprechen, auch wenn die Abwärtsbewegung dann noch weiter fortgesetzt wird. Insgesamt herrscht dennoch eine gänzlich andere Relation zwischen Instrumentalbass und Singstimme vor als in den beiden bisher besprochenen Modellen. So wird anstelle eines Note-gegen-Note-Satzes mit je elf bzw. zwölf Tönen nun in beiden Halbstrophen von *Piangono al pianger mio le fere e i sassi* der erste Elfsilbler nur über zwei bzw. drei, der zweite dann über drei verschiedenen Tönen in der Begleitung gesungen, auch wenn vereinzelt noch Tonwiederholungen hinzukommen. Beim ersten Vers sind nach Art eines Rezitationstons die ersten sieben, beim fünften Vers sogar die ersten acht Silben auf nur einer Note zu deklamieren, die Begleitung ändert sich sogar erst danach zum Versende für die beiden letzten Silben. Bei den Versen zwei und drei in beiden Halbstrophen vollzieht die Singstimme demgegenüber anfangs innerhalb eines gleichbleibenden Akkords melodisch nur einen Terzgang aufwärts, jeweils von der Terz zur Quinte, was meist die gesamte erste Vershälfte bis einschließlich zur sechsten Silbe umfasst. Die Unterschiede zwischen den beiden Halbstrophen betreffen vor allem die konkrete prosodische Gestaltung, so folgt etwa im ersten Vers eine Zäsur auf die betonte sechste Silbe, im fünften dagegen wird eine Elision aufgebrochen, um auch hier eine Zäsur, diesmal aber nach der unbetonten fünften, eigentlich mit der nachfolgenden

---

<sup>37</sup> Sigismondo D'India veröffentlichte 1609 (NV 832) die erste bekannte Version, Angelo Notari folgte 1613 (NV 2043) und Camillo Orlandi 1617 (NV 2065). NV steht für: *Il Nuovo Vogel, Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hg. von Emil Vogel, Alfred Einstein, François Pomezia und Claudio Sartori, Pomezia: Staderni-Minkoff Editori 1977.

verschliffenen Silbe zu ermöglichen. Die Synkope am Ende des zweiten Verses bei «traggon» ist durch die direkte Aufeinanderfolge der beiden Betonungen auf den Silben sechs und sieben motiviert, in der zweiten Strophe wird sie beibehalten, obwohl sie dort prosodisch im Grunde nicht korrekt ist. Auch im Bassmodell gibt es neben rhythmischen Anpassungen an die Singstimme kleinere Abweichungen bei den Tonhöhen, dies betrifft insbesondere zwei offenbar gezielt wortausdeutende kleine chromatische Wendungen, am Ende der ersten Halbstrophe bei dem Wort «martiri», im dritten Vers der zweiten Halbstrophe bei «duolo». Dass Calestani schon innerhalb dieser einen Strophe bei der Unterlegung der beiden Halbstrophen die konkrete Gestalt des Modells im Bass wie in der Oberstimme in mancherlei Hinsicht verändert, deutet darauf hin, dass wohl auch bei der prinzipiell möglichen und in der Überschrift angedeuteten Unterlegung von anderen *stanze d'ottava rima* in vergleichbarer Weise Anpassungen im Detail vorgenommen werden sollen.

Instruktiv ist ein Vergleich mit Sigismondo D'Indias Vertonung desselben Textes in den *Musiche* von 1609, die mit der Überschrift *Musica sopra il Basso della Romanesca* ebenfalls auf die Verwendung eines Modells verweist. D'India wählt eine viertelstrophische Umsetzung mit kurzem gliederndem Ritornell zwischen den vier nur geringfügig abweichenden Durchläufen des Romanesca-Modells im Bass. Der Hauptunterschied zu Calestanis Version liegt in der Behandlung der Singstimme, denn bei D'India ist hier nun im Grunde kaum noch ein strophisches Modell erkennbar, so sehr unterscheiden sich Melodik, Gestus, Verzierungen und trotz des gleichbleibenden Bassmodells auch gelegentlich die harmonische Gestaltung. Es handelt sich bei D'Indias Fassung also nicht mehr im engeren Sinne um ein Beispiel für den Umgang mit einem Deklamationsmodell, sondern um einen durchkomponierten, z. T. sehr virtuosen Variationszyklus über einem gleichbleibenden viertelstrophischen Bassmodell.<sup>38</sup>

Eine Reihe von Beispielen unter den aufgeführten Deklamationsmodellen für *stanze d'ottava rima* macht deutlich, dass vielfach schon bei der Unterlegung der zweiten Halbstrophe oder auch bei der Verwendung weite-

<sup>38</sup> Eine Edition findet sich in: Sigismondo D'India, *Le musiche a una e due voci Libri I, II, III, IV e V* (1609–23), hg. von John Joyce, Florenz: Olschki 1989, 47–50.

rer Strophen oder anderer Texte zumindest in der Singstimme vielfältige Änderungen durch den Ausführenden erforderlich sind, die dann offenbar ad hoc vorzunehmen sind. Besonders deutlich wird dies in D'Indias *Aria da cantar ottave: Forsennata gridava: O tu che porte* zu einer Stanza aus Torquato Tassos Epos *La Gerusalemme liberata* im gleichen Band von 1609.<sup>39</sup> Wenn man versucht, die zweite, nur als Text abgedruckte Halbstrophe der Melodie der ersten zu unterlegen, kommt es zu vielfältigen prosodischen Ungereimtheiten. Dies liegt zunächst einmal daran, dass Tasso für diesen Anfang der Klage der Armida jeweils zwischen dem ersten und zweiten wie auch dem dritten und vierten Vers ein hochexpressives Enjambement vorsieht. D'India verzichtet deswegen an beiden Stellen zugunsten der syntaktischen Ebene darauf, das Versende mit einer Zäsur oder einer Kadenz zu markieren, wie sie jedoch an den beiden Parallelstellen in der zweiten Strophenhälfte wegen dort fehlender Enjambements angebracht wäre. Noch komplizierter wird die Situation durch die unterschiedliche Metrik am Anfang der Verse 2 und 6 bzw. 4 und 8. Die Melodie von D'Indias Aria, wie sie in der ersten Halbstrophe abgedruckt ist, lässt sich nur durch größere Änderungen in der Melodieführung und im Rhythmus auf befriedigende Weise für die zweite Halbstrophe wiederverwenden. Die Oberstimme für die erste Halbstrophe ist also weniger eine flexible *Aria da cantar ottave* als vielmehr eine ganz konkret auf einen bestimmten Text angepasste Melodie.

Genau derartige, sehr häufig bei Modellen für *endecasillabi* anzutreffende Schwierigkeiten dürften der Grund dafür sein, dass Domenico Mazzocchi in einem relativ späten und sehr umfangreichen Beispiel in seiner Sammlung *Dialoghi e Sonetti* von 1638 bei der Verwendung eines Deklamationsmodells für *stanze d'ottava rima* dafür sorgt, dass der Sänger bei diesen Problemen nicht selbst Entscheidungen treffen muss. Der Dialog *Olindo e Sofronia* basiert auf einem längeren Ausschnitt aus dem zweiten Buch von Tassos Epos *La Gerusalemme liberata* und ist auf vier Sänger verteilt. Die epische Perspektive mit Wechsel von Narration und wörtlicher Rede ist beibehalten und durch Wechsel in der Besetzung verdeutlicht. Die Passagen in wörtlicher Rede für Sofronia bzw. Olindo und Clorinda, die erst später hinzukommt, sind zwei Diskantstimmen zugeordnet, die Rolle des Königs Aladino einer

---

<sup>39</sup> Eine Edition findet sich ebd., 61.

Bassstimme – auffällig ist dabei, dass die Passagen in wörtlicher Rede vielfach auch aus ganzen Strophen für einen der Protagonisten bestehen. Die ausgedehnten erzählenden Strophen werden von einer Tenorstimme ausgeführt, die mit Tasso bezeichnet ist, also den Dichter selbst bezeichnet, der hier gleichsam die epische Erzählung selbst vorträgt.<sup>40</sup> Während die Passagen in wörtlicher Rede durchkomponiert sind, legt Mazzocchi den Stanze für Tasso ein halbstrophisches Deklamationsmodell zugrunde, das gleich zu Beginn als *Aria di sonetti* bezeichnet wird. Die Bezeichnung deutet darauf hin, dass Mazzocchi hier möglicherweise ein bereits existierendes Modell verwendet, denn bei einer für diesen Dialog neu komponierten *Aria* hätte er vielleicht eher von einer *Aria per ottave* gesprochen, doch macht dies die prinzipielle Austauschbarkeit von halbstrophischen Deklamationsmodellen für *ottava rima*-Halbstrophen und Sonettquartinen deutlich.

Zu Beginn des Dialogs lässt Mazzocchi für beide Halbstrophen der ersten dem Dichter Tasso zugeordneten Stanza noch gleichermaßen Singstimme und Instrumentalbass abdrucken. Für den ersten Vers ist die Musik identisch, wobei die ersten sechs Silben jeweils falsobordoneartig ohne konkret angegebenen Rhythmus auf einem Ton frei deklamiert werden sollen. Beim zweiten und dritten Vers ist der Bass identisch, doch führen metrische Unterschiede zu Änderungen bei Melodie und Rhythmus in der Singstimme. Im letzten Vers gibt es dann in der zweiten Halbstrophe auch Änderungen im Basso, die insbesondere darauf zurückzuführen sind, dass Mazzocchi die in der Erzählerstrophe bereits angesprochenen «furori ardenti» von König Aladino mit einem eintaktigen Melisma in Sechzehntelfigurationen ankündigt. Dieser wird gleich darauf seine Stimme erheben und das Todesurteil gegen jenen noch unentdeckten Christen verkünden, der ein verschwundenes heiliges Bildnis versteckt hat (Bsp. 5a).

Auf Aladinos wütende Rede folgt eine längere erzählende Passage mit mehreren vollständigen Stanzen für Tasso, in der dieser die Hauptfiguren Sofronia und Olindo vorstellt, eine edle junge Frau und deren Liebhaber, der sich ihr aber noch nicht entdeckt hat. Der Bass bleibt nun in allen insgesamt acht Halbstrophen Tassos unverändert, so dass er im Druck nur einmal

---

<sup>40</sup> In ähnlicher Weise sind im ersten lateinischen Dialog des Bandes *Dido furens* die erzählenden Abschnitte dem Dichter Vergil zugeordnet.

The musical score consists of five staves of music for four voices. The voices are arranged as follows: soprano (top), alto (second from top), tenor (third from top), and bass (bottom). The score is in common time and includes lyrics in Italian. The staves are numbered 1a, 6, 10, 15, and 19. The lyrics are as follows:

1a. Poiche il crudo Aladin  
vi - de oc-cul - tar-se L'i - ma -gi -ne, che ls-me-no  
a-dop -rar pen-sa

6  
Con -tro i fe - de - li  
in - fel - lo-nis - si, ed  
ar - se D'i - ra, e di  
rab - bia im - mo - de -

10  
- ra - ta, im - men - sa.  
ib. Ogni rispetto oblia,  
vuol ven - di - car - se, (Se - gua che

15  
puo - te) e sfò - gar l'al - ma ac - cen - sa  
E pre - men - do nel cor fu - ro - ri ar -

19  
- den - ti Pro - rup - pe al - fin la lin - gua in que - - - sti ac - cen - ti.

Bsp. 5: Domenico Mazzocchi, *Olindo e Sofronia. Dialogo a quattro voci / Tratto dal Libro Secondo della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso. E posto in Musica da Domenico Mazzocchi.* aus: *Dialoghi e Sonetti*, Rom: Francesco Zannetti 1638  
a) Anfang des Dialogo: Prima stanza d'ottava rima (Interlocutore: Tasso).

zusammen mit der Oberstimme für die erste Halbstrophe abgedruckt werden muss, die jeweils abgewandelten Oberstimmen werden ab der zweiten Halbstrophe ähnlich wie in einem Stimmbuch im Anschluss allein notiert. In späteren Erzählerpassagen des ausgedehnten Dialogs findet sich dann bisweilen nur noch der Hinweis «Sopra la medesima Aria de' Sonetti», gelegentlich ist

2a. Così parla alle turbe,  
e se n'in -

2b. E non è chi la fu - ga  
o le di -

3a. Ver - gi - ne e - ra fra lor  
di già ma -

3b. E il suo pre - gio mag - gior,  
che tra le

4a. Colei Sofronia,  
O - lin - do e - gli s'ap -

4b. Ne sa scoprirsi,  
ò non ar - di - sce, ed

3

-te - se La fa - ma tra fe - de - li im - man - ti - nen - te

-fe - se, Lo scu - sar, o'l pre - ga - re ar - di - sca, o ten - te

-tu - ra Ver - gi - ni - tà, d'al - ti pen - sie - ri, e re - gi

mu - ra D'an - gu - sta ca - sa as - con - de i suoi gran pre - gi:

-pel - la, D'u - na cit - ta - de en - tram - bi, e d'u - na fe - de,

el - la Ò lo sprez - za, ò nol ve - de, ò non s'av - ve - de

**Bsp. 5:** b) Stanze 2 bis 4 für Tasso, alle sechs Halbstrophen über dem gleichen Bassmodell.

9

mor - te ho - mai pre - sen - te,  
 me - no spe - ra - ro heb - ber sa - lu - te  
 sol, quan - t'ho - ne - stà sen fre - gi.  
 -zon la sua bel - tà ri - - ve - la.  
 -sai, po - co spe - ra, e nul - la chie - de.  
 -ò mal no - to, -ò mal - gran - di - to.

**Bsp. 5:** (Fortsetzung).

dann sogar nur noch der Text einer Halbstrophe ohne ausgeführte Melodie abgedruckt, einmal mit dem Hinweis «TASSO. Sopra la sua Aria».<sup>41</sup>

Wenn man die Gestaltung der Oberstimme in den verschiedenen Halbstrophen des zweiten Erzählerabschnitts vergleicht (Bsp. 5b), so zeigt sich, dass Mazzocchi hier einerseits eine prosodisch durchgehend korrekte Deklamation zu verwirklichen, zugleich aber auch innerhalb des durch das Bassmodell vorgegebenen Rahmens größtmögliche Variabilität zu erreichen sucht. Nur in drei der ersten sechs Halbstrophen (2a, 4a, 4b) ist der erste Halbvers wie zu Beginn des Dialogs noch in Form eines rhythmisch frei zu gestaltenden Falsobordone notiert, ansonsten wird in dieser Eröffnungspassage wie auch in der Folge durchgehend ein genauer Rhythmus notiert. Während für den ersten Vers in allen sechs Halbstrophen die Zäsur nach der Betonung auf der sechsten (2a, 2b, 3a, 3b) bzw. vierten Silbe (4a, 4b) noch gleichzeitig mit einer Pause markiert ist, sind in den anderen Versen die Zäsuren bisweilen um einen halben Takt oder mehr gegeneinander verschoben. In manchen Versen wird deutlich, dass Mazzocchi die Deklamation ganz gezielt an der Syntax orientiert, so schließt er beim Enjambement vom dritten zum vierten Vers in der ersten Halbstrophe «Ch'attoniti restar, sì gli sorprese / Il terror della morte homai presente» den neuen Versanfang unmittelbar an, der damit gegenüber den meisten Halbstrophen um zwei Viertelnoten antizipiert ist. Im zweiten sowie im letzten Vers der Halbstrophe 4b findet sich mit «Ò lo sprezza, ò nol vede, ò non s'avvede» bzw. «Ò non visto, ò mal noto, ò mal gradita» eine Reihung von je drei parallel gebauten Satzteilen, was Mazzocchi durch Pausen in der Deklamation hervorhebt. Dafür werden jeweils die beiden im Versinner eigentlich vorgesehenen Elisionen aufgelöst, wodurch de facto diese Verse anstatt 11 nun 13 Silben umfassen. Ähnliches geschieht auch an zahlreichen anderen Stellen, insbesondere wenn Elisionen eigentlich die beiden Halbverse dicht aneinanderbinden würden. An einzelnen Stellen finden sich auch Ansätze für Wortausdeutung, so etwa bei dem raschen Quintlauf aufwärts bei «d'alti pensieri» in 3a oder wenn sich in einem sehr raschen Melisma abwärts Olindo

---

<sup>41</sup> Im Originaldruck auf S. 56 und 66. Eine einzelne hervorgehobene Stanza singt Tasso auch «sopra la Romanesca», es ist dies die Stelle, an welcher der anscheinend unbeugsame Aladino von Rührung ergriffen wird, weshalb nun auch für Tasso als Erzähler weit mehr Melismen als in seinen anderen Strophen vorgesehen sind.

durch Amor gleichsam die verborgene Schönheit Sofronias offenbart (Ende von 3b).

Der freie Einsatz auf der dissonanten Obersekunde zum Grundton bei «D'angusta casa» in 3b könnte geradezu sinnbildlich die Enge des Hauses andeuten, von welcher der Text spricht. Ebenso dürfte auch die Umdeutung der Harmonik von C-Dur und d-Moll-Klängen (3a, 3b, 4a, 4b) zu a-Moll bzw. B-Dur-Sextakkorden (2a, 2b) beim Beginn des letzten Verses der Halbstrophen zumindest im ersten Fall durch den Versbeginn «Il terror della morte» bedingt sein. Trotz all dieser spezifischen Anpassungen liegt jedoch hier, anders als in D'Indias *Piangono al pianger mio le fere e i sassi*, kein Variationszyklus bei gleichbleibendem Bassmodell vor, sondern die verschiedenen Halbstrophen können durchweg als eine wenn auch im Detail genau kalkulierte und modifizierte Deklamation über dem Modell der zugrunde liegenden *Aria di sonetti* verstanden werden. Mazzocchis differenzierte Behandlung der Oberstimme lässt vielleicht erahnen, wie frei geübte Sänger beim Absingen verschiedener Strophen ad hoc mit derartigen Modellen umzugehen imstande waren.

Die im ersten Teil dargestellten, sehr vielgestaltigen Formen von Mehrfachtextierungen bei lateinischen Hymnen in der liturgischen Musik, geistlichen Andachtsmusiken in der Volkssprache sowie Deklamationsmodellen, von denen hier beispielhaft nur *stanze d'ottava rima* untersucht wurden, belegen eine verbreitete Praxis der Unterlegung mehrerer Texte bei Stücken mit oft prinzipiell flexiblem Textbezug, für den der Begriff Kontrafaktur gänzlich ungeeignet erscheint. Im zweiten Teil sollen nun Beispiele für Stücke mit zunächst einmal ganz spezifischem Bezug einer Vertonung zum vertonten Text untersucht werden, wo jedoch nachträglich in individuell zugeschnittener Form der Prättext durch einen anderen Text ersetzt wird. In vielen Fällen wird durch diesen anderen Text, der nicht selten statt des Italienischen eine andere Sprache wie Englisch, Latein oder Deutsch verwendet, nun die Musik für einen anderen Kontext oder eine andere musikalische Gattung verfügbar, der letztere Fall soll im Folgenden als Gattungstransfer bezeichnet werden. Unabhängig davon, ob bei der Unterlegung eines anderen Textes die musikalische Faktur verändert wird, sei es im Detail oder auch in Form einer tiefgreifenderen Umarbeitung des gesamten Satzes, was in jedem Fall einen bedeutenden zusätzlichen Aspekt ausmacht, lassen sich dabei zwei Gruppen von unterlegten Texten unterscheiden, die ein unterschiedliches Verhältnis zum ursprüngli-

chen Text, dem Prätext, aufweisen. Der Begriff Intertextualität wird im Folgenden in einem zweifachen Sinne verwendet, einerseits kann er zitatartige Verweise und Anspielungen auf den ursprünglichen Text bezeichnen, was im engeren Sinne als intertextuell zu verstehen ist, aber auch die komplette Umformung eines Ausgangstextes meinen, was innerhalb der Systematik der Transtextualität bei Jean Genette eher als Hypertextualität bezeichnet würde.<sup>42</sup> In den hier behandelten Texten sind die Grenzen zwischen beiden Formen eher fließend, weshalb auf eine begriffliche Unterscheidung verzichtet und durchweg der Begriff Intertextualität verwendet wird.

Bei einer ersten Gruppe von Stücken gibt es mehr oder weniger stark ausgeprägte intertextuelle Bezüge zwischen Prätext und Zweittext, die nicht nur den Versbau und andere formale, etwa metrische Aspekte, sondern einerseits das Aufgreifen bestimmter lautlicher Aspekte, einzelner Silben, ganzer Worte oder Satzteile sowie Reime, andererseits aber auch inhaltlich-semantische Aspekte betreffen können. Die Unterlegung von Texten mit solchen über die rein formalen Aspekte hinausgehenden intertextuellen Bezügen soll im Folgenden als Umtextierung bezeichnet werden, weil darin zumindest partiell konkrete Merkmale des ursprünglichen Textes in transformierter Form erhalten bleiben. Eine zweite Gruppe von Texten nimmt dagegen allenfalls auf formale, nicht aber auf klangliche und inhaltlich-semantische Aspekte des Prätextes Bezug, sie stellen also üblicherweise keine über formale Momente hinausgehende intertextuelle Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Text dar, sondern sind klanglich wie semantisch unabhängig vom Ausgangstext. Solche Fälle sollen im Folgenden als Neutextierung bezeichnet werden.<sup>43</sup> Zwar sind die Begriffe Umtextierung und Neutextierung in ihrer umgangssprachlichen Verwendung nicht klar voneinander getrennt, in der hier erstmals vorgeschlagenen begrifflichen Definition verdeutlichen sie aber das Vorhandensein oder das Fehlen intertextueller Bezüge.

<sup>42</sup> Andere Formen von Transtextualität wie Paratextualität, Metatextualität und Architextualität spielen für die hier untersuchten Kontexte kaum eine Rolle. Vgl. hierzu Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.

<sup>43</sup> Harmut Schick und Georg von Dadelsen etwa bezeichnen in *MGG 2* all diese Phänomene unterschiedslos als «Umdichtungen» und fügen hinzu: «Die sprachliche Umgestaltung reicht von schlicht wörtlicher Übersetzung bis zu vollständiger dichterischer Neuschöpfung»; *MGG 2* (wie Anm. 2), Sachteil, Bd. 7, Sp. 1404.

## 2 Umtextierungen mit intertextuellen Bezugnahmen

### a) Umtextierung durch Übersetzung

Eine erste Gruppe von Umtextierungen bilden Übersetzungen eines ursprünglich unterlegten Texts in eine andere Sprache, bei denen das Ziel ist, das jeweilige Stück auch für eine Aufführung in einer anderen Sprache verfügbar zu machen, ohne dass dabei ein wirklicher Gattungstransfer stattfindet. Im späten 16. und noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist dies ein Phänomen, das vor allem in den Gattungen Madrigal und Canzonetta häufig anzutreffen ist. So veröffentlichte Nicholas Yonge 1588 eine umfangreiche Sammlung unter dem Titel *Musica Transalpina*, die 57 Madrigale von 18 italienischen Komponisten umfasste.<sup>44</sup> Diese war so erfolgreich, dass er 1597 unter dem gleichen Titel einen zweiten Band folgen ließ, dessen Untertitel explizit spricht von *Madrigalles, to 5. & 6. voices: translated out of sundrie Italian Authors*. Seinem Beispiel folgte im Jahre 1590 Thomas Watson mit *The first sett / Off Italian Madrigalls Englished*, dessen Untertitel jedoch darauf verwies, dass es sich bei ihm überwiegend nicht so sehr um Übersetzungen als um neue Texte handelt, die «not the sense of the originall dittie, / but after the affection of the Noate» geschrieben worden seien.<sup>45</sup> Dies trifft in der Tat auf einzelne Stücke des Bandes zu, etwa auf das eröffnende *When first my heedlesse eyes beheld and pleasure*, dessen neuer Text mit dem originalen Sonett Petrarcas in Marenzios *Non vidi mai dopo notturna pioggia* kaum etwas gemeinsam hat. Im Falle von Marenzios *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* aus dessen erstem Madrigalbuch für vier Stimmen von 1585 lassen sich dagegen in dem bei Watson unterlegten Text *Zephyrus breathing, now*

---

<sup>44</sup> Die am häufigsten darin vertretenen Komponisten sind Alfonso Ferrabosco der Ältere, der sich bis 1578 einige Zeit in England aufgehalten und mit dem Yonge vielleicht in direktem Kontakt gestanden hatte, mit 18 sowie Luca Marenzio mit 12 Säcken.

<sup>45</sup> Bei Watson stammen sogar 23 der 28 Kompositionen von Luca Marenzio. Die Originalquelle ist in reproduzierter Form zugänglich über Early English Books Online:

[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByI&D&ID=V20137](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByI&D&ID=V20137) (31.11.2019). Auch eine moderne Edition ist verfügbar: Thomas Watson, *Italian Madrigals Englished* (1590), übertragen und hg. von Albert Chatterley, London: Stainer and Bell 1999 (Musica Britannica 74).

*calls nymphs from out their bowers* vielfältige konkrete Rekurse auf Petrarcas Sonett finden.<sup>46</sup> Allerdings textiert er nur den ersten Teil der Komposition mit den beiden Sonettquartinen um und lässt den zweiten Teil aus, in dem Petrarcha der vorausgegangenen Beschreibung des Frühlings, der die ganze Natur aufzuheitern vermag, in scharfem Kontrast die düstere Stimmung des lyrischen Ichs entgegensemmt. In seiner Vertonung eröffnet Marenzio diesen zweiten Teil mit stark verlangsamtem Deklamationstempo sowie hervorgehobenen dissonanten Vorhaltbildungen, und vielleicht mochte Watson seinem Publikum so einen zu dieser Zeit in England noch ganz ungewöhnlichen Abschnitt nicht zumuten und beschränkte sich insofern auf Teil I.

Francesco Petrarca, RvF 310			Thomas Watson
Zefiro torna, e'l bel tempo rimena,	11 / 12	A / a	Zephyrus breathing, now calls nymphs from out their bowers,
E i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,	11	B / a	To play and wanton, in robes of sundry flow'rs
Et garris Progne et pianger Philomena	11 / 12	A / b	Progne chirpeth and sweet Philomel recordeth:
Et primavera candida et veriglia.	11	B / b	And Flora seeing what the spring affordeth.
Ridono i prati, e'l ciel si rasserenata;	11 / 13	A / c	Smyleth so sweetly, that heaven itself inflamed
Giove s'allegra di mirar sua figlia;	11	B / c	Greatly rejoyceth to but hear her named:
L'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;	11 / 13	A / d	The welkin, water and earth, all are full of pleasure,
Ogni animal d'amar si riconsiglia.	11	B / d	All creatures ioy in love, as Natures treasure.
Ma per me, lasso, tornano i piú gravi Sospiri, che del cor profondo tragge Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;			(der zweite Teil Marenzios fehlt bei Watson)
Et cantar augelletti, et fiorir piagge, E'n belle donne honeste atti soavi Sono un deserto, et fere aspre et selvagge.			

<sup>46</sup> Eine moderne Edition mit beiden Texten bei Chatterley (wie Anm. 45), 11–13.

In jedem Vers Watsons wird mindestens einer der Schlüsselbegriffe aus dem entsprechenden Vers der Vorlage übernommen, wenn auch aus Gründen der unterschiedlichen Diktion im Englischen nicht immer genau auf den gleichen Silben innerhalb eines Verses.<sup>47</sup> Es handelt sich also fraglos um eine Übersetzung in Form einer Umtextierung, in der wichtige semantische Aspekte der Vorlage, wenn auch in mancher neuer Einbettung und Kontextualisierung, erhalten bleiben. Watson achtet zudem fast durchweg darauf, dass er an melismatischen Stellen auch im englischen Text Wörter wie «play», «chirpeth», «smileth» und «joy» vorsieht, an denen solche Melismen sinnvoll erscheinen und auch der Affekt der Musik damit erhalten bleibt. Nur beim Anfang des vorletzten Verses fällt der ursprünglich auf der betonten ersten Silbe von «aria» gesungene Quintlauf aufwärts nun in unpassender Weise auf den Artikel «the». Wenn man die Anzahl der Silben in den beiden Texten vergleicht, so fällt auf, dass gegenüber den jeweils elf Silben bei Petrarca die Silbenzahl bei Watson zwischen 11 und 13 schwankt. Die Unterschiede gehen z. T. darauf zurück, dass bei Petrarca für die korrekte Deklamation vorgesehene Elisionen aufgelöst werden, so dass eine Silbe dazukommt.<sup>48</sup> Bereits Marenzio hatte dies gelegentlich in seiner Vertonung getan, wohl insbesondere im Hinblick auf eine Verdeutlichung der Syntax. Dies zeigt sich deutlich im ersten Vers, wo er nach «Zeffiro torna» in allen Stimmen jeweils eine Pause einfügt und das anschließende «e'l bel tempo rimena» dann mit einer eigenen Note für die nunmehr zusätzliche zwölfte Silbe im Vers versieht. In den Versen 3, 5 und 7 behält Marenzio zwar prinzipiell die Elisionen bei, doch im fünften und siebten Vers wiederholt er einzelne Worte, so dass Watson jeweils eine zusätzliche Silbe einfügen muss, im dritten Vers löst er dann für die zusätzliche Silbe im Englischen bei «chirpeth» Marenzios Halbe in zwei kürzere Notenwerte auf.

Auch in Deutschland kam es zur gleichen Zeit vor allem in Nürnberg neben Nachdrucken ganzer Madrigalbücher einzelner Komponisten und Sammeldrucken mit Madrigalen unterschiedlicher Autoren wie den drei Teilen der von Friedrich Lindner herausgegebenen *Gemma musicalis* (1587–

---

<sup>47</sup> Im englischen Text sind die inhaltlichen und vereinzelt auch klanglichen Korrespondenzen fett markiert.

<sup>48</sup> Die entsprechenden Stellen sind im italienischen Text kursiv.

1590) auch zu Drucken mit Übersetzungen von Madrigalen und Canzonetten. Hier sind etwa die beiden Nürnberger Sammlungen *Musicalisches Streitkräntzlein* von 1612/13 mit deutschen Adaptionen der sechstimmigen Madrigale aus *Il trionfo di Dori*<sup>49</sup> oder auch die Drucke mit eingedeutschten Canzonetten insbesondere von Orazio Vecchi und Luca Marenzio durch Valentin Haussmann zu nennen, die ebenfalls in Nürnberg erschienen.<sup>50</sup> Auf dem Titelblatt der *Canzonette mit dreyen Stimmen / Horatii Vecchi unnd Geminiani Capi Lupi* von 1606 merkt Haussmann an, die Stücke darin seien «zuvor mit Italianischen Texten / jetzo aber zu besserm gebrauch denen / welche Italianisch nicht verstehen / mit Teutschen Texten belegt / und inn Druck gegeben». Die Praxis solcher deutschen Wiederveröffentlichungen, teilweise mit Umtextierungen und Neutextierungen, kam dann durch den Ausbruch des 30-jährigen Krieges rasch zum Erliegen. Vereinzelt finden sich jedoch auch darüber hinaus noch Beispiele für eine solche Art der Umtextierung ins Deutsche, nicht zuletzt in der Umarbeitung von Claudio Monteverdis konzertierender Canzonetta *Chiome d'oro* zu *Guldne Haare* SWV 440 durch Heinrich Schütz. Darin sucht Schütz in allen Strophen Schlüsselwörter des italienischen Gedichts in die Übersetzung einzubeziehen, wenn auch manchmal in anderen Versen, was vermutlich nicht zuletzt auch den knappen vier- und achtsilbigen Versen der Vorlage geschuldet ist, für die Schütz eine deutsche Entsprechung ersinnt.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630, Italian Influences on the Poetry and Music*, New York und London: Garland 1989, Bd. 2, 18–19.

<sup>50</sup> Orazio Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others*, hg. von Ruth I. DeFord, Madison: A-R Editions 1993 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 92–93).

<sup>51</sup> Das Originalmanuskript befindet sich in Kassel, Landesbibliothek Signatur Ms Mus. 58i. Vgl. zu dieser Umtextierung die ausführliche Darstellung in: Joachim Steinheuer, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), 31–69, besonders 49–53. Im Falle von *Es steh Gott auf* für zwei hohe Stimmen, zwei Violinen und Bc adaptiert Schütz zwar nach eigener Aussage im Vorwort Monteverdis Tenorduette *Armato il cor d'adamantina fede* und *Zefiro torna e di soavi accenti*, doch handelt es sich hierbei nicht um eine Um- oder Neutextierung, sondern um eine Rekomposition mit erweiterter Besetzung.

### b) Umtextierung als Parodie

Neben Umtextierungen in Übersetzungen, die zumindest teilweise die Semantik der Vorlage übernehmen, finden sich im zeitgenössischen Repertoire auch vereinzelt Umtextierungen mit eindeutig parodistischen, burlesken Zügen.<sup>52</sup> In besonderem Maße trifft dies auf einen Auftritt des Dottor Gratiano zu Beginn des dritten Teils von Adriano Banchieris Madrigalkomödie *La pazzia senile* zu. Der Dottore, meist entweder Arzt oder Jurist, gehört zu den typisierten Figuren der *Commedia dell'Arte*. Wie Pantalone zählt er zu den «vecchi» und zeichnet sich aufgrund eines Studiums an der Universität in Bologna oder in Padua durch aufgeblasene Geschwätzigkeit, sinnlose Verwendung lateinischer Begriffe und lächerliche Wortverdrehungen aus. In der vorliegenden Szene bei Banchieri zeigt sich dies bei seinem gänzlich zum Scheitern verurteilten Versuch, seiner Angebeteten zur Begleitung auf der Chitarra Palestrinas berühmtes, erstmals 1566 gedrucktes Madrigal *Vestiva i colli, e le campagne intorno* vorzutragen:

Torna il Dottor col chitarrino in mano  
Canta *Vestiva i colli* alla sua Diva,  
Ma getta il tempo (povero Gratiano).<sup>53</sup>

Wie die Gegenüberstellung der beiden Quartinen des anonymen Sonetts aus Palestrinas Madrigal mit dem unfreiwillig umgewandelten Text, der «trasmutazione di Gratiano», zeigt, handelt es sich bei dieser Art parodistischer Umtextierung im Grunde um eine ingenöse Verdrehungskunst. Nicht nur bleiben die Elfsilbler und die Reime vollständig erhalten, sondern vielfach auch die Klanglichkeit des Originals durch Übernahme einzelner Wörter, Silben, Konsonanten und nicht zuletzt der teilweise konsequenten Beibehaltung von Vokalen. Im ersten Vers sind bis auf den ersten alle weiteren zehn Voka-

<sup>52</sup> Der Begriff Parodie wird an dieser Stelle in einem klassisch literaturwissenschaftlichen Sinne verwendet, so wie ihn etwa Gero von Wilpert definiert als «die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e. schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder eines Teiles daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt», in: *Sachwörterbuch der Literatur*, hg. von Gero von Wilpert, 5. verb. und erw. Auflage, Stuttgart: Kröner 1969, 407.

<sup>53</sup> Einleitender Text zu der Szene in Banchieris *La pazzia senile*.

le bis in die vokalverschleifenden Elisionen hinein identisch, im vierten Vers sind sogar alle Vokale beibehalten. Doch semantisch bleibt dabei nichts, wie es zuvor war, und aus einem poetischen Frühlingsgedicht, in dem die Hirtin am frühen Morgen dem lyrischen Ich die von ihr soeben gepflückten Blumen überreicht, entwickelt sich kompletter Nonsense. Den Anfang machen in der ersten Zeile Hörner und Kastanien, die im Feuer geröstet werden, dann zeigen das Seufzen der Frösche, Bäume und Mohren des dritten Verses sowie die Flucht des lyrischen Ichs beim Erscheinen eines Stars im fünften Vers schon die allmähliche Steigerung der zunehmend burlesker werdenden Metaphorik an, bis schließlich Gratiano in seiner «trasmutazione» zu einer nun ganz derb-obszönen Schlusswendung gelangt. Statt der ursprünglich sehr galanten Geste Licoris wendet nunmehr Gratiano höchst ungalant der Angesungenen sein Hinterteil zum Ablecken zu – sicherlich auch als Zeichen seines Zorns darüber, dass seine vermeintlich so außerordentlich kunstvolle Serenade nicht die erhoffte Beachtung, sondern nur den verdienten Spott findet.

---

#### Madrigale antico

Vestiva i colli e le campagne intorno  
 La primavera di novelli amori  
 E spiravan soave Arabi odori,  
 Cinti d'erbe e di fronde il crin adorno:

Quando Licori all'apparir del giorno  
 Cogliendo di sua man purpurei fiori  
 Mi disse: in guiderdon di tanti onori  
 A te gli colgo, et ecco io te n'adorno.<sup>54</sup>

#### Trasmutazione di Gratiano

Rostiva i corni e le castagne in forno  
 Il prim' havea dei novelli humor,  
 Sospiravan le rane, arbori e mori  
 Cinti d'erbe e di trombe in fin al corno.

Quando mi corro all'apparir d'un storno  
 Cogliendol con le man tra puri fiori.  
 Mi disse un sier guidon: per tanti ardori  
 A te mi volgo, e leccami d'intorno.

Banchieri modelliert in dieser Szene von *La pazzia senile* nicht nur den Text um, sondern auch den musikalischen Satz Palestrinas, dabei kommt es zunächst einmal zu einer Verringerung der Fünfstimmigkeit zur Dreistimmigkeit. Aus dem kunstvollen Madrigal wird nun eine Art strophische Canzonetta mit einem Refrainabschnitt, hierbei nutzt Banchieri gezielt den schon

---

<sup>54</sup> Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten sind fett markiert.

bei Palestrina anzutreffenden Parallelismus in der Vertonung der beiden Anfangsstrophen in der Vorlage. Dieser zusätzliche Refrain wird vor, zwischen und nach den beiden Strophen gesungen und ist dadurch charakterisiert, dass die drei Vokalstimmen mithilfe von Klangsilben onomatopoetisch instrumentale Akkorde auf der Gitarre des Dottore imitieren. Beide Strophen heben an in Form eines Kanon *all'unisono* mit zweitaktigem Einsatzabstand, was in durchaus burleskem Kontrast zum Nonsense der mutierten Verse steht. Doch wird die Musik nur in kleinen Andeutungen selbst burlesk, wenn etwa zu Beginn der zweiten Strophe auf «storno» das *e* der ersten Strophe im Basso nun zum *es* alteriert wird (Bsp. 6).

### c) Umtextierung mit Gattungstransfer

Bei Watson, Schütz und Banchieri verbleiben die umtextierten Stücke trotz der verschiedenen Texte weiterhin im Bereich der weltlichen Vokalmusik. Die beiden ersten ändern nicht einmal den vorherigen Gattungskontext von Madrigal bzw. Canzonetta, während bei Banchieri mit der Umtextierung auch eine Umarbeitung von einem Madrigal zu einer Canzonetta und damit von einem ernsteren zu einem leichteren, in diesem Fall sogar burlesken Genre einhergeht. Demgegenüber gibt es häufig auch Stücke, bei denen mit der Umtextierung zugleich auch ein Gattungstransfer stattfindet, also die Übertragung in einen gänzlich anderen Gattungskontext. Generell ist dies zu beobachten bei Stücken, wo einem zuvor weltlichen Text nun ein geistlicher unterlegt wird, dabei kann z. B. aus einem italienischsprachigen Madrigal ohne Weiteres eine lateinische Motette werden. Die Motive für eine solche Umtextierung können vielfältiger Natur sein, dabei kann die Bekanntheit einer Melodie oder Komposition eine Rolle spielen, die auch im geistlichen Bereich ihre Wirkung entfalten soll, aber auch die Idee einer moralischen ‘Besserung’ von Bedeutung sein, wie im Falle der Umtextierungen weltlicher Madrigale durch Aquilino Coppini.<sup>55</sup> Dessen Sammlung *Musica tolta da i*

---

<sup>55</sup> Zu Coppinis Umtextierungen siehe u. a.: Margaret Ann Rorke, «Sacred Contrafacta of Monteverdi's Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan», in: *Music and Letters* 65 (1984), 168–175; Sabine Ehrmann-Herfort: «'Ad Religionem ergò referatur Musica'. Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini», in: Silke Leopold und Joachim Stein-

Gratiano solo: «Torna il Dottor col chitarrino in mano / Canta Vestiva i colli alla sua Diva, / Ma getta il tempo (povero Gratiano).»

1

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc.

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc.

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc. Ro - sti - va i

4

Ro - sti - va i cor - nie le ca-sta-gne in for - no

Ro - sti - va i cor - nie le ca-sta-gne in for - no il pri - m'a -

cor - nie le ca-sta-gne in for - no

8

Il pri - m'a - ve - a dei no - vel - liu - mo - ri; So -

- ve - a dei no - vel - liu - mo - ri, dei no - vel - liu - mo - ri;

Il pri - m'a - ve - a dei no - vel - liu - mo - ri;

12

- spi - ra - van le ra - near - bo - ri e mo - ri Cin -

So - spi - ra - van le ra - near - bo - ri e mo - ri Cin -

So - spi - ra - van le ra - near - bo - ri e mo - ri Cin -

Bsp. 6: Adriano Banchieri, *La pazzia senile*, Parte terza, Ragionamento primo.

*madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori e fatta spirituale da Aquilino Coppini* erschien erstmals 1607 in Mailand, bereits im Titel bezeichnet sich Coppini selbst als Autor der geänderten Texte. Sie enthält 24 Stücke, darunter elf von Claudio Monteverdi, die verbleibenden Stücke sind von Giovanelli, Nanino, Marenzio, Banchieri, Vecchi und Andrea Gabrieli. Explizit weist einige Jahre später in anderem Kontext Adriano Banchieri auf konkrete Verwendungsmöglichkeiten dieser umtextierten Stücke hin, und zwar in den Statuten für die 1615 neu gegründete Accademia dei Floridi, zu deren Mitbegründern er zusammen mit Girolamo Giacobi gehörte. Die wöchentlichen Treffen, an denen auch die Novizen teilnahmen, fanden im Olevitanerkonvent S. Michele in Bosco in Bologna statt, dem Banchieri jahrzehntelang als Mönch angehörte. Den in die dritte Auflage von Banchieris *Cartella musicale del canto figurato fermo, et contrapunto* (Venedig: Giacomo Vincenzi 1614) aufgenommenen Statuten der Akademie ist zu entnehmen, dass Musik bei den wöchentlichen Treffen eine wichtige Rolle spielte. Für eine Aufführung bei den Sitzungen benennt Banchieri sogar konkrete Beispiele, etwa «un Motetto o Madrigale Spirituale grave, come per esempio di quelli di Orlando Lasso, Palestrina ò altri, potendosi ancora cantare uno di quei Madrigali del Soavissimo compositore moderno Claudio Monteverdi al presente dignissimo Maestro di Capella in San Marco di Venetia, i quali sono stati cangiati in Motetto da Aquilino Coppini à requisitione dell'Illustrissimo Signor Cardinal Federico Borromeo». Nicht nur der gegenreformatorische Impetus der Sammlung, die offenbar auf ausdrückliches Verlangen des Kardinals von Mailand, Cousin des 1610 heilig gesprochenen Carlo Borromeo, erfolgte, wird von Banchieri hier ausdrücklich benannt, sondern auch der durch die Umtextierung vollzogene Gattungstransfer von Madrigal zu Motette.

Mit *Era l'anima mia* hatte Monteverdi in seinem fünften Madrigalbuch von 1605 ein erotisches Madrigal aus den *Rime* von Giovanni Battista Guarini vertont. Dieser versetzt den Leser mitten in eine dramatische Situation, in

---

heuer (Hgg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 325–338 sowie Agnieszka Budzinska-Bennett, «Musica fatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's Fifth Book of Madrigals», in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), 273–303.

der das lyrische Ich den eigenen Tod nahen fühlt und sich bereits nach diesem sehnt. Doch hält ein Blick der Geliebten ihn am Leben, der zu sagen scheint, dass sein Tod auch ihr den Tod bringen würde. Vordergründig ließe sich Guarinis Gedicht möglicherweise verstehen als die Sehnsucht eines verzweifelten Liebhabers nach dem Tod, der dann doch noch von der Geliebten verhindert wird, stattdessen ist natürlich mit dem Tod hier kein realer Tod, sondern recht unmissverständlich der unmittelbar bevorstehende Liebestod des Paares gemeint, der nicht zuletzt durch die dreimalig kulminierende Verwendung des Verbs «morire» im Schlussvers zumindest implizit vollzogen zu werden scheint.

Text Guarini bei Monteverdi		Text Coppini 1607
Era l'anima <b>mia</b>	7	Stabat virgo Maria
già presso a l'ultim' <i>ore</i>	7	mestissimo dolore
e languia come <b>langue</b> alma che <i>more</i> ;	11	languens ad crucem & flebat amare.
quando anima più bella e più gradita	11	Et edidit ex ore tales voces:
volse lo sguardo in sì pietoso giro,	11	«Quis te confixit in hoc duro ligno,
che <b>mi</b> mantenn' in <i>vita</i> .	7	quis mihi rapit vitam?
Parean dir que' bei lumi,	7	Fili mi, Iesu Christe,
“Deh, perché ti consumi?	7	en liquefacta <b>languet</b>
Non m'è sì caro il cor, ond'io respiro,	11	& solvitur in lachrymas amoris
come se' tu, cor mio;	7	<b>anima mea</b> dolens,
se mori, ohimè, non <b>mori</b> tu, mor'io.”	11	en <b>langueo</b> , en <b>morior</b> dolore!»

Dass solch ein weltliches Madrigal zu einem explizit erotischen Text sich nicht im engeren Sinne als Lektüre oder Gesangsübung für Klosterneuzen eignete, erscheint unmittelbar einleuchtend. Coppini wandelt Guarinis Madrigal um in einen lateinischen Text, in dessen Mittelpunkt nun die Leiden Marias unter dem Kreuz angesichts von Christi nahendem Tod rücken, fraglos ein weit angemessenerer Gegenstand für Andachtsübungen. Coppini behält exakt die metrische Form von Guarinis Vorlage bei, indem er auch im Lateinischen nun Sieben- und Elfsilbler nachbildet. In den ersten drei Versen sind zudem die Reime übernommen, auch wenn es sich im dritten Vers nur um einen unreinen Reim handelt, die restlichen Verse sind bei Coppini dann ungereimt. Auffällig sind darüberhinaus parallele Wortverwendungen, so kehren die Worte «anima mia» aus Vers 1 nun lateinisch als «anima mea»

im vorletzten zehnten Vers wieder, im mittleren sechsten Vers wird «mi» zu «mihi» und «vita» zu «vitam». Das zweifache «languia/langue» aus Vers 2 tritt im lateinischen Text zwar nicht in vergleichbarer Verdichtung nebeneinander auf, aber immerhin dreimal in den Versen 3, 8 und 11. Im lateinischen Schlussvers wird zudem das Sterben der Mutter aus Schmerz mit «en morior dolore» explizit ans Ende gestellt und korrespondiert damit zumindest von der Stellung am Ende her dem dreifachen «morire» bei Guarini. So erweist sich Coppinis lateinischer Text bei einem inhaltlich vollständig abgeänderten Thema dennoch als eine beziehungsreiche und raffinierte Umarbeitung von Guarinis Vorlage.

Monteverdis Vertonung verzichtet gänzlich darauf, die eindeutige Doppeldeutigkeit der erotischen Situation auch durch musikalische Ambivalenzen nachzubilden.<sup>56</sup> Ganz im Gegenteil wird musikalisch ein durchgehend ernster Ton angeschlagen, der sich zu Beginn durch ein langsames Deklamationstempo sowie Rezitation der ersten anderthalb Verse auf dem gleichen monotonen d-Moll-Klang manifestiert. Erst am Ende des zweiten Verses schreitet der Bass stufenweise abwärts zu einem drei Takte ausgehaltenen *A*, über dem die beiden Tenorstimmen in Terzparallelen in einer Sequenzierung von Sekundschritten aufwärts und Terzfällen unter Hinzufügung mehrerer Alterationszeichen sich allmählich abwärts bewegen, um dann gemeinsam mit dem Bass zu einem dreistimmigen unisono-Einklang auf *d* zu kadenziieren. Die Wahl der drei Unterstimmen am Anfang für das männliche lyrische Ich entspricht einem zeitgenössischen Topos in vielen dialogisch angelegten Kompositionen, Monteverdi wechselt dann auch mit Beginn des vierten Verses bei der erstmaligen Nennung der Geliebten zu den drei Oberstimmen mit Bassbegleitung. Allerdings wird eine personenbezogene Dialogizität im Folgenden nicht konsequent fortgesetzt, auch wenn gegen Ende bei «non mori tu» immer wieder verschiedene Stimmpaare in Terzparallelbewegung aufwärts miteinander dialogisieren. Im Fortgang der Komposition führt Monteverdi auf Schlüsselwörtern wie «consumi» (Takte 27, 30, 39 und 43), «mori,

---

<sup>56</sup> Eine moderne Edition von Coppinis Sammlung mit den originalen sowie den neuen lateinischen Texten durch Jens Peter Jacobsen aus dem Jahre 1998 findet sich online: [http://musica.pwch.dk/Musica\\_tolta.pdf](http://musica.pwch.dk/Musica_tolta.pdf) (18. 11. 2019). *Era l'anima mia / Stabat virgo Maria* ist darin die Nr. 5 und steht auf den Seiten 74–78.

8

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do - lo -  
E - ra l'a - ni-ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti - me o -

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do - lo -  
E - ra l'a - ni-ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti - me o -

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do -  
E - ra l'a - ni-ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti -

6

-re Lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma -  
-re E lan - guia co - me lan - gueal - ma che mo -

-re Lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma -  
-re E lan - guia co - me lan - gueal - ma che mo -

-re Lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma - re.  
-re, e lan - guia co - me lan - gueal - ma che mo - re.

-re, lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma - re.  
-re, e lan - guia co - me lan - gueal - ma che mo - re.

-re.

-re.

**Bsp. 7:** *Stabat virgo Maria*, nach Claudio Monteverdi, *Era l'anima mia*, aus: Aquilino Coppi, *Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverde et altri autori*, Mailand: Agostino Tradate 1607.

ohimè» (Takte 55 und 62) und auf dem abschließenden «mor'io» (Takte 59 und 68) immer wieder gezielte Dissonanzen herbei, die den schmerzlichen Gestus wirkungsvoll unterstreichen (Bsp. 7).

Die Unterlegung von Coppinis formal ganz gleich gebautem Text erfordert keine Anpassungen im Notentext. Zudem setzt er an die Stelle der bei Monteverdi durch Dissonanzen hervorgehobenen Schlüsselwörter gleichfalls Worte, bei denen dissonante Wendungen plausibel erscheinen – «languet» (Takte 27, 30, 39 und 43), «langueo» (Takte 55 und 62) und abschließend «dolore» (Takte 59 und 68), so dass auch im Detail die Wortausdeutungen der Vorlage mit dem geänderten Text bedeutungsvoll bleiben und nicht ins Leere gehen. Die dialogischen Ansätze sind zwar nun nicht mehr durch die Rollenverteilung des Textes motiviert, dennoch dienen sie der klanglichen Vielfalt. Die *gravitas* von Monteverdis Madrigal mit seinem weitgehend syllabischen Deklamationsgestus wird durch die lateinischen Worte nicht abgeschwächt, sondern eher noch gesteigert. Insgesamt kann Coppinis Version insofern als Beispiel für eine ausgesprochen gelungene Umtextierung angesehen werden.

### 3 Neutextierungen

Im Unterschied zu Umtextierungen nehmen Neutextierungen allenfalls auf formale Eigenschaften einer Textvorlage Bezug, nicht aber auf semantische oder klangliche Aspekte. Bei Übersetzungen wie in den bereits erwähnten Sammlungen von Yonge, Watson oder Lindner finden sich bei unterschiedlichen Stücken beide Formen, bei den Umtextierungen kann dabei der Grad der intertextuellen Bezugnahme auf den originalen Text stärker oder schwächer ausfallen. Bei Valentin Haussmanns deutschen Versionen der dreistimmigen Canzonetten von Luca Marenzio, die er im Jahre 1606 unter dem Titel *Ausszug auss L. Marentii 4 Theilen seiner italienischen Villanellen und Neapolitanen, mit teutschen Texten gezieret* in Druck gab, scheint es sich demgegenüber fast durchweg um wirkliche Neutextierungen zu handeln. In seiner Neutextierung von *Piangea Filli e Amor seco piangea zu Warumb klagt ihr, Jungfrau, über diß leiden* behält Haussmann die Form der Vorlage mit drei Elfsilblern bei und kommt sogar mit nur einem einzigen Reimwort aus.

Luca Marenzio	Valentin Haussmann			
Piangea Filli e Amor seco piangea	11	A	Warumb klagt ihr, Jungfrau, über diß leiden	11 a
Cogliendo da le guancie viv' umori	11	B	Dass jetzt is auferlegt zur Buß uns beiden,	11 a
Che giù cadean quasi candidi fiori	11	B	Weil unser Lieb wir so müssen abschneiden	11 a

Formal lässt sich der neue Text ohne Schwierigkeiten unterlegen, doch wird dabei deutlich, dass Haussmann in diesem Fall offenbar wenig Gespür für die Faktur von Marenzios Musik besaß. Die parallelen Halbtorschritte in den beiden Oberstimmen zu Beginn mit einem Wechsel eines G-Dur- und eines c-Moll-Klangs finden mit «klagt» durchaus noch eine adäquate neue Unterlegung. Doch wenn im zweiten Vers Haussmann die von Amor gesammelten Tränen Fillis («viv'umori»), die bei Marenzio mit einem in der oberen Quinte des Oktavambitus angesiedelten Melisma hervorgehoben sind, mit «zur Buß uns beiden» ersetzt, so besitzt das Melisma zu den neuen Worten kaum noch Plausibilität. Wenn dann an die Stelle des Herabfließens der Tränen («cadean») – bei Marenzio in den beiden Außenstimmen jeweils durch einen Oktavlauf abwärts madrigalistisch ausgedeutet – nun das Wort «Lieb» tritt und anschließend die melismatisch ausgeschmückten Blumen («fiori») durch das Wort «abschneiden» ersetzt werden, ist der musikalische Satz seines ursprünglichen Sinns beraubt und wird im Grunde unverständlich. Wohl kaum lässt sich in diesem Fall auch nur ansatzweise von einer Übersetzung sprechen, dies entsprach nicht Haussmanns Intentionen. Die Neutextierung dieser Canzonetta gehört zudem sicherlich nicht in die Kategorie der gelungenen Beispiele solch eines Verfahrens, da abgesehen vom Beginn die Musik und der neue Text nicht wirklich zusammenpassen (Bsp. 8a).<sup>57</sup>

Während Haussmanns Beispiel für eine Neutextierung ohne Gattungstransfer steht, da das Stück auch mit dem neuen Text eine Canzonetta bleibt, nur in deutscher Sprache und sogar mit italienisierenden elfsilbigen deutschen Versen, gehören viele der Stücke in den Sammlungen von Ambrosius

<sup>57</sup> Vgl hierzu auch: Martin Ruhnke, «Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihre Umtextierung durch Valentin Haussmann», in: *Liedstudien: Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing: Schneider 1989, 137–151.

5

Pian - gea Fil - lie A - mor  
Wa - rumb klagt ihr Jung - frau

Pian - gea Fil - lie A - mor  
Wa - rumb klagt ihr Jung - frau

Pian - gea Fil - lie A - mor se - co pian - ge - a  
Wa - rumb klagt ihr Jung - frau ü - ber diß lei - den

- mo - - - - ri Che giù ca - de - - an qua - si  
bei - - - - den weil un - ser Lieb \_\_\_\_\_ wir so

vi - v'u - mo - - ri Che giù ca - de - - an qua - si  
Buß uns \_\_\_\_\_ bei - - den weil un - ser Lieb \_\_\_\_\_ wir so

vi - v'u - mo - - ri Che giù ca - de - - an qua - si  
Buß uns bei - - den weil un - ser Lieb \_\_\_\_\_ wir so

8

can - di - di fio - - - - ri. - ri.  
müs - sen ab - schnei - - - - den. - den.

can - di - di fio - - - - ri Che giù ca - - - - ri.  
müs - sen ab - schnei - - - - den, weil un - ser - den.

can - di - di fio - - - - ri. Che giù ca - - - - ri.  
müs - sen ab - schnei - - - - den, weil un - ser - den.

**Bsp. 8:** a) Luca Marenzio, *Piangea Filii e Amor seco piangea*, aus: *II Quarto Libro delle Villanelle*, Venedig: Giacomo Vincenti 1587; dt. Fassung von Valentin Haussmann, Nürnberg 1606.

Co - gli, Do - ri gen - ti - le      Or che non scal-da il so - le, Gl'a - ma-ran - ti, i gia -  
 Ich be-schwö - re euch al - le      Ihr Töch-ter von Je - ru - sa - lem Im Fel - de, auff  
 Lau-dem De - o di - cen - tes      Pu - sil - li at - que ma - gni ser - vi e - jus, Pu -

4

Co - gli, Do - ri gen - ti - le      Or che non scal-da il  
 Ich be-schwö - re euch al - le      Ihr Töch-ter von Je -  
 Lau-dem De - o di - cen - tes      Pu - sil - li at - que

-cin - tie le vi - o - - - le  
 Berg und tief-fen Tha - - - le  
 -sil - li at - que ma - - - gni

7

so - le, Gl'a - ma-ran - ti, i gia - cin - tie le vi - o - - - le  
 -ru - sa - lem Im Fel - de, auff Berg und tief-fen Tha - - - le  
 ma - gni ser - vi e - jus, Pu - sil - li at - que ma - - - gni

Co - gli, Do - ri gen -  
 Ich be-schwö - re euch  
 Lau-dem De - o di -

Bsp. 8: b) Tarquinio Merula, *Cogli, Dori gentile*, 1633 mit Neutextierungen von Ambrosius Profe, aus: *Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Köler 1642.

Bsp. 8: (Fortsetzung).

Profe zu den Neutextierungen ohne intertextuelle Bezugnahmen, jedoch mit von vornherein intendiertem Gattungstransfer.<sup>58</sup> Beispielhaft sei hier Profes Neutextierung von Tarquinio Merulas konzertierendem Madrigal *Cogli, Dori gentile* behandelt, dem Eröffnungsstück von dessen zweitem Buch mit *Musiche concertate et altri madrigali* von 1633 auf ein Gedicht von Roberto Poggiolini. Profe hat seine Bearbeitung aufgenommen in die Sammlung *Dritter Theil Geistlicher Concereten und Harmonien* von 1642, diese enthält Kompositionen «Aus den berühmbsten Italiänischen und andern Autoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehren / theils auch mit andern Texten / doch ohne der Composition einzigen Abbruch belegt und zum Lobe Gottes und Gefallen allen Liebhabern der Music colligiret und publiciret durch Ambrosium Profium, Organisten zu St. Elisbeth in Breslaw».<sup>59</sup> Mit neuen Texten versehen wurden durchweg vor allem die weltlichen Vorlagen mit ursprünglich italienischem Text. In mehreren Fällen unterlegte Profe sowohl einen lateinischen als auch einen deutschen geistlichen Text, so dass die Stü-

<sup>58</sup> Zu Profes Sammlungen siehe Kristin M. Sponheim, *The anthologies of Ambrosius Profe (1589–1661) and the transmission of Italian music in Germany*, PhD Dissertation, Yale University 1995.

<sup>59</sup> An anderer Stelle hat der Autor bereits ausführlich Profes Neutextierung von Monteverdis *Hor che'l ciel, e la terra e'l vento tace* besprochen, die Ergebnisse ähneln sehr stark denjenigen im hier besprochenen Beispiel. Vgl. Steinheuer, «Musik durch Sprache gewandelt» (wie Anm. 2), besonders 39–45.

cke sich prinzipiell sowohl für den protestantischen wie den katholischen Bereich und wohl auch gleichermaßen für eine Aufführung im Gottesdienst oder auch in einer paraliturgischen bzw. privaten Andacht eigneten.

Tarquinio Merula			Ambrosius Profe		
Text: Roberto Poggiolini					
Cogli, Dori gentile	7	a	Ich beschwere euch alle, <i>Laudem Deo dicentes</i>	7	7
Hor che non scalda il sole,	7	b	Ihr Töchter von Jerusalem <i>Pusilli atque magni servi ejus</i>	8	11
Gl'amaranti, i giacinti e le viole. //	11	B	Im Felde, auff Berg und tieffen Thale, -	10	-
Fanne due ghirlandette	7	c	Dass ihr meine Freundin <i>Semper sit Deo nostro</i>	6	7
Al tuo crine, al mio crine e sian quei fiori	11	D	Mir nicht erwecket noch erschrecket, <i>Surgite cantantes Alleluja</i>	9	10
Legami a nostri cori. //	7	d	Bis daß es ihr gefalle. // <i>Namque regnavit Deus</i>	7	7
Sorgerà novo aprile,	7	a	Sih, mein Freund kommt und hüpfet, <i>Alleluja, alleluja</i>	7	8
Vedrassi audace il volo	7	e	Auff Berg und Hügel springet, <i>gaudentes exultantes</i>	7	7
D'una fe', d'un voler, d'un amor solo.	11	E	Wie ein Hirsch oder Reh sich gleich ver- jünget. <i>gloriam et honorem ipsi dantes.</i>	11	11

Anders als Haussmann ist Profe nur wenig an der Textform der Vorlage interessiert, von den zehn Versen weisen in seinen beiden neuen Texten nur einige die gleiche Silbenzahl auf wie das zehnzeitige Madrigal von Roberto Poggiolini, dabei variiert sogar die Silbenzahl zwischen den beiden neuen Texten Profes. Er geht offenbar stattdessen primär vom Notentext aus und adaptiert seine neuen Texte, indem er sie an die Gegebenheiten der musikalischen Syntax anzupassen sucht, und zwar «ohne der Composition einzigen Abbruch» zu tun, wie er bereits auf dem Titelblatt ankündigt. Merulas konzertierendes Madrigal *Cogli, Dori gentile* für Canto, Alto und Bc ist ein moderner Triosatz über einem durch das ganze Stück hindurch unentwegt in

Vierteln voranschreitenden Bass.<sup>60</sup> Zwar ist dessen Bewegungsgestus ostinat, nicht aber die Melodik, obwohl der Beginn mit zwei aneinander gereihten, um einen Ton erweiterten eintaktigen Kadenzwendungen in C-Dur zunächst eine entsprechende Erwartung hervorruft. Merula fasst je drei der neun Verse zu insgesamt drei größeren musikalischen Abschnitten zusammen (Takte 1–14, 15–35 und 36–65), die durch gemeinsame Kadzenzen in allen Stimmen und ein paar wenige Töne im Basso als angedeutete Zwischenspiele klar voneinander getrennt sind. Im ersten Abschnitt trägt zunächst der Alto in rascher Achtelbewegung und mit bis auf die Penultima des dritten Verses syllabischer Textdeklamation ohne jegliche Wortwiederholungen die gesamten ersten drei Verse vor. Eine Quinte höher wiederholt dann der Canto die ganze Passage, bevor beide Singstimmen zunächst imitierend, dann aber ab Takt 12 in parallelen Terzen zusammengeführt werden, wobei nur der Alto wegen seines vorgezogenen Einsatzes noch einmal Abschnitte von Vers 3 wiederholt (Bsp. 8b).

Profe behält den musikalischen Satz vollständig bei, doch handhabt er die Unterlegung seiner neuen Texte in beiden Fällen unterschiedlich. Im deutschen Text entspricht der erste Vers von der Länge her der Vorlage, wohl nicht zuletzt, weil der Vers durch eine Achtelpause vom Folgevers abgetrennt ist. Doch wird dann sein zweiter Vers bei «Jerusalem» um eine Silbe verlängert, so dass er nicht mit der Kadenz auf dem ersten Schlag von Takt 3 zum Abschluss kommt, sondern erst auf der punktierten Note des zweiten Schlages, während die Harmonik sich bereits wieder vom Grundton wegbewegt. Durch die zusätzliche Silbe in Vers 2 bedingt, muss nun umgekehrt Vers 3 um eine Silbe verkürzt werden. Da dieser nun auftaktig beginnt, bleiben trotz irregulärer Versbildung die prosodischen Verhältnisse in der Musik in korrekter Weise gewahrt – zusammengenommen weisen die ersten drei Verse des deutschen Textes bei Profe mit 25 Silben exakt die gleiche Zahl auf wie die drei ersten Verse der Vorlage. Der Oktavambitus, der in dieser Passage abwärts mit einigen Umspielungen durchmessen wird, inspiriert Profe außerdem dazu, am Ende auf dem kleinen Melisma in tiefer Lage

---

<sup>60</sup> Das Stück ist ediert in: Tarquinio Merula, *Musiche concertate et altri madrigali* (wie Anm. 29), 3–6.

mit «und tieffen Thale» gezielt eine madrigalistische Einzelwortausdeutung einzuführen, die in Merulas Musik so eigentlich gar nicht intendiert war.

Bei der Unterlegung des neuen lateinischen Textes wählt Profe eine andere Strategie. Zwar ist auch hier sein erster Vers ein Siebensilbler, doch für die beiden weiteren Verse zusammen sieht er dann nur noch einen lateinischen Elfsilbler vor, dessen erste sieben Silben er dann noch einmal wiederholen muss (11 + 7), um die insgesamt 18 Silben der Vorlage (dort 7 + 11) in der Vertonung zu ersetzen. Das Versende am Ende von Poggiolinis zweitem Vers wird dabei noch einmal drei Silben nach hinten verschoben, doch da die Textwiederholung sich unmittelbar anschließt, ergibt sich auch hier keine Störung der prosodischen Verhältnisse. Im weiteren Verlauf des Stücks unterlegt Profe überwiegend auch den melismatischen Sechszehtelfiguren sinnvolle neue Wörter, so wird «sorgerà» etwa zu «Alleluja» und «volo» zu «springet» bzw. «exultantes», selbst die Melismen auf «Freundin» und «Freund» erscheinen nicht unplausibel. Insgesamt geht Profe bei seiner Unterlegung der beiden neuen Texte trotz einiger Irregularitäten durchaus geschickt vor, nicht zuletzt passen die gewählten Themen – im deutschen Text Passagen, die unmittelbar an das Hohelied Salomonis gemahnen, im lateinischen Text die überschwänglich freudigen *Alleluja*-Rufe zu Gottes Ruhm und Ehre – in beiden Fällen sehr gut zum durchgehend fröhlichen Gestus von Merulas Musik. Der «Composition» wird also in Profes Neutextierungen dieses Duetts in der Tat kein «Abbruch» getan, wie dieser auf dem Titelblatt der Sammlung betont hatte.

#### 4 Textierung von Instrumentalmusik

Hartmut Schick und Georg von Dadelsen weisen der nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik in ihrem Eintrag «Parodie und Kontrafaktur» breiten Raum zu und verweisen hier insbesondere auf den deutschsprachigen und französischen Bereich im 17. Jahrhundert, u. a. auf Valentin Haussmann, Gabriel Voigtländer, Sperontes und Valentin Rathgeber.<sup>61</sup> Haussmann etwa veröffentlichte 1602 in seinem *Venusgarten* eine umfangreiche Samm-

---

<sup>61</sup> Schick und von Dadelsen, «Parodie und Kontrafaktur», MGG 2 (wie Anm. 2), Sachteil, Bd. 7, Sp. 1404.

lung vier- und fünfstimmiger Stücke, «darinnen 100 ausserlesene gantz liebliche, mehrerntheils polnische Tänze, unter welche ersten 50 feine höfliche amorosische Texte, von ihme Haussmann gemacht und untergelegt seind». Für Frankreich sei sogar «das nachträgliche Textieren von Instrumentalsätzen gängige Opernpraxis im ganzen 17. und 18. Jahrhundert» gewesen.<sup>62</sup>

Für Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist dagegen die Frage der nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik wie auch insgesamt das Verhältnis von vokalen und instrumentalen Balletti und anderen Tänzen bislang noch kaum auch nur ansatzweise untersucht. Gesungene Tänze erlebten bereits im Jahrhundert zuvor eine neue Blüte, etwa in den weitverbreiteten, 1591 erschienenen *Balletti a cinque voci* von Giovanni Giacomo Gastoldi, in Emilio de' Cavalieris abschließendem Ballo *O che nuovo miracolo* aus den Florentiner Intermedien von 1589 oder auch dem *Balletto: Lasciate i monti* im ersten Akt von Monteverdis *L'Orfeo*, doch dürfte es sich hierbei um Fälle von selbständiger Textvertonung in Form von Tänzen und nicht um nachträgliche Textierungen handeln. Tanzbezeichnungen sind auch im einstimmigen vokalen Repertoire der Jahrzehnte nach 1600 keine Seltenheit, Leopolds Katalog verzeichnet etwa für *quinario*-Strophen 1622 ein *Balletto: I bei legami* von Eleuterio Guazzi und 1623 eine *Gagliarda: Amor possente* von Bellerofonte Castaldi, bei *senario*-Strophen 1634 ein *Balletto: Gioite, gioite* von Lazaro Valvasensi, bei den *ottonari* eine weitere *Gagliarda* im gleichen Band von Castaldi. Bei irregulareren Strophenformen finden sich eine *Aria in corrente: O come vezzosa* 1633 von Martino Pesenti, bei den vermischten Fünf- und Siebensilblern von Carlo Milanuzzi 1623 ein *Balletto: Questa mia Aurora* und 1630 eine *Gagliarda: Lilletta bella* oder bei Guglielmo Miniscalchi 1630 eine *Corrente: Fuggir voglio chi mi fugge*. Martino Pesenti veröffentlichte gar 1639 bei Alessandro Vincenti in Venedig eine ganze Sammlung mit *Correnti alla francese, gagliarde e balletti da cantarsi a voce sola, e suonarsi nel clavicembalo, & altri instromenti*. Bislang ist jedoch nicht geklärt, ob es sich bei all diesen Stücken durchweg um genuine Vokalkompositionen handelt, die Tanzmodelle als strukturbildendes formales Element einbeziehen, oder ob zumindest ein Teil davon in der Melodie oder im Satz bereits vorhandene instrumentale Tänze verwendet, die nachträglich mit Texten verse-

---

<sup>62</sup> A. a. O., Sp. 1405.

hen wurden. Ähnliches gilt auch für eine Gruppe von sechs Vokalstücken, die Bellerofonte Castaldi 1622 in seine im Eigenverlag in Modena herausgegebene Sammlung *Capricci* aufgenommen hat, die überwiegend Instrumentalstücke für eine oder zwei Theorben enthält. Die Vokalstücke sind jeweils durch Überschriften wie *Branle*, *Volta francese*, *Corrente francese* und dreimal *Corrente* als Tanzsätze ausgewiesen und weisen bei den verwendeten Gedichten sämtlich ausgesprochen unkonventionelle, irreguläre Strophenformen auf, im Fall der *Corrente*: *Al mormorio* sind es sogar sechs verschiedene Versarten. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Texte nicht vor der Vertonung, sondern eher im Hinblick auf eine Textierung einer bereits fertigen Komposition entstanden sind.

Bei einer nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik dürften einige Ähnlichkeiten mit der Art auftreten, wie insbesondere Profe Vokalwerke neu textierte, der sich weniger an Form und Inhalt des vorhandenen sprachlichen Prätextes orientierte als an der konkreten musikalischen Gestalt. Denn auch bei der Textierung von Tänzen oder anderer Instrumentalmusik würde einem bestimmten vorliegenden Musikstück ein neuer Text unterlegt oder die musikalische Vorlage dabei gegebenenfalls auch so bearbeitet, dass es mit einem neu unterlegten Text gesungen werden kann. Doch bedarf es zur Beantwortung derartiger Fragen weiterer Forschungen im zeitgenössischen vokalen und instrumentalen Repertoire, die den Rahmen der vorliegenden Darstellung überschreiten würden.

## Schlussbemerkung

Die dargestellten Beispiele für Mehrfachtextierungen sind als Kontrafakturen sicherlich nicht sinnvoll beschreibbar, ebensowenig wie wohl auch nachträglich neu textierte Instrumentalwerke, da hier gar kein sprachlicher Prätexst vorhanden ist. Von den in dieser Untersuchung behandelten Phänomen lassen sich allenfalls die Beispiele für Umtextierung und Neutextierung vokaler Vorlagen eventuell noch unter den Begriff Kontrafaktur subsumieren. Allerdings kommt dann der hier herausgearbeitete Aspekt intertextueller Bezüge bei den Umtextierungen wohl kaum systematisch in den Blick, der zumindest auf der Ebene der Texte grundlegende Unterschiede zwischen Um- und Neutextierungen zu verdeutlichen vermag, wie an den hier behandelten Bei-

spielen im zweiten und dritten Teil deutlich wurde. Dadurch lassen sich etwa auch bei Textunterlegungen in einer anderen Sprache Übersetzungen mit mehr oder weniger engen Bezügen zum Originaltext unterscheiden von Texten wie bei Haussmann, die eigentlich gar keine Übersetzungen mehr sind, sondern im Grunde ganz neue Texte in einer anderen Sprache mit allenfalls formalen Ähnlichkeiten. Auch wenn prinzipiell die Unterscheidung von Umtextierungen und Neutextierungen tragfähig zu sein scheint, mag es dennoch Fälle geben, bei denen es nicht leichtfallen könnte zu entscheiden, ob es sich noch um eine Umtextierung oder doch schon eher um eine Neutextierung handelt, wenn intertextuelle Bezüge etwa nur sehr schwach ausgeprägt sind.

Die hier vorgeschlagenen Kategorien Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung gehen durchweg zunächst einmal von der Seite der Texte aus, doch lassen sie Raum dafür, auch Änderungen an der Musik der Vorlage in den Blick zu nehmen, seien diese nur kleinere Anpassungen oder auch größere Eingriffe wie Veränderung der Stimmenzahl oder des Satzgefüges. Dies gilt gleichermaßen auch für einen vielfach möglichen Transfer von einer Gattung in eine andere, was bei geistlichen Um- und Neutextierungen im Hinblick auf eine liturgische oder paraliturgische Verwendung oft konstitutiv ist, bei Mehrfachtextierungen wie etwa im Hymnenrepertoire jedoch allenfalls im Ausnahmefall anzunehmen ist. So besitzen diese drei hier verwendeten Begriffe genügend Flexibilität, um ein großes Spektrum an Phänomenen im Repertoire der italienischen Vokalmusik der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts angemessen beschreiben zu können. Vielleicht erweisen sie sich ebenfalls als tragfähig für andere musikhistorische Kontexte.

## Liste der zitierten Musiksammlungen

- Adriano Banchieri, *La pazzia senile*, Venedig: Ricciardo Amadino 1598 (RISM A/I: B 816; NV 225)
- Lodovico Bellanda, *Musiche*, Venedig: Giacomo Vincenti 1607 (RISM A/I: B 1709; NV 292)
- Vincenzo Calestani, *Madrigali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617 (RISM A/I: C 69; NV 462)
- Aquilino Coppini, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori e fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Mailand: Agostino Tradate 1607 (RISM 1607<sup>20</sup> sowie RISM A/I: M 3502; NV –)
- Sigismondo D'India, *Musiche*, Mailand: appresso l'herede di Simon Tini, et Filippo Lomazzo, compagni 1609 (RISM A/I: I 24; NV 832)
- Giacomo Fornaci, *Amorosi respiri musicali*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617 (RISM A/I: F 1522; NV 1008)
- Valentin Haussmann, *Canzonette mit dreyen Stimmen / Horatii Vecchi unnd Geminiani Capi Lupi*, Nürnberg: Paul Kauffmann 1606 (RISM 1606<sup>13</sup> = 1597<sup>21</sup>; NV –)
- Friedrich Lindner, *Gemma musicalis*, Nürnberg: Katharina Gerlach 1588–1590 (Liber primus RISM 1588<sup>21</sup>; Liber secundus RISM 1589<sup>8</sup>; Liber tertius RISM 1590<sup>20</sup>; NV –)
- Luca Marenzio, *II Quarto Libro delle Villanelle*, Venedig: Giacomo Vincenti 1587 (RISM A/I: M 604; NV 1699)
- Domenico Mazzocchi, *Dialoghi e Sonetti*, Rom: Francesco Zannetti 1638 (RISM A/I: M 1672; NV 1776)
- Tarquinio Merula, *Madrigali et altre musiche concertate a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo*, Venedig: Bartolomeo Magni 1633 (RISM A/I: M 2348; NV 1826)
- Tarquinio Merula, *Musiche concertate et altri madrigali a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo*, Venedig: Bartolomeo Magni 1635 (RISM A/I: M 2349; NV 1827) (2. Auflage von 1633, nur diese vollständig erhalten)
- Tarquinio Merula, *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1638 (RISM A/I: M 235; NV 1829)
- Carlo Milanuzzi, *Primo Scherzo delle ariose vaghezze*, Venedig: Bartolomeo Magni 1622 (RISM A/I: M 2741; 1849)
- Carlo Milanuzzi, *Terzo Scherzo delle ariose vaghezze*, Venedig: Alessandro Vincenti 1623 (RISM A/I: M 2744; NV 1852)
- Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, Venedig: Bartolomeo Magni 1641 (RISM A/I: M 3446; 1845)
- Angelo Notari, *Prime musiche nuove*, London: William Hole 1613 (RISM A/I: N 797; NV 2043)
- Camillo Orlando, *Arie a 3, 2 et voce sola*, Venedig: Giacomo Vincenti 1616 (RISM A/I: O 107; NV 2056)

- Ambrosius Profe, *Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Kölner 1642 (RISM 1642<sup>4</sup>; NV –)
- Carlo Francesco Rolla, *Canzonette spirituali, e morali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna, eretto sotto la protettione de S. Filippo Neri*, Mailand: Carlo Francesco Rolla 1657 (RISM 1657<sup>1</sup>; NV –)
- Giovanni Stefani, *Affetti amorosi* Venedig: Alessandro Vincenti 1618 (RISM 1618<sup>15</sup>; NV –)
- Giovanni Valentini, *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsibordoni, et motetti*, Venedig: Giacomo Vincenti 1618 (RISM A/I: V 90; NV –)
- Filippo Vitali, *Musiche*, Rom: Giovanni Battista Robletti 1618 (RISM A/I V 2128; NV 2947)
- Thomas Watson, *The first sett / Off Italian Madrigalls Englished*, London: Thomas East 1590 (RISM 1590<sup>29</sup>; NV –)
- Nicholas Yonge, *Musica Transalpina*, London: Thomas East 1588 (RISM 1588<sup>29</sup>; NV –)
- Nicholas Yonge, *Madrigalles, to 5. & 6. voices: translated out of sundrie Italian Authors*, London: Thomas East 1597 (RISM 1597<sup>24</sup>; NV –)

## Abkürzungen

- NV *Il Nuovo Vogel, Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hg. von Emil Vogel, Alfred Einstein, François Pomezia und Claudio Sartori, Pomezia: Staderini-Minkoff Editori, 1977
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales*, hg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und Musikdokumentationszentren Kassel, Basel, London, München: Bärenreiter-Verlag, G. Henle 1960–