

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	31 (1981)
Artikel:	Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568-1634)
Autor:	Wernli, Andreas
Kapitel:	Das musikalische Werk
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858829

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: 09.12.2025

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

DAS MUSIKALISCHE WERK

BANCHIERI ALS MUSIKER

Im Rahmen seiner vielseitigen Tätigkeit lässt Banchieri keinen Zweifel darüber, dass die ihm entsprechende Ausdrucksform die Musik ist: "Io son musico¹⁾ ... non ho la debolezza mia feonda d'altro, che di qualche componimento musicale."²⁾ In diesem Gebiet setzt er seine eigenen Akzente. So unterscheidet er zwischen spekulativem und praktischem Musiker, zwei Arten, unter denen es zu wählen gilt: "Vero è, chi potesse apprendere teorica e pratica assieme, sarebbe musico perfettissimo, ma la fallace età dell'uomo non lo permette, se non dirado."³⁾ Seine Entscheidung für die Praxis fällt ohne Einschränkung, wenngleich er die Ueberlegenheit dieses Bereichs nur zwischen den Zeilen zum Ausdruck bringt: "... il novello principiante non diffidi forse immaginandosi non essere musico perfetto senza le matematiche speculazioni."⁴⁾ Diesen Standpunkt nimmt er auch bei konkreten Fragen ein, etwa bei der Diskussion, ob Johannes de Muris die Noten aus der Guidonischen Hand oder nach geometrischen Gesichtspunkten hergeleitet habe: "... sia come lor piace, basta a noi sapere, che le note musicali praticate odiernamente sono otto..."⁵⁾ Damit stellt Banchieri sich in eine spezifisch italienische Tradition und lässt den Cantor gegenüber dem Musicus eine Aufwertung erfahren.⁶⁾ Eine ebenso klare

1) *Lettere armoniche* (M 41), S.32 und S.[6]: "Egli [sc. l'autore] è musico."

2) *ebd.*, S.8.

3) *Cartella musicale* (M 35b), S.[*6].

4) *ebd.*; s.a. *Lettere armoniche* (M 41), S.13f.

5) *Cartella musicale* (M 35b), S.36.

6) Kurt von Fischer, Diskussionsvotum in *Convegno internazionale*, S.395.

Abgrenzung erfolgt auch gegenüber den Sängern und Instrumentalisten. Banchieri ver wahrt sich dagegen, nur als Organist zu gelten, und dies gerade in *L'organo suonarino* (M 37a): "... professando più (per il mio diporto) esser compositore che organista."¹⁾

Sein Selbstbewusstsein als Komponist schlägt sich in einem Drang zur Inventarisierung nieder. Davon zeugen die drei Werkverzeichnisse²⁾ sowie die ziemlich systematische Verwendung von Opuszahlen.³⁾ Der Grund für deren Einführung dürfte wohl in der Uneinheitlichkeit und Vielgestaltigkeit seines Werkes liegen. Nennt er die *Concerti ecclesiastici* (M 1) noch "primo parto"⁴⁾, so werden die *Canzoni alla francese* (M 14) als "libro secondo" bezeichnet, ein Begriff, der in der *Messa solenne* (M 2) geklärt wird: Sie heisst "libro terzo degli suoi concerti." Auf diese Weise fasst er unter dem Oberbegriff "concerti" Messen, Motetten und Instrumentalwerke zusammen.⁵⁾ 1605 erscheint mit op.12 die erste gesicherte Opuszahl; daneben wird in den weltlichen Werken die übliche Zählung nach Büchern innerhalb jeder Gattung verwendet. Im Zusammentreffen der beiden Zählungen bei *Festino* (M 25) gibt der Zusatz "a diverse" ausdrücklich an, dass die Opuszählung Werke aller Art umfasst: "Terzo libro madrigalesco... e opera a diverse diciottesima." Nachdem im mittleren Bereich um 1611-1614 eine Reihe von Drucken ohne Opuszahl erscheint, wird die Zählung in der letzten Schaffensperiode ab op.41, 1619, wieder deutlich greifbar. Offenbar wollte Banchieri sein gesamtes Werk mit der Zahl 50 beschliessen, denn nach dem *Virtuoso ritrovo* (M 28), op.49, erwähnt er op.50 als noch im Druck befindlich⁶⁾; dabei handelt es sich mit ziemlicher Sicher-

1) S.11; eine entsprechende Stelle in *Discorso* (M 44) und *Trastulli* (M 46), zit. oben, S.63.

2) s. oben, S.18.

3) s. dazu Anh. 2.

4) zit. oben, S.15, Anm.2.

5) Mischiati, S.75, Anm.99.

6) *Lettere armoniche* (M 41), S.127.

heit um Trattenimenti da villa (M 27), die 1630 erschienen, nachdem Banchieri bereits auf das Ende seiner kompositorischen Tätigkeit hingewiesen hatte.¹⁾ Als Abschluss seines Werks kommt der Zahl 50 symbolischer Gehalt zu; er bezeichnet sie selbst an einer anderen Stelle als vollkommen.²⁾

Bezeichnend sind auch die Verbindungen von Banchieris Auffassung vom Musiker zu seinem Menschenbild. Im Vordergrund steht wieder sein geistlicher Stand; "sacerdote e musico Olivetano" nennt er sich auf dem Titelblatt zum *Frutto salutifero* (M 32). Von den zwei Sätzen, mit denen Banchieri in *Discorso* (M 44b) sich selbst bedenkt, bezieht sich der eine auf den Musiker, der andere auf den Geistlichen: "... al reverend padr Adrian Banchier musich celebr alla stampa" und "il generale della religione Olivetana onorò tal padre con nome d'abbate benemerito, conoscendolo per soggetto meritevole, e nelle virtuose azioni indefesso."³⁾ In diesem Sinne präsentiert sich auch die Hierarchie des Musikerstandes: "Vittoriosi musici" sind die himmlischen Heerscharen, "virtuosi musici" die Geistlichen und Laien, welche in den Kirchen zum Lobe Gottes singen und spielen, "vizirosi musici", die nur aus Ehrgeiz und Ruhmsucht auftreten.⁴⁾ Der "virtuoso" erhält in der Musik seine spezielle Ausprägung; auch hier gilt es, die Regeln musicalischer Höflichkeit zu befolgen, welche Banchieri wieder bis in die Einzelheiten wiedergibt, für Sänger, Komponisten und Organisten⁵⁾ so gut wie für Familienväter, Lehrer und Schüler.⁶⁾ Sein Begriff des "virtuoso" meint "virtù" im christlichen

1) ebd., S.118; zit. unten, S.216.

2) *Conclusioni* (M 38), S.46: "Qual numero [sc. 50] è la tastatura perfettissima." Beiläufig fällt die Zahl im Sinne einer runden Einheit in *Lettura nell' idioma nativo* (M 45), S.7, und *Trastulli* (M 46), S.320.

3) S.116 und 118.

4) *Conclusioni* (M 38), S.64.

5) *Cartella musicale* (M 35b), S.138f.; auf Organisten übertragen in *L'organo suonarino* (M 37a), S.(11).

6) *La Banchierina* (M 35d), S.41f.

Sinne; dies zu einer Zeit, da die neuere Bedeutung des Virtuosen als eines Könners und begnadeten Künstlers geläufig ist.¹⁾

Musikalische Denkweise wirkt in Banchieris Bildwelt und Sprache hinein. Dies gilt für die genaue Analogie von Komödie und Musik²⁾ oder für das Bild vom Theater des Heils, das stets ein musikalisches Theater ist.³⁾ Ueberaus häufig verwendet er auch musikalische Terminologie, sei es im literarischen Werk⁴⁾, sei es in den Briefen, wo er sie für geistvoll-gelehrsame Vergleiche anwendet und selbst als Stilmerkmal bezeichnet: "Le qui registrate lettere armoniche non risuonono... per concertare mistici e allegorici sensi; ... però udendosi nel concerto qualche arguto groppetto ovvero piacevole passaggio saranno consonanti all'armonia del Paripatetico nella poetica..."⁵⁾ Naheliegend ist auch die Bezeichnung "registro" für die Kapitel von *L'organon sonarino* (M 37); und schliesslich wird der Aufbau der *Moderna pratica* mit einer "bella e ben intesa ricercata"⁶⁾ verglichen.

1) s. dazu Wandruszka, S.61.

2) s. Anh.5, S.285.

3) s. vor allem *Lettere scritte a diversi* (M 41a), S.145f. (29f.).

4) zit. oben, S.81, und Anh.5, passim.

5) *Lettere armoniche* (M 41), S.*6.

6) *Cartella musicale* (M 35b), S.235.

DEFINITION UND FUNKTION DER MUSIK

Banchieris praktischer Natur liegt es fern, der Frage nach dem Wesen der Musik systematisch nachzugehen. Die meisten seiner Musikdefinitionen fallen beiläufig. In der Regel lassen sich Bestimmung von Wesen und Funktion nicht trennen, doch kann man grundsätzlich zwei Arten der Definition unterscheiden.

Auf der einen beruht sein Wappen mit dem Bild der Panflöte, dem akademischen Namen "Il Dissonante" und dem Motto "Discordia concors."¹⁾ "Il Dissonante" ist eine Bescheidenheitsfloskel, die Banchieri bereits um 1607 im Brief an Aquilino Coppini auf sich selbst anwendet.²⁾ Wesentlich wird der Begriff nach 1623/4 in der Academia dei Filomusi. Im Schreiben an Giacobbi und Pagani, das sich auf seinen Beitritt bezieht, begründet Banchieri die Wahl seines akademischen Namens: "... nelle testure musicali l'eptacordo non rende dissonanza, anzi aumenta dolcezza, mentre dalla consonanza imperfetta s'estende alla perfetta diapason. Per Dissonante dunque mi rassegno..."³⁾ "Dissonante" meint also nicht eine wie auch immer geartete Position des Widerspruchs, sondern ein Streben nach Vollkommenheit, das charakterisiert ist durch die bruchlose Eingliederung des Einzelnen in das harmonische Gefüge der Welt.

1) Abgebildet auf dem Titelblatt von *Dialoghi* (M 13) und *Il virtuoso ritrovo* (M 28) sowie *Lettere armoniche* (M 41), S.131; wiedergegeben in Mischiati, gegenüber S.44. Genau dasselbe Wappen findet sich in Girolamo Frescobaldis *Primo libro d'arie musicali*, S.5 und 43; s. Vogel, Emil, Bd.1, S.251.

2) *Lettere armoniche* (M 41), S.120. Aehnlich drückt sich Banchieri in der Widmung von *Il principiante fanciullo* (M 36, 1625) aus: "Io per tanto mi costituisco il dissonante eptacordo, voi il consonante imperfetto, che con l'exacordo della vostra buona opinione mi riducete al diapason perfetto..." (an den Drucker Bartolomeo Magni).

3) *Lettere armoniche* (M 41), S.58. Es handelt sich um die zweistimmige Diskant-Tenorklausel mit Septvorhalt; s. ebd., S.143, Bsp.1, und *Cartella musicale* (M 35b), S.96.

Eine solche Deutung wird ergänzt durch den Begriff "discordia concors", den Banchieri in der Lektion La sampogna (M 40) näher erläutert.¹⁾ Er nennt dort auch dessen Herkunft von Horaz - "quel detto d'Orazio".²⁾ Die Vereinigung von Gegensätzlichem ist ein Gedanke, der in Banchieris Zeit mannigfachen Ausdruck findet. Für die Musik sei auf Monteverdis 8. Madrigalbuch verwiesen, in dessen Titel Madrigali guerrieri e amorosi Krieg und Liebe als Grundgegebenheiten des Lebens erscheinen; eine Anspielung auf die bei Horaz schon genannte Quelle des Gedankens: Empedokles. Sowohl Monteverdis wie Banchieris Kenntnisse gehen sicherlich auf Zarlino zurück, der diese Zusammenhänge in den Institutioni harmoniche herstellt und den Begriff als Musikdefinition verwendet: "una discordante concordia."³⁾

Banchieri reduziert den allgemeinen Inhalt in kennzeichnender Weise. Er kehrt "concordia discors" um in "discordia concors". Die Vermutung liegt nahe, dass dies unbeabsichtigt durch eine unsorgfältige Rückübersetzung von Zarlinos "discordante concordia" entstanden ist.⁴⁾ Die Unverbindlichkeit, mit der Banchieri dem Begriff gegenübersteht, erweist sich auch daran, dass er ihn - vom akademischen Namen abgesehen - sonst nirgends verwendet. Dass ihm aber die Definition schon früher geläufig war, zeigt der im Wappen enthaltene Kanon.⁵⁾ Eine nur leicht abweichende Version bietet der "Secondo canon a quattro voci" aus der Cartella musicale (M 35b); das dazugehörige Rätsel spielt bereits auf "discordia concors" an:⁶⁾

1) Zusammengefasst in Lettere armoniche (M 41), S.132-135.

2) La sampogna (M 40), S.4; Horaz, epist.l,12,19: "concordia discors".

3) zit. nach der Auflage Venedig 1573, Reprint Ridgewood N.Y. 1966, S.14.

4) Bei Zarlino wohl aus rhythmischen Gründen so gestellt; es ergibt sich dadurch der von ihm häufig gebrauchte Cursus tardus.

5) s. Anh.6, S.314.

6) S.153.

"O che grazioso tir da raccontare
 Amici e inimici sono uniti,
 Acuto e sopr'acuto ogn'un appare
 Tutti contrari, e fanno in suono uniti
 Gl'orecchie altrui..."

Bezeichnend ist die vordergründige Auslegung als wohlklingende Gegenbewegung.¹⁾ Aber auch eine beabsichtigte Umdeutung mit "discordia concors" ist nicht von der Hand zu weisen: "discordia" bezeichnet dann die Welt in Zwietracht ("questo fallace mondo"), "concors" das Streben nach Uebereinstimmung im Sinne von Banchieris Welt- und Menschenbild.

Eine Entsprechung dazu bilden die Ausführungen über die Panflöte.²⁾ Nachdem Banchieri ihre Entstehung aus der mythologischen Begebenheit von Pan und Syrinx hergeleitet hat, verweist er die ganze Geschichte ins Reich der Fabel, wie denn bei ihm im Gegensatz etwa zur Florentiner Camerata und Monteverdi der Mythos auch sonst keine Rolle spielt. Als ernsthafte Quelle gilt ihm nur die Bibel, und auf ihr beruht seine Darstellung von Jubal als eigentlichem Erfinder der Panflöte.³⁾ Die Vervollkommenung dieses Instruments bildet die Orgel im Gotteshaus, wogegen dasjenige Pans, nur auf die Sinne gerichtet, ein Instrument des Teufels ist: "Organa diaboli Deo odibilia."⁴⁾ Gerade dieser Verdammung des Sinnlichen liegt wohl auch Banchieris Ablehnung des My-

1) ebd.: "E' regola d'osservato contrapunto quando le parti scendino, altre ascendino."

2) La sampogna (M 40), S.4-6. Banchieri verwendet das Wort "sampogna" offenbar nicht in seiner üblichen Bedeutung "Sackpfeife, Schalmei". Zu sprachlichen Belegen s. Anm.3.

3) Gn 4,21: "Jubal pater canentium cithara et organo." Dazugestellt aus Cassiodor, Expositio in Psalmum CL,4: "Organum illud erat quasi turris septem diversis fistulis fabricata", mit dem Zusatz: "Vogliamola più chiara a favor nostro?" (zit. nach La sampogna (M 40), S.4). Denn bei Cassiodor (S.1328) lautet die Stelle: "Organum itaque est quasi turris quaedam diversis fistulis fabricata." Dasselbe, aber ohne "quaedam" in Conclusioni (M 38), S.8.

4) La sampogna (M 40), S.6.

thos zugrunde. Denn Jubals Orgel erleuchtet den Geist als "Imitatrice all'armonia celeste."¹⁾

So zeigt diese Musikdefinition Banchieris distanziertes Verhältnis zum Mythos und der Antike zugleich; wie die Geschichte von Pan wird auch diejenige von Pythagoras erzählt wie irgendeine Anekdote²⁾; auch mythologische Gestalten wie Orpheus und Amphion bleiben leere Namen.³⁾ Die Frage nach der antiken Musik wird abgetan mit der Bemerkung: "... lasciando le greche speculazioni a chi vorrà ingolfarsi nell'oceano delle sottigliezze."⁴⁾

Banchieris zweite Musikdefinition ist weitgehend von der Funktion der Musik bestimmt: "La musica è altrettanto ministra, quanto occasione d'allegrezza."⁵⁾ Diese beiden Aspekte entsprechen den von Paleotti festgehaltenen Forderungen für die bildende Kunst der Gegenreformation: "dilettare, insegnare e muovere"⁶⁾; sie beide führt Banchieri in Bezug auf die geistliche Musik noch weiter aus: Freude ist der Ausdruck der Dankbarkeit aller Geschöpfe gegenüber Gott⁷⁾, und auch Banchieris Werk ist in erster Linie Gotteslob: "Soli Deo honor et gloria" steht unter dem Werkverzeichnis im Terzo libro (M 11).⁸⁾ Mit Musik als Dienerin ist deren Funktion im Gotteshaus gemeint; sie besteht weniger darin, die Gläubigen zu belehren, als ihre Verehrung zu wecken: "... per allettare il popolo dalle opre servili i giorni

1) La sampogna (M 40), S.6.

2) Cartellina del canto fermo (M 30), S.19, und Cantorino utile (M 31), S.30.

3) Trastulli (M 46), S.69 und 79.

4) Cartella musicale (M 35b), S.6.

5) Lettere armoniche (M 41), S.10.

6) s. oben, S.108f.

7) Cartella musicale (M 35b), S.64.

8) S.5. s.a. Cartella (M 35), S.79, Moderna armonia (M 16): "Avertenze", und Dialogi (M 13a), S.[25]; sowie in Frutto salutifero (M 37), S.45: "...tutte le opere sue, i pensieri, i

festivi alla devozione¹⁾ ... acciò gli devoti fedeli si partino da-
gli divini offizi con l'animo soddisfatto e consolati."²⁾

Das mit diesen Forderungen verbundene Ideal von Einfachheit, Klarheit und Kürze entspricht Banchieris Denkweise im literarischen wie im musikalischen Bereich. Affekthafter Ausdruck gelingt ihm am besten in der geistlichen Musik³⁾; in der weltlichen steht die Funktion von "muovere" hinter der von "insegnare" und vor allem von "dilettare" zurück. Zwar gilt auch hier der bereits von Paleotti verwendete Vergleich mit dem Redner, den Banchieri mit einer Sentenz Ciceros belegt: "Optimus orator est vir canorus, qui in dicendo animos audientium delectat et permovet."⁴⁾ Wichtigstes Ziel der weltlichen Musik ist es, den Geist der Zuhörer zu erheitern und zu beruhigen: "... io sono alquanto melanconico per la notte scorsa, cantatemi un poco delle vostre galanterie per allegrammi la melansaggine del capo."⁵⁾ Gerade in der modernen Musik steht dieses Ziel im Vordergrund, verkörpert in der im Prolog zu *Festino* (M 25) auftretenden Figur des "diletto moderno" und ausgeführt an allen Stellen, die von der neuen Musik handeln: "... il moderno compositore, per porgere diletto alla maggior parte (essendo il suo proprio fine)..."⁶⁾ Von hier aus lässt sich das Fehlen von Tiefe in den ernsten weltlichen Werken erklären⁷⁾; sie ist von vornherein nicht in Banchieris Gesichtskreis enthalten.

desideri, le orazioni, le intenzioni, le volontà, gli affetti e le parole offerto al vostro [sc. Christo] benedetto Padre..."

1) Conclusioni (M 38), S.16.

2) ebd., S.19.

3) s. unten, S.168ff.

4) Conclusioni (M 38), S.58; Cartella musicale (M 35b), S.166; Trastulli (M 46), S.107f. Die Stelle lautet bei Cicero, De optimo genere oratorum 3: "Optimus est enim orator, qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet."

5) Trastulli (M 46), S.320; ähnlich S.105 und 107f., zit. Anh.5, S.272f.

6) Cartella musicale (M 35b), S.125; ähnlich Trastulli (M 46), S.107; s. Anh.5, S.273.

7) s. vor allem Mompellio: Un 'grillesco capriccio', S.381 und 388; sowie Delfrati, S.604 und 607.

Auch der Begriff "insegnare" erhält bei ihm ein besonderes Gepräge:
 "... quel talento particolare datomi da Dio nella nobilissima professione della musica impiego in lodare S.D. Maestà ne' giorni festivi all'organo; giovare agli studiosi e acquistarmi la grazia di tanti miei amici e patroni."¹⁾ "Giovare agli studiosi" führt zum pädagogischen Bereich; Banchieris Produktivität steht darin nur wenig hinter derjenigen auf geistlichem, weltlichem und literarischem Gebiet zurück. Hier konnte er sich wohl am ehesten verwirklichen, denn es fliessen sein gründliches musikalisches Wissen mit seiner Auffassung von der Regelhaftigkeit der Kunst und mit seiner Erzählfreude zusammen. Dadurch hat er wesentlich Anteil an einer allgemein verständlichen Formulierung der Musiktheorie als praktischer Anleitung.²⁾ Verständlichkeit ist ihm stets ein grosses Anliegen; sein Vorgehen vergleicht er mit dem eines Uebersetzers: "... quest'Organo suonarino tradotto e trasportato con sicurissima guida dal canto fermo al figurato, si può dire essere alla condizione di un libro latino, che solo è inteso da quelli che hanno cognizione della lingua latina, ma tradotto in volgare viene inteso... parimente da quelli che intendono la volgare."³⁾ Auch hier liegt wiederum der Akzent auf der Praxis: "... non volendo in questo Organo suonarino attendere a speculazioni, ma si bene alla pratica reale e da tutti intesa facilissimamente."⁴⁾

So zeigt es sich, dass Banchieri nicht von einer mythologisch-spekulativen Musikanschauung ausgeht, sondern von einer praktisch-funktionalen. Diese findet ihren Ausdruck sowohl in seiner Musikdefinition als auch in den Schwerpunkten seiner Tätigkeit.

1) Dialoghi (M 13), Widmung, zitiert nach der leicht abweichenden Fassung in Lettere armoniche (M 41), S.43.

2) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.391f.

3) L'organo suonarino (M 37), S.70.

4) ebd., S.40.

DIE THEORETISCHEN GRUNDLAGEN

Banchieris weltanschauliche Haltung erweist sich als Bindeglied zwischen seinen musiktheoretischen und literarischen Schriften. Wie die literarischen entspringen auch die theoretischen Werke einem Grundstock von Kenntnissen und Regeln. Von der Sache her gehören am engsten zusammen die Abhandlungen über den Choral (M 29-31 und 33), über Gesang und Komposition (M 35/6), sowie über Orgel und Orgelspiel (M 37-39). Während die Choralschriften zum Teil einen Auszug aus der *Cartella musicale* (M 35b) bilden¹⁾, tauchen Erörterungen über moderne Musik an allen möglichen Stellen auf²⁾, sodass dadurch verschiedene Bereiche untereinander verbunden sind.

Neben der Verwendung musikalischer Terminologie im literarischen Werk bestehen Beziehungen auch in der umgekehrten Richtung. So beschliesst Banchieri die Einleitung zu *Cartella* (M 35) mit demselben Stilmittel, das sich in einigen Komödien³⁾ und in *La nobilità* (M 42c)⁴⁾ findet, indem er den folgenden Dialog zwischen Lehrer und Schüler gleichsam in Szene setzt: "... e questo basti, vedendo io il discepolo venire per cominciare l'utilissimo dialogo con il suo maestro."⁵⁾ Anekdotische Vergleiche benutzt er zur Klärung musikalischer Sachverhalte⁶⁾, und auch sein Reichtum an Sprichwörtern schlägt sich in den theoretischen Werken nieder, vor allem in den Dialogen.⁷⁾ We-

1) *Cartellina del canto fermo* (M 30), S.80.

2) s. unten, S.127ff.

3) *Il furto amoroso* (M 49), S.9; *L'Ursolina* (M 50), S.4; *La Minghina* (M 50,1), S.6.

4) Im 1. Teil als Ueberleitung zwischen den einzelnen Tieren und Fol. 44 als Ueberleitung zum Lob des Schweins, zit. oben, S.28, Anm.1, und S.33, Anm.3.

5) S.[7]; ähnlich in *Cartella musicale* (M 35b), S.*7 und 88; entsprechende Formulierungen in *L'organo suonarino* (M 37), S.1 und 89.

6) *Cartella musicale* (M 35b), S.18 und 26.

7) *L'organo suonarino* (M 37a), S.(5), (10), (11), sowie *Cartella musicale* (M 35b), S.101 und 167.

sentlicher ist jedoch die übereinstimmende Grundhaltung: Dem Sprichwort mit Erläuterung in den Novellen entspricht die Regel mit Beispiel in den musiktheoretischen Ausführungen - beides Verhaltensmassregeln, demonstriert am Verhalten selbst. Dabei sind die Beispiele den Regeln vorzuziehen: "... maggiormente muovono gli esempi, che non fanno le parole..."¹⁾

Trotzdem haben die Regeln auch in der Musik absolute Gültigkeit; sie sind Grundlage jeder Komposition: "... sopr'il tutto poi ammirare l'eccellenza di quelli, che all'osservanza delle buone regole aggiungessero la perfezione della dolcezza dilettevole, quale a mio parere deve reputarsi in comparazione delle buone regole osservate, come accidenti rispetto alla sostanza."²⁾ Nur selten geraten zwei Regeln zueinander in Widerspruch, und es ergeben sich daraus keine Konflikte. Bei der Erläuterung der Kirchentöne bietet Banchieri zuerst die Darstellung von Zarlinos Theorie der zwölf Kirchentöne und stellt dieser darauf diejenige Guidos mit acht Tönen entgegen. Doch macht er aus den beiden Möglichkeiten keinen Prinzipienstreit: "... la dottrina del Zarlino tengo per buona, ma quella di Guidone non è cattiva."³⁾ Acht Kirchentöne gelten für den Choral und auf ihm basierende Mehrstimmigkeit, zwölf Töne für die übrige Musik.

Bei der Frage, ob die Quarte als Konsonanz oder Dissonanz zu gelten habe, führt Banchieri für die eine Meinung Zarlino an, für die andere Gaffurius und die Verwendung der Quarte in der Praxis; schliesslich lässt er wieder beides gelten: "... ciascuno (a me pare) può appigliarsi a quale opinione più li quadra... usando detto intervallo di 4 consonante e dissonante senza scropolo alcuno."⁴⁾ Die Möglichkeit zu wäh-

1) L'organo suonarino (M 37a), S.(11).

2) Lettere armoniche (M 41), S.108.

3) L'organo suonarino (M 37), S.39.

4) Conclusioni (M 38), S.31.

len besteht allerdings nur auf terminologischer Ebene, denn in der Praxis ist klar geregelt, wann die Quarte als Konsonanz und wann sie als Dissonanz gilt.¹⁾ Häufiger stellt sich das Problem, ob bei verschiedenen Auffassungen dem Autoritätenkanon oder der Erfahrung der Vorrang gebühre. Auch hier steht Banchieri grundsätzlich auf der Seite der Praxis: "Onoro gli autori e l'autorità, ma molto più l'esperienza sinora praticata."²⁾ Dies gilt sogar dann, wenn sich schlechte Gewohnheiten eingebürgert haben: "Per longo abuso convertito da molti in uso, non fassi differenza da pausa e battuta... niente di meno appresso gli capaci vi scorre differenza..., è ben vero che la possiamo dire come ne torna commodo e secondo l'uso dei paesi..."³⁾ Der einzige Missbrauch, den Banchieri nicht hinnimmt, ist, bei Regeln eine Ausnahme zu machen⁴⁾, und hier wendet er sich auch gegen allfällige Autoritäten: "Se Morales così la [sc. quarta] pratica in un suo duetto, è vero ancora, che un'atto non costituisce una consuetudine."⁵⁾

In seinem Bemühen, für möglichst viele musikalische Belange praktische Anweisungen zu geben, dringt Banchieri einigemale in Neuland vor. In der *Cartella* (M 35) geht es um die Gesangsverzierungen, in *L'organo suonarino* (M 37) um die konkrete Verwendung der Orgel in der Liturgie⁶⁾ und im Abschnitt über die "Moderna pratica musicale" aus der *Cartella musicale* (M 35b) um den "contrapunto commune".⁷⁾ Solches Vordringen braucht Rechtfertigung,

1) *Cartella musicale* (M 35b), S.99.

2) *Lettere armoniche* (M 41), S.146.

3) *La Banchierina* (M 35d), S.19. Aehnlich in *Cartella musicale* (M 35b), S.29 (Tempi), S.33 (Battuta oder Misura), S.46 (Kreuz oder Auflösungszeichen zur Aufhebung eines b) und S.210 (Chromatik).

4) s. oben, S.105f.

5) *Lettere armoniche* (M 41), S.142. Der Brief dürfte aus der Zeit um 1609 stammen, denn er ist gerichtet an "Pompeo Signorucci, capo di musica in Duomo, Pisa", und Signorucci erscheint mit demselben Titel auch in den *Conclusioni* (M 38, 1609), S.25.

6) Dargestellt in Marcase.

7) s. unten, S.153ff.

denn allein schon die Tatsache, dass Neues beschrieben wird, bedeutet eine fragwürdige Abweichung vom Gewohnten: "Questa gorga non la trovando io negli scrittori di quelli, che scrivono sopra la musica, non ne dovrei trattare manch'io per non parere il savio della villa ..."¹⁾ Als Ausgangspunkt dienen Banchieri dabei weder neue theoretische Grundlagen, wie etwa die Uebertragung griechischer Theorien auf zeitgenössische Verhältnisse bei Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei und anderen, noch eigene kompositorische Versuche wie bei Monteverdi. Vielmehr geht es durchwegs um die Fixierung gebräuchlicher Praktiken, bei denen er sich auf für ihn auch sonst verbindliche Autoritäten beruft: "E però lecito ancora e devesi praticar regole equivalenti, non già prodotto di mio capo, ma dalle osservazioni nelle composizioni moderni..."²⁾

Eine wirkliche theoretische Neuerung führt Banchieri an einer einzigen Stelle ein: die Solmisation der 7. Tonleiterstufe mit den Silben "ba" und "bi".³⁾ Nach einer ausführlichen Rechtfertigung seiner Erfindung anhand der Geschichte vom Ei des Kolumbus, nach einer Begründung von Funktion und Bezeichnung der Silben, nach Zeugnissen für die Nützlichkeit der neuen Methode und nach einer Reihe von Beispielen nimmt Banchieri am Schluss die ganze Erfindung wieder zurück: "... l'addietra seconda pratica di cantare sicure le sillabe musicali... non ho posta in luce acciò sia esercitata."⁴⁾ Zwar sei die neue Praxis nützlich, doch die alte genau so lobenswert, und überdies sei es Zarlino mit der Neuordnung der Kirchentöne genau gleich ergangen:

"Chi troverà invenzioni per natura⁵⁾
Nella musica avrà poca ventura."

1) Cartella (M 35), S.55.

2) Cartella musicale (M 35b), S.167.

3) ebd., S.18-24. Zu gleich gearteten Versuchen in derselben Zeit, die Banchieri offenbar nicht bekannt waren, s. Art. Solmisation in: MGG 12, Sp.847.

4) Cartella musicale (M 35b), S.26.

5) ebd., S.27.

Wo also ein Ansatz zur selbständigen Erweiterung des theoretischen Gefüges besteht, verzichtet Banchieri lieber auf die Durchführung, als dass er bestehende Verhältnisse antastet.

Die theoretischen Voraussetzungen bilden für Banchieris Werk ein dichtes Netz von Regeln, die sich jedoch nicht zu einem geschlossenen System zusammenfügen, sondern einen gewissen Stand der musikalischen Wirklichkeit wiedergeben. Welches dieser Stand ist, und wie weit Banchieris Denken Veränderungen zulässt, sei im folgenden dargestellt.

ALT UND NEU

Die Frage nach der Modernität bildet einen wesentlichen Aspekt bei der Beurteilung von Banchieris Persönlichkeit.¹⁾ Schwierigkeiten entstehen, wie schon bei den Jugendwerken²⁾, aus den Widersprüchen in seinen eigenen Aussagen. Zum Verhältnis von alter und neuer Musik hat er sich mehrfach geäussert; am häufigsten zwischen ca. 1600 und 1613 und noch einmal gegen Ende seines Schaffens:

- 1600-1603 Lettere armoniche (M 41), S.94, an G.M. Artusi
- 1608 Festino (M 25), S.[2]f.
- vor 1609 Lettere armoniche (M 41), S.107, an M. Asola
- 1609 Conclusioni (M 38), S.56-60, "Parere delle musiche già in uso a quelle, che modernamente vengono praticate".
- 1613 Cartella musicale (M 35b), S.165-169, "Discorso sopra la moderna pratica musicale".
- 1627 Trastulli (M 46), S.105-109.
- 1628 Saviezza giovenile (M 21a), S.1. Lettere armoniche (M 41); Wiedergabe der Briefe an Artusi und Asola.

1) s. oben, S.22.

2) s. oben, S.60.

Banchieri verwendet das Wort "moderno" erstmals 1601 in der *Cartella* (M 35): "... il Zarlino, Tigrino, Artusio e altri autori moderni."¹⁾ Noch ist der Begriff neutral und bezeichnet neuere Autoritäten für die geltende Praxis. Es ist anzunehmen, dass diese Stelle noch ohne Kenntnis von Giovanni Maria Artusis Publikation über moderne Musik²⁾ abgefasst worden ist, denn nicht nur folgt die *Cartella* (M 35) schon weniger als ein halbes Jahr darauf³⁾, sondern im Dankbrief für das Geschenkexemplar von *L'Artusi* liegen Banchieris Formulierung nun zwei Bedeutungen von "moderno" zugrunde: In Uebereinstimmung mit Artusi bezeichnet er die "musici moderni" als "destruttori delle buone regole", gebraucht jedoch denselben Begriff - nicht mehr im Sinne Artusis - auch für die "zelanti delle buone regole": "... i moderni imitatori della buona scuola romana, ... il Sig. Gio. Pietro Palestrina e... il Sig. Luca Marenzio ... ambedue ... esemplari di perfetta armonia."⁴⁾ Der Umstand, dass er das Wort "moderno" in positiver wie auch in negativer Bedeutung verwendet, ist wohl der Hauptgrund für die gegensätzliche Beurteilung seiner Haltung.

Aehnlich wie der Brief an Artusi lautet derjenige an Matteo Asola.⁵⁾ Vor 1609, dem Todesjahr Asolas, verfasst, ist er wohl in die ersten Jahre nach 1600 zu datieren, denn auch hier wird von den "musici moderni licenziosi" gefordert, Uebereinstimmung mit den Regeln als Grundhaltung, süßen Wohlklang als Zutat zu betrachten.⁶⁾ Noch 1605 fällt das Wort "moderno" in der ersten Auflage von *L'organo*

- 1) S.46; die Stelle betrifft punktierte Noten. Das Wort fällt nochmals auf S.53 in Zusammenhang mit den Ligaturen.
- 2) *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, und *Seconda parte dell'Artusi*, Venedig 1603.
- 3) Das Widmungsdatum ist der 20. April 1601, dasjenige von *L'Artusi* der 20. November 1600.
- 4) *Lettere armoniche* (M 41), S.94.
- 5) ebd., S.107f.
- 6) zit. oben, S.124.

suonarino (M 37) nicht ein einziges Mal - fast wie ein absichtliches Ausweichen muten Bezeichnungen an wie "il Zerlino... Artusi... e altri eccellentissimi musici de' tempi nostri."¹⁾ Doch ab 1607 beginnt Banchieri plötzlich, "moderno" sei es auf sich, sei es auf seine Kompositionen anzuwenden: "Sotto moderno stile" heisst es von den Ecclesiastiche sinfonie (M 7), und die "curiosità moderna, fidelissima dilettatrice" erklärt sich als treue Gefährtin der Prudenza giovenile (M 21).²⁾ Dass damit eine Wende eingetreten ist, erweist sich im Vorwort zu Festino (M 25, 1608).³⁾ "Rigore antico" und "diletto moderno" stehen sich im Streitgespräch gegenüber, und Banchieri identifiziert sich eindeutig mit dem letzteren: "Io invero sono Diletto, ma moderno, però sappi, o Rigore, che se l'autore (il quale per dirtelo son io)..."⁴⁾ Dies erscheint als Aufwertung der Moderne⁵⁾, doch bei genauem Hinsehen erweist sie sich als Schein. Denn mit dem "Rigore antico" - auf ähnliche Weise karikiert wie Tamburino - werden nicht die Regeln überhaupt verlacht, sondern nur jene theoretischen Spekulationen, denen Banchieri stets abhold ist: "... l'autore non avendo volsuto me..., che vengo dagli periti teorici nominato Rigore, a fronte scoperta, posti in oblio quei generi cromatici e enarmonici, che armonica e ragionevole rendono la fondata musica, si serve invece di proporzioni, dure rozze e irragionevoli diatonicamente conteste..."⁶⁾ Das ist keine Absage an den Stil eines Marenzio oder Palestrina, sondern deckt sich mit den bereits genannten Aeusserungen über die "greche speculazioni".⁷⁾ In

1) S.1.

2) S.[2] und [5].

3) S.[2]f., Faks. in der Ausgabe von B. Somma; hg. und ins Englische übersetzt in Einstein, S.813-16.

4) Festino (M 25), S.[3].

5) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.368f.

6) Festino (M 25), S.[2].

7) s. oben, S.120.

diesem Sinne beschliesst der "Diletto moderno" seine Rede: "... in questa sera avanti cena udrete poca teorica; cancaro venga alle questioni e brighe..."¹⁾ Er verkörpert eine Musik, die unproblematisch unterhalten soll. Diese Funktion liegt Banchieris weltlichen Kompositionen von Anfang an zugrunde, und so bleibt denn auch dieser Aspekt der Diskussion von Alt und Neu auf das weltliche Werk beschränkt.

Der Gegensatz "Rigore antico" - "Diletto moderno" hat eine Parallel im Handlungsschema der Madrigalkomödien und Komödien. Er ist klar bezeichnet in den ersten Zeilen der "Canzonetta d'introduzione" aus Prudenza giovenile (M 21):

"Vattene va Prudenza giovenile
Fida compagna alla Pazzia senile."

Auch dieser Gegensatz gründet nicht in einer grundsätzlichen Ablehnung des Alters, denn die Grenzen der Ehrenhaftigkeit und des Respekts werden eingehalten: "... pur che la burla sia onesta e decente al stato paterno..."²⁾ Anlass bildet stets ein Regelverstoss der Alten, denen in den ausführlichen Komödien Raum zur Einsicht bleibt: "Tofano: Grandissima mortificatione sento della capochiaria, che mi voleva far in anteponerme à mio fio, e sì cognosso che quando l'homo de maura etae se triova predominao dal senso zovenil, in cambio de registrarse al libro zornal de madonna Venere, el merita esser sfoiazao sù quel della signora Pazzia."³⁾ Doch auch die Jungen bitten um Verzeihung für ihre zwar begründete und harmlose, jedoch unorthodoxe Handlungsweise, und die ganze Situation wird - wie auch in einigen Titeln - als momentane verkehrte Welt gezeichnet: "Onorio [zu den Vätern]: Eccoci qui ambedue obedientissimi figli e prostrati a terra ci sottomettiamo a quel castigo, o perdono che al di loro senile e maturo giudizio parerà spediente..."⁴⁾ Positive oder negative Bewer-

1) Festino (M 25), S.[3].

2) "La pazzia senile" in Trastulli (M 46), S.139.

3) La fida fanciulla (M 51), S.120.

4) Il furto amoroso (M 49), S.112.

tung von Alter und Jugend wie von der musikalischen Modernität bedeutet demnach keinen grundsätzlichen Entscheid, sondern richtet sich ausschliesslich darnach, ob die Regeln eingehalten oder verletzt werden.

Banchieris Auffassung von der modernen Musik erfährt um 1609 in Conclusioni (M 38) eine Erweiterung. Zunächst wird noch einmal die Gültigkeit der Regeln bestätigt: "Non è dubbiezza alcuna, che le teoriche e pratiche impresse da Boezio, Franchino, Zerlino, Artusio e insieme la numerosa schiera di altri musici celebri, non sieno da osservarsi onnianamente..."¹⁾ Zwei Dinge kommen jedoch neu hinzu: zum einen die Ausdeutung des Wortinhaltes durch die Musik, zum andern das Eingeständnis, dass Regelverstösse zulässig sind, wenn der Text es nahelegt. Damit steht Banchieri anscheinend ganz hinter der modernen Musik, die gerade etwa im Sinne Monteverdis vollumfänglich akzeptiert erscheint.²⁾

Doch wiederum zeigen sich bei näherer Betrachtung Einschränkungen. Banchieri stellt die moderne, auf den Wortinhalt bezogene Kompositionswise einer älteren Art gegenüber, bei der einem in strengem Kontrapunkt geschriebenen Satz nachträglich der Text erst unterlegt wurde; er unterlässt es allerdings, genau anzugeben, wo die Grenze zwischen älterer und neuerer Art verläuft.³⁾ Im Lichte der "Settima conclusione"⁴⁾ besehen, liegt eine Deutung im Sinne der vom Tridentiner Konzil vorgeschriebenen Wortverständlichkeit nahe, umso mehr als die Technik der Textausdeutung, so wie sie Banchieri beschreibt, bei seinen Vorbildern de Rore, Lasso und Marenzio ausgebildet ist.

1) S.57.

2) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.391, Anm.1 und 2.

3) Hier noch mit "modo, che loro hanno praticato" (S.58) umschrieben, wird diese Praxis erst in der beinahe identischen Fassung desselben Abschnittes in der Cartella musicale (M 35b), S.165, ausdrücklich als "maniera degl'antichi" bezeichnet.

4) Conclusioni (M 38), S.18f.

Von Bedeutung ist auch der Hinweis, die Musik sei deshalb den Worten untergeordnet, weil diese einen bestimmten Inhalt ausdrückten: "Non è dubbio, che la musica in quanto all'armonia deve essere soggetta alle parole, atteso che le parole sono esse, che esprimono il concetto, laonde se la parola ricerca dolore, passione, sospiri, interrogativo, errore o altro tale accidente, tali parole devono essere vestite con equivalente armonia."¹⁾ Die Formulierung geht auf Zarlinno zurück: "... l'armonia e il numero devono seguitare l'orazione ... quando alcuna delle parole dimostrarà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime e altre cose simili: che l'armonia sia piena di mestizia."²⁾ Gerade die von Banchieri genannten Stellen aus Madrigalen von Tommaso Pecci und Gabriele Fattorini zeigen, dass diese Regel von ihm sehr wörtlich genommen wird: In Peccis Madrigal "O come sei gentile" bezeichnet er den Wechsel von h nach b mit Bezug auf das Textwort "differente" als "differente stile"³⁾, und Fattorinis Musik zum Vers "Ed ella cangia piede e muta voglia" kommentiert er mit "così egli cangia modulazione e muta chiavi."⁴⁾ Entsprechend deutet Banchieri später eine ähnliche Textstelle: Bei den Worten "mia sorte dura/ Cangi suo stil natura" setzt er zu "dura" eine Kadenz in G; anstelle der durch Vorzeichen und harmonischen Verlauf erwarteten kleinen Terz (b-molle) steht zu Beginn des neuen Imitationszuges im Alt ein h (b-durum); die Zeile "cangi suo stil natura" wird mit einem Wechsel der drei "nature" anhand von Kadzenzen auf G, C und F illustriert.⁵⁾

Nicht nur diese naive, schon von Vincenzo Galilei angegriffene Art

1) ebd., S.58f.

2) Institutioni, S.319.

3) Conclusioni (M 38), S.59. Banchieris eigene Vertonung desselben Gedichts in Il virtuoso ritrovo (M 28), Nr.3, hört bezeichnenderweise vor dieser zum Vorhergehenden kontrastierenden Stelle auf.

4) Conclusioni (M 38), S.59.

5) Vinezze di flora (M 26), Nr.9, T.12-14, hg. von E. Piatelli, S.51. Zum Begriff "natura" s. Cartella musicale (M 35b), S.3.

der Wortausdeutung¹⁾ lässt die Distanz zwischen Banchieri und Monteverdi erkennen, sondern auch die Vorsicht, mit der solche Techniken empfohlen werden: "E sebbene l'intelligente compositore moderno (sapienti pauca) alle fiate sparsamente per le cantilene esce di tuono e usa cadenze peregrine, non si deve però attribuirgli ch'egli dia un colpo al cerchio e l'altro alla botte, e ciò sia fatta senza considerazione..."²⁾ Diese Vorsicht erinnert an Zarlinos Einschränkung "di maniera però che non offendì."³⁾ Gerade ein Madrigal wie das von Artusi beanstandete⁴⁾ "O mirtillo" aus dem 5. Madrigalbuch von Monteverdi⁵⁾ fällt gewiss nicht unter das "sapienti pauca" Banchieris; auch das Nebeneinander der Akkorde B-D und D-F in "Ecco Silvio"⁶⁾ lässt sich nicht direkt auf das dazugehörige Wort "bramasti" zurückführen, sondern gründet auf der im Text enthaltenen dramatischen Steigerung.

Und doch weist Banchieri gerade im Anschluss an die Bemerkung über erlaubte Regelverstöße ausdrücklich auf Monteverdi hin, als ob er keinerlei Missverständnisse aufkommen lassen wolle, wem er solche Freiheiten zubilligt.⁷⁾ Eine Wiedergutmachung von Artusis Angriffen durch Banchieri erfolgt also nicht erst im späteren Empfang Monteverdis in der Academia dei Floridi⁸⁾, sondern hat hier ihren Ursprung. Vermutlich erfuhr Banchieri beim Erscheinen von Monteverdis 5. Madrigalbuch und den Scherzi musicali überhaupt erst, wem die

1) Dialogo della musica antica et della moderna, S.89: "Non s'intende appresso alcuno di giudizio, esprimere i concetti dell'anima col mezzo delle parole, in quella siffatta ridicola maniera."

2) Conclusioni (M 38), S.59.

3) Institutioni, S.319.

4) L'Artusi, Fol.48b.

5) hg. von G. Malipiero, S.5.

6) ebd., S.14.

7) Conclusioni (M 38), S.60.

8) Vatielli: Arte e vita, S.94.

Angriffe Artusis gegolten hatten; und sicher lernte er die Argumente des Angegriffenen erst dann kennen. Durch diese wurde er wohl zur Formulierung des Wort-Ton-Verhältnisses angeregt¹⁾, auch wenn seine Auffassung mehr der Zarlinos als der Monteverdis entspricht. Ein direkter Anklang an den Text der "Dichiarazione" von Giulio Cesare Monteverdi erscheint in der Verwendung der Redensart "il quale dia un colpo, come si dice, or sopra al cerchio e or sopra la botte"²⁾; ausserdem scheut sich Banchieri nicht, seine neue Solmisationslehre in der *Cartella musicale* (M 35b) mit dem von Monteverdi ausdrücklich für sich in Anspruch genommenen Begriff "seconda pratica"³⁾ zu bezeichnen.⁴⁾

Nur aufgezählt werden am Schluss des Abschnitts in den *Conclusioni* (M 38) weitere Komponisten - auch dies in Anlehnung an die Dichiarazione.⁵⁾ Der Name von Emilio Cavalieri fällt als erster und beinahe als einziger aus dem Umkreis der Florentiner Camerata.⁶⁾ Dass sich Banchieri in keiner Weise mit dieser Strömung der modernen Musik auseinandersetzt, liegt in seiner Ablehnung des szenischen Bereichs und des *stile rappresentativo* begründet. Eine deutliche Spitze gegen diesen findet sich allerdings erst im Vorwort zu *Saviezza giovenile* (M 21a): "Le testure musicali d'oggidì pare che apportino poca lode agli compositori, mentre esse non vengono es-

1) zit. oben, S.132.

2) *Scherzi musicali*, "Dichiarazione", zit. nach Monteverdi: Lettere, S.403. Bei Banchieri zit. oben, S.133.

3) Monteverdi: Lettere, S.391.

4) s. oben, S.126.

5) Monteverdi: Lettere, S.398. Wie Monteverdi nennt Banchieri Gesualdo, Cavalieri und Fontanella; weggelassen sind Corsi und Turchi; de Rore und Pecci erscheinen an anderer Stelle; einzig Benedetto Pallavicino kommt in Banchieris Aufzählung neu hinzu.

6) Nur noch Giulio und Francesca Caccini sind erwähnt in *Lettere armomiche* (M 41), S.66. Cavalieris populären "Ballo del Gran Duca" hat Banchieri mehrmals verwendet; zusammengestellt und herausgegeben in Kirkendale, S.68f. und 97-134.

presse all'atto scenico rappresentativo..."¹⁾ Bezeichnend dann aber die Geste des Dabeiseinwollens: "La seguente Saviezza Giovenile è anch' ella di scenico stile rappresentativo."¹⁾ Da in den Conclusioni (M 38) die Musiker der Camerata nicht genannt werden und Banchieri die Auseinandersetzung mit der Antike grundsätzlich ablehnt, bezieht sich die Bemerkung über eine gewisse, nicht näher genannte Art des Komponierens vielleicht auf die Florentiner Monodie: "... non devesi però praticare come alcuni compositori moderni... gli quali volendo comporre alla moderna senza considerazione di armonia e parole usano certa vestitura, che s'accozzano insieme come la sella e l'asino."²⁾ Auch im Zusammenhang mit dem Generalbass zitiert Banchieri nur die Vertreter des motettischen Stils - Viadana, Bianciardi und Agazzari.³⁾ Dass er die monodische Richtung entweder nicht kannte oder nicht anerkennen wollte, geht wohl klar aus dem Zusatz in L'organo suonarino (M 37a) hervor: "... e forse altri degli quali non tengo cognizione..."⁴⁾

In der Cartella musicale (M 35b) ist der Abschnitt aus Conclusioni (M 38) fast wörtlich wiederholt. Allerdings fehlt sowohl der Hinweis auf Monteverdi wie auf die erlaubten Regelverstöße. Neu folgt als Anleitung zur Komposition wortgebundener Musik - "Moderna pratica" - die Lehre vom "contrapunto commune".⁵⁾ Im "Narrativo dell'autore"⁶⁾ kommt Banchieri bei einem historischen Abriss auch auf die moderne Schule zu sprechen: Sie folgt auf sechs ältere, deren letzte zwei diejenigen von Cipriano de Rore und Luca Marenzio.

1) S.1, zit. nach Gaspari, Bd.3, S.88.

2) Conclusioni (M 38), S.59.

3) L'organo suonarino (M 37a, 1611), S.(5), und Cartella musicale (M 35b), S.214.

4) S.(5). Vertreter des motettischen Stils sind sicher auch mit den "peregrini ingegni" der Cartella musicale (M 35b, S.214) gemeint; s. dagegen Schneider, S.74.

5) s. unten, S.153ff.

6) Cartella musicale (M 35b), S.*6f.; wiedergegeben in Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.388f.

sind. Die eine wird charakterisiert durch Einfachheit und Wohlklang, die andere durch ein neues Wort-Ton-Verhältnis: "Nuove vaghezze di portar bene le parole sotto le note."¹⁾ So kann die moderne Schule auf den sechs früheren aufbauen. In der Kirchenmusik wird - wieder in Anlehnung an die Tridentinischen Vorschriften - Einfachheit und Wortverständlichkeit hervorgehoben, in der Vertonung italienischer Texte die Textausdeutung, und als letztes die Schönheiten der geringstimmigen Generalbassbesetzung. Alle diese Gedanken sind schon in Conclusioni (M 38) geäussert²⁾, sodass in Cartella musicale (M 35b) keine neuen Anschauungen enthalten sind.³⁾

In den späten Trastulli (M 46) erscheint der Text über moderne Musik zum dritten Mal.⁴⁾ Banchieris Gespaltenheit tritt hier offen zutage: Zwar lässt er wie in Conclusioni (M 38) die Regelverstösse der Modernen bei der Wortausdeutung gelten, doch rechnet er sich selbst nun zusammen mit Zarlino, Artusi und anderen zu den "seguaci dell'antica scuola" und spricht dieselben Vorwürfe deutlich aus, die er bereits im Brief an Artusi stillschweigend gutgeheissen hatte: "Che gli compositori moderni non praticano le cadenze appropriate alle modulazioni; che a più di due voci mancano di consonanze, che il dissonante non risolve, che le legature antiche erano più giudiziose; che le proporzioni non corrispondono alle buone teoriche; e così in altre imperfezioni vanno scorrendo."⁵⁾ Diese Haltung deckt sich mit dem Abdruck der Briefe an Artusi und Asola in den Lettre armoniche (M 41) und beweist über die stets wiederkehrenden Formulierungen hinaus, dass Banchieris Denken gerade in der Kern-

1) Cartella musicale (M 35b), S.*7.

2) Ueber Kirchenmusik und Generalbass auf S.18f.; über Textausdeutung zit. oben, S.131f.

3) Dass Wilbert, S.33, feststellt, Banchieri spreche in der Cartella "eine ganz andere Sprache", beruht offenbar auf der Unkenntnis dieser Uebereinstimmung.

4) S.106f.; s. Anh.5, S.272f.

5) Trastulli (M 46), S.106.

frage der modernen Musik keine wesentlichen Änderungen erfahren hat. Zum Schluss zeichnet er sich nicht ohne Verbitterung selbst als Figur des "Rigore antico": "... chiunque sta sul pontiglio delle buone regole e osservato contrapunto, vien cassato dal ruolo de'musici e registrato a quello degl'antiquari."¹⁾

VORBILDER

In seinen theoretischen Schriften verzeichnet Banchieri sehr genau die für ihn verbindlichen Autoren und Komponisten. An Theoretikern nennt er neben Guido von Arezzo an erster Stelle Zarlino und Artusi. Weniger wichtig erscheinen Aron, Lanfranco, Tigrini und Ponzio; mit den drei ersten verbindet Banchieri die Betonung der Praxis und die als unwichtig erachtete antique Theorie samt ihrer Wiederbelebung; beim letzten sind die gegenreformatorischen Tendenzen ausgeprägt. Mehrmals beruft Banchieri sich auch auf Gaffurius, bezeichnenderweise auf die Practica. Von der Auseinandersetzung mit der Antike nimmt er keine Notiz, ein Hinweis auf Vicentino und Lusitano steht im einzigen kurzen Abschnitt über Chromatik.²⁾ Bei seinen Zeitgenossen stützt er sich vor allem auf die Theoretiker des Generalbasses und Orgelspiels: Agazzari, Bianciardi und Diruta.

Unter den Komponisten sind für Banchieri die Meister der "ars perfecta" Autoritäten. Gleichsam als mythischer Ahne erscheint Josquin, das Haupt der vierten Schule³⁾, auch in den literarischen Schriften: In *Trastulli* (M 46) wird eine Figur als "Mastro Iusquino Musico" verkleidet⁴⁾, und auch im Gedicht über Maecenas lehrt Arcadelt nach

1) *Saviezza giovenile* (M 2la, 1628), S.1; zit. nach Gaspari, Bd.3, S.88.

2) *Cartella musicale* (M 35b), S.213.

3) ebd., S.*6.

4) S.153; s. Anh.5, S.274.

den Büchern Josquins.¹⁾ Direkten Einfluss und überragende Bedeutung haben Palestrina und Marenzio²⁾; aus dem Bereich der Römischen Schule sind Nanino und Asola öfter genannt; ferner de Rore, Lasso und Costanzo Porta. Auch diese Namen tauchen in den literarischen Schriften auf, vor allem im Selbstlob Zizelletto Cocolinis, einem der "quattro personaggi asinissimi".³⁾ Für das weltliche Werk ist Orazio Vecchi von Bedeutung⁴⁾, und von den Zeitgenossen fällt neben dem Namen Monteverdis vor allem der Viadanis.

Banchieri lässt es aber nicht bei Namen oder einzelnen musikalischen Belegen bewenden, sondern setzt sich konkret mit den Werken selbst auseinander. Dies lässt sich durch sein ganzes Schaffen hindurch verfolgen. Die verschiedenen Arten der Auseinandersetzung erlauben einen gründlichen Einblick in sein Verhältnis zur Tradition und in seine Arbeitsweise.

GIOVANNI GABRIELI

In frühen geistlichen Kompositionen verwendet Banchieri Giovanni Gabrieli's Madrigal "Lieto godea"⁵⁾ als Vorlage zu mehreren Sätzen.⁶⁾ Der Einfluss der venezianischen Mehrchörigkeit auf Banchieris Frühwerk wird auch in der Besetzung deutlich: Die Concerti Ec-

1) zit. oben, S.46, Anm.5.

2) zit. oben, S.128; s.a. Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.385.

3) La nobilissima (M 43f.), Fol.18f.; s. Anh.5, S.268.

4) s. unten, S.190ff.

5) Hg. von D. Arnold, S.124-130. Das Madrigal ist teilweise analysiert in Kenton, S.404f.

6) Wilbert, S.39ff. Zu der dort genannten Messa solenne (M 2), welche auch die "Fantasia a quattro, Letamini" enthält, kommen ein Magnificat aus den Canzoni alla francese (M 14, identisch mit den zwei von Kenton, S.404, genannten "Concerti") und die "Terza sinfonia, Alleluia cantemus" aus den Ecclesiastiche sinfonie (M 7); entgegen der Angabe in Mischiati, S.62, ist der Satz nicht identisch, sondern nur verwandt mit "Letamini".

clesiastichi (M 1, 1595), zwei Sätze der Canzoni alla francese (M 14, 1596) und acht der Messa solenne (M 2, 1599) sind für zwei vierstimmige Chöre komponiert¹⁾; nach 1600 sind noch zwei Messen dieser Art bezeugt²⁾; erhalten aber nur das kurze repräsentative Gelegenheitswerk Due ripieni (M 12, 1614) und der letzte Satz aus den Ecclesiastiche sinfonie (M 7, 1607). Seit Banchieri ab Gemelli armonici (M 8, 1609) sich mit der geringstimmigen Generalbassmotette beschäftigt, nimmt sein Interesse für die Mehrchörigkeit ab; sie verschwindet nach 1614 ganz. In Conclusioni (M 38) nennt er Giovanni und Andrea Gabrieli ausschliesslich in ihrer Eigenschaft als Organisten und Komponisten von Instrumentalmusik.³⁾ Die verschiedenen Phasen der Auseinandersetzung Banchieris mit der Mehrchörigkeit spiegeln sich demnach in der Verwendung von Giovanni Gabrielis "Lieto godea".

Gabrielis Komposition - wohl sein erster Versuch, die Mehrchörigkeit auf das Madrigal zu übertragen⁴⁾ - ist durch grösste Einfachheit und Klarheit gekennzeichnet. Der von der Kanzone abgeleitete formale Aufbau besteht aus drei teils wiederholten und mit deutlichen Kadenzzen beschlossenen Teilen (A-C); der mittlere mit ternärem Rhythmus, der erste am Schluss wiederkehrend.⁴⁾ Jeder Teil enthält seinerseits drei Motive (a-i), die in klarer Unterstützung der formalen Struktur auf die beiden Chöre verteilt sind: In Motiv c und i vereinigen die Chöre sich am Ende von Teil A und C, die übrigen erscheinen je einmal in jedem Chor, ausser a und b, welche im ganzen dreimal vorgetragen werden:

- 1) In diesen Zeitraum fallen wohl auch die achtstimmigen Salutationi Loretane (M *13); s. Anh.2.
- 2) Messa a otto (M *5, 1609) und die vierchörige Messa in concerto (M *6, 1606); s. dazu Mischiati, S.172.
- 3) S. 12 und 19.
- 4) Kenton, S.404.

	A ¹⁾	B	C ¹⁾	A
1. Chor	a b b	d e f	g h h'	
beide Chöre :		c :	:	i: (neuer Text)
2. Chor	a a b	d e f	g h h'	
Takt	1 2 4	13 17 23	24 27 28	29 38

Diese formale Anlage ist unabhängig vom Text, welcher weder ein regelmässiges Reimschema noch eine Gliederung nach Versen aufweist. Das zeigt sich vor allem in der Abgrenzung der Teile B und C, die wider die Satzstruktur und den Sinnzusammenhang erfolgt. Auch die Wiederholung von Teil A am Schluss wird durch parallele Konstruktionen der entsprechenden Textabschnitte gar nicht und inhaltlich nur mit dem Wort "lieto" nahegelegt. Die Deklamation ist ausschliesslich syllabisch, Madrigalismen sind in Ansätzen bei "tremolando" (T.4), "volando" (T.24), und deutlicher bei "fugge" (T.29) festzustellen. Als Experiment wurde das Stück in die Nähe der Frottola verwiesen²⁾, doch gerade die Textbehandlung sowie das Missverhältnis zwischen dem einfachen Text und der aufwendigen Besetzung lässt eher an die nachträgliche Textierung einer instrumental konzipierten Kanzone denken. Darauf deutet auch der Rhythmus der Motive a und h, vor allem aber die Ueberschrift "Per cantar et sonar", die eine instrumentale Ausführung von je einem Chor oder beider Chöre zulässt.

Dieser Aspekt der Komposition erklärt wohl auch, weshalb Banchieri sie zum erstenmal in der instrumentalen Sammlung *Canzoni alla francese* (M 14) zu einem "Magnificat" verwendet.³⁾ Dass er einen weltlichen Satz einem geistlichen zugrunde legt, ist gewiss nicht

1) In der Wiederholung sind die Chöre vertauscht.

2) Kenton, S.404. Die Feststellung "The cantus parts of both choirs are treated as solo parts on the cadences" (S.405) findet im Notentext keine Bestätigung.

3) Hg. von L. Bartholomew, S.73-99.

nur der Harmlosigkeit des Textes¹⁾, sondern auch der vorbildlich deutlichen Deklamation zuzuschreiben. Inhaltlich entsprechen sich die beiden Stücke durch den gemeinsamen Begriff der Freude. Das "Magnificat" lässt sich allerdings nur mit vokaler Beteiligung in beiden Chören aufführen, da bei Banchieri der Text im Gegensatz zu "Lieto godea" von keinem Chor vollständig vorgetragen wird. In der geistlichen Komposition erhält der Text grösseres Gewicht und bestimmt die formale Anlage, denn Banchieris Satz - mit 102 Takten mehr als doppelt so lang wie der Gabrielis - folgt in der Gliederung fast ausschliesslich dem Versaufbau. Trotzdem ist die Vorlage zu erkennen, da Banchieri offenbar versucht, aus ihr die folgende musikalische Form zur Bewältigung des ausgedehnten Textes zu gewinnen:

T	Text	Formteil ²⁾	Motive ²⁾
1	Magnificat	A	ab(<u>c</u>)
6	Et exultavit	(A)	(a)bg(T.9-11), <u>i</u> (T.21-23)
25	Quia fecit	B	de(<u>f</u>)
39	Et misericordia	(A)	<u>av</u>
45	Fecit potentiam	((A))	((a)) <u>w</u>
56	et divites	A	ab(<u>c</u>)
<u>seconda parte</u>			
65	Suscepit Israel	(A)	<u>bx</u>
74	Sicut locutus est	C	g(h)h'
83	Gloria patri	(A)	(a)
89	Sicut erat	A	aby
100	Amen	Coda	<u>z</u>

- 1) Banchieri verurteilt in *L'organo suonarino* (M 37), S.38, nur die Verwendung von "Madrigali impuri e lascivi" in der Kirche; dies gemäss dem Tridentinischen "lascivum aut impurum aliquid" (zit. nach *Conclusioni* (M 38), S.16.
- 2) Die Bezeichnungen ohne Klammern entsprechen denjenigen bei Gabrieli weitgehend, die eingeklammerten ungefähr. Von beiden Chören zusammen vorgetragene Motive sind unterstrichen.

Wie bei Gabrieli endet jeder Formteil ausser C mit einem Abschnitt, in welchem beide Chöre zugleich singen. Dazu werden die Motive c, f und i verwendet, oder dann neues Material (v-z sind Kadenzwendungen). Abweichend vom Versaufbau des Magnificat ist das Ende der prima parte gestaltet: "Fecit potentiam" und "Deposuit potentes" werden je von einem Chor gesungen, gemeinsam folgt "Esurientes implevit bonis"; die zweite Vershälfte "et divites" komponiert Banchieri als selbständigen Abschnitt.

Die Teile B und C, bei Gabrieli Teil A gleichwertig gegenübergestellt, fungieren nurmehr als kontrastierende Episoden. Die Verwendung von Motiv g ausserhalb des ursprünglichen Zusammenhangs (T.9) ist eventuell darauf zurückzuführen, dass hier zum einzigen Mal das Wort "deo" im Text erscheint; bei Gabrieli ist zum selben Motiv mit "amor" ebenfalls der Gott bezeichnet¹⁾; Motiv i (T.21) - Gabrieli vertont damit das Wort "fugge" - ist zur Ausdeutung von "omnes generationes" umgestellt.²⁾ Neben dieser geringen Textausdeutung ist jedoch weit auffälliger, wie die Motive a und b und daraus abgeleitetes Material den Satz beherrschen. So gehen 10 Varianten in Melodik, Rhythmik oder Harmonik auf a zurück, unter anderem:

Bsp.1

T1 (1.Chor) T7 (2.Chor) T17 (2.Chor) T39 (1.Chor)

Magnifi-cat et exul-ta-vit Ec-ce e-nim (misericor)di-a ei-us

1) Dasselbe Motiv ist in "Letamini et exultate" (M 2) und "Terza sinfonia" (M 7) zu Christi Tätigkeit gestellt, "qui liberavit nos..." Auch zu Motiv e steht bei Gabrieli "amor", in Banchieris "Magnificat" die auf Gott bezogenen Worte "qui potens est".

2) Ähnliche Vertonungen von "omnia" in den Messen sind angeführt bei Wilbert, S.73.

T 40 (2. Chor) T 40/41 (1. Chor) T 56 (2. Chor) T 83 (2. Chor)

a proge-ni-e a progen-ni-e et divi-tes di-mis-it Gloria

Oft wird auch das Motiv eines Chors vom andern variiert beantwortet.

Bsp. 2 T 1 T 29

1. C H O R Ma-gni-fi-cat

2. C H O R Ma-gni-fi-cat qui po--tens est qui

1. C H O R qui po--tens est qui po--tens est

2. C H O R po--tens est

Dieser Gestaltung liegt der Gedanke der Vielfalt in der Einheit zu-
grunde.¹⁾ An der Bearbeitung der Vorlage für das "Magnificat" zeigt
sich das für Banchieri typische Vorgehen, einen musikalischen Zusam-
menhang aus wenigen Formeln abzuleiten und mit geringen Kontrasten
zu gestalten, wobei die Deklamation des Textes im Vordergrund steht.
Ihr dient auch der in Anlehnung an Gabrieli durchwegs homophon ge-
staltete Satz.

In der *Messa solenne* (M 2) herrschen in den mehrchörigen
Ordinariumssätzen dieselben Prinzipien. Einen Gegensatz zum "Magnifi-
cat" bildet die tiefere Schlüsselung des zweiten Chores²⁾ sowie die
Durchimitation der Anfänge von "Kyrie I" und "Sanctus".³⁾ Neue Pro-
bleme stellt dagegen die vierstimmige Bearbeitung in der Motette "Le-
tamini et exultate"⁴⁾, deren Titel eine fast wörtliche Uebersetzung
von Gabrielis "Lieto godea" ist. Die Worte "quia surrexit Christus"
in "Letamini" lassen annehmen, dass dieses Stück, wie vielleicht auch
die übrigen über "Lieto godea" gearbeiteten Sätze, in der Osterlitur-
gie Verwendung fand⁵⁾; auch dies in Uebereinstimmung mit dem auf den
Frühling bezogenen Text der Vorlage. Noch deutlicher erweist sich in
der Ueberschrift "Fantasia a 4 per cantare e sonare" der Bezug auf
Gabrielis Anregung, Kompositionen für vokale oder instrumentale Aus-
führung anzulegen; Banchieri wendet sie hier zum erstenmal in der Li-
turgie an, indem die Sätze als Motette oder Fantasia gebraucht wer-
den können.⁶⁾

1) Dasselbe Verfahren ist in den Messen am deutlichsten in der "Missa in sono tu-
bae" (RISM 1628²⁾ , s. dazu Wilbert, S.45-51; zu den literarischen Werken s.
oben, S.84.

2) c1, c3, c3, f3 gegenüber g2, c2, c3, f3 in beiden Chören im "Magnificat" und
bei Gabrieli (Zählung von unten).

3) Wiedergegeben in Wilbert, S.40.

4) s. Anh.6, S.288.

5) Die *Messa solenne* (M 2) wurde für das Generalkapitel des Oliveta-
nerordens komponiert, das jeweils am dritten Sonntag nach Ostern zusammentraf
(Wilbert, S.27).

6) Vielleicht "loco Deo gratias" wie der textlich "Letamini" nahestehende Satz "Can-

Wieder entnimmt er das motivische Material fast ausschliesslich Gabrieli's Satz; die Motive c, f und i fehlen wohl deshalb, weil ohne die mehrchörige Anlage ihre zusammenfassende Funktion am Abschnittsende dahinfällt. Ueberdies ist der erste Teil imitatorisch gearbeitet. Darin und auch besetzungsmässig weicht Banchieri von der Vorlage ab; ihr Einfluss tritt dafür in der Symmetrie der formalen Gliederung in Erscheinung:

Teil	I	II	III	II	I
Motiv Gabrieli	a(Cantus + Bass)	b, g, h'	d(nur Anfang Bass), e		
Takte	8 1/2 imitiert	5 homophon	5 ternär (3T.)	5 1/2	8 1/2

Es scheint, dass hier der Text nachträglich der musikalischen Struktur angepasst wurde, denn die Zeile von Teil II "Quia surrexit Christus" schliesst logisch sowohl an Teil I "Letamini et exultate" wie an Teil III "Celus iubilat, infernus contremiscit" an; die Wiederholung des ersten Teils findet hier am Schluss in der Textwiederholung ihre Entsprechung.

Auf welche Weise die musikalische Form im Text verdeutlicht wird, zeigt die zweite, veränderte Fassung dieses Satzes, die "Terza sinfonia" aus den *Ecclesiastiche sinfonie* (M 7).¹⁾ Sie weist nur die Teile I und II ohne den ternären Mittelteil auf; dafür ist II auf 9 1/2 T. verlängert, sodass das formale Gleichgewicht wieder hergestellt ist. Durch die ausgeschriebene Wiederholung erreicht das Stück ungefähr dieselbe Ausdehnung wie "Letamini". Der Text des zweiten Teils ist in beiden Sätzen derselbe, die "Terza sinfonia" hat für den ersten Teil "Alleluia cantemus"; die Ueberleitung zur Wiederholung enthält einen Hinweis auf die Zweiteiligkeit: "et iterum concordes". Aehnliche auf die musikalische Form bezogene Textwendungen leiten auch in andern Sätzen nach dem Mittelteil zur Wie-

temus laetis vultibus" in O. Vecchis "Missa in resurrectione Domini."

1) s. Anh.6, S.292ff.

derholung des ersten Teils über: "cantemus omnes pariter" (Nr.5), "de quo canebant in choro dicentes" (Nr.6) und "propterea cantemus in organo" (Nr.10); in den Nummern 2, 7 und 8 handelt der ganze Mittelteil von Singen und Musizieren.

Die "Terza sinfonia" stellt ein Bindeglied zwischen mehrchörigem und geringstimmigem Konzertieren dar. Während "Letamini" ausser in den imitierenden ersten sechs Takten und deren Wiederholung am Schluss stets volle Vierstimmigkeit aufweist, beginnen beide Teile der "Terza sinfonia" mit einem Abschnitt, den nacheinander die paarig zusammengefassten Ober- und Unterstimmen vortragen, während jeweils die beiden andern Stimmen pausieren. Vierstimmigkeit bleibt wie in "Lie-to godea" und im "Magnificat" dem Ende der Teile vorbehalten. Die Basis dieser Struktur bildet der Basso seguente, in dessen Ausführung auf der Orgel die mehrchörige Anlage klanglich weiterlebt.¹⁾

PALESTRINA UND MARENZIO

Banchieri hat Palestrinas populäres Madrigal "Vestiva i colli"²⁾ mehrfach benutzt. Eine rein instrumentale Bearbeitung bildet die "Canzon sesta, L'alcenagina", in Canzoni alla francese (M 14)³⁾; teilweise verändert und textiert findet sie sich wieder als "Quarta sinfonia, Cantate domino" in den Ecclesiastiche sinfonie (M 7).⁴⁾ Diente Banchieri die Verwendung von Gabrielis Madri-

1) Zu einer ähnlichen Erscheinung, doch in anderer musikalischer Ausprägung, vgl. Haack, Bd.1, S.120f.

2) Hg. von R. Casimiri, S.117-125.

3) Hg. von L. Bartholomew, S.34-37. In den Fantasie (M 15) noch einmal als Nr. 14.

4) s. Anh.6, S.295-298; auch diese beiden Sätze sind entgegen der Angabe in Mischiati, S.62, 76 und 77 nicht identisch. Kelly und Bowman erwähnen in ihren Untersuchungen weder diese Beziehungen noch die Vorlagen.

gal zur Auseinandersetzung mit formalen und besetzungsmässigen Problemen, so hat er "Vestiva i colli" offensichtlich eher wegen seiner Beliebtheit gewählt.

Palestrina richtet sich in der formalen Anlage der "Parte prima" nach dem Aufbau des Textes: Die beiden Vierzeiler des Sonetts werden zur gleichen Musik vorgetragen (a-c¹), den Schluss bildet die Wiederholung der letzten Textzeile (c²).¹⁾ Auffällig ist dabei der völlig ebenmässige Bau der einzelnen Zeilen; sie umfassen alle 10 bis 12 T. und weisen je einen Einsatz in allen fünf Stimmen auf:

	I				II				
Motiv	a	b	c	c ¹	a	b	c	c ¹	c ²
Einsätze	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Takte ²⁾	11	11	11	10	11	11	11	10	12

Es wäre denkbar, diese Form einem instrumentalen Satz zugrunde zu legen; Banchieri macht davon in der "Canzon sesta" jedoch keinen Gebrauch. Vielmehr geht es ihm darum, das Kopfmotiv a aus "Vestiva i colli" zu Gehör zu bringen, welches er stets wiederkehren lässt. Neben dem zweiten Motiv b erscheint unvermutet ein weiteres aus der "Parte seconda" der Vorlage (T:65, im folgenden mit d bezeichnet). Auch die Anzahl der Einsätze und die Ausdehnung in Taktene ist von Abschnitt zu Abschnitt verschieden:

Motiv	a	b	a	d	a	d	a
Einsätze	5	4	5	8 ³⁾	3	7	7
Takte ⁴⁾	8	5	8	9	5	8	11

In "Cantate domino" aus den Ecclesiastische sinfonie

1) s.a. Moser, S.130.

2) Zählung nach der Uebertragung von Casimiri.

3) Teilweise variiert.

4) Ein T. der Uebertragung entspricht zwei T. der Uebertragung von "Vestiva i colli"; in den überlappenden Abschnitten sind die entsprechenden T. doppelt gezählt.

(M 7) schafft Banchieri eine klarere Form mit deutlichen Symmetrien. Das gleiche Material wie in der "Canzon sesta" ist hier in zwei Teilen angeordnet, deren erster (a,b) mit dem Beginn der Kanzone - abgesehen von geringen rhythmischen Veränderungen - identisch ist und am Schluss ebenso wiederholt wird¹⁾; der zweite Teil (b) unterscheidet sich nur in einer deutlicheren Schlusskadenzierung von dem der Kanzone. Neu ist die Coda; Banchieri leitet sie aus der ursprünglichen Coda Palestrinas ab (c^2):

Motiv	<u>a</u>	<u>b</u>	d	<u>a</u>	<u>b</u>	c^2
Einsätze	5	4	8 ²⁾	5	4	3
Takte	8	5	10	1/2	8	5

Die grössere formale Klarheit dient wohl dazu, die einzelnen Zeilen des Psalmtextes abzugrenzen. Ausser dieser generellen Beziehung von Text und Musik sind gerade hier die Schwierigkeiten bei der Verbindung von Kanzone und Motette offensichtlich. Die ersten drei Textzeilen sind auf die Motive a, b und d verteilt, die vierte Zeile nimmt den ganzen zweiten Teil und die Coda ein (a, b, c^2), ohne dass ein syntaktischer oder inhaltlicher Zusammenhang dies rechtfertigt. Solche Inkongruenz sowie die unbeholfene Deklamation der Worte "canticum" (T.2 und 3), "nomini" (T.23 u.ö.) und das auffällige Melisma über "eius" (Cantus T.28) lassen vermuten, der Text sei auch hier nachträglich der Musik unterlegt. Zudem besteht keine Beziehung zwischen dem Text von "Vestiva i colli" und dem Psalm "Cantate domino"; ein weiterer Hinweis auf die uverbindliche Weise, mit der Banchieri dieser Vorlage gegenübersteht.

Hier wie in der "Terza sinfonia, Alleluia cantemus" und in den übrigen als "sinfonia" bezeichneten Kompositionen legt er offenbar die Sätze zunächst als Kanzonen an und textiert sie nachträglich - ein

1) In den beiden Formschemata unterstrichen.

2) Teilweise variiert.

Verfahren, das Banchieri an anderen Stellen selbst abschätzt.¹⁾ Kanzone und Motette in der musikalischen Struktur organisch zu verbinden gelingt ihm jedoch nicht. Schon in den fünf Concerti am Ende der *Ecclesiastische sinfonie* (M 7) lassen die Bezeichnung "concerto", die neu hinzutretenden Besetzungsangaben im *Basso seguente*²⁾ und die Kompositionswweise³⁾ erkennen, dass er die Motetten-Kanzone zugunsten der geringstimmigen Generalbassmotette wieder aufgibt; diese Entwicklung setzt sich in den folgenden geistlichen Publikationen (M 8-11 und M 13) fort.

Palestrinas Madrigal "Vestiva i colli" erscheint noch in einem anderen Zusammenhang. Banchieris erste Sammlung weltlicher Musik, *Hora prima* (M 17, 1597), enthält als Nr. 8 den mit "Spoglia amorosa" überschriebenen Satz "Mentr' il bel Maggio".⁴⁾ Hier sind in Centrotechnik Zitate aus vier verschiedenen Madrigalen aneinandergereiht, darunter "Vestiva i colli" und Marenzios "Liquide perle amor".⁵⁾ Im Lichte späterer Aeusserungen⁶⁾ kommt dem Zitieren gerade dieser beiden Meister programmatiche Bedeutung zu: diese wird für die letzte Schaffensperiode bestätigt, denn Banchieri nimmt nach 25 Jahren eine fünfstimmige Version desselben Satzes in *Vivezza di flora* (M 26) auf.⁷⁾ In der Fassung von *Hora prima* (M 17) bringt er die Vorlage im dreistimmigen Satz so gut als möglich zur Darstellung:

1) *Conclusioni* (M 38), S.58; *Cartella musicale* (M 35b), S.165; sowie *Trastulli* (M 46), S.107, zit. Anh.5, S.273.

2) z.B. Nr. 16: "Quarto concerto, dui Soprani, et dui Bassi con Organo." Auch im Innern des Stücks neben den Textmarken die jeweilige Besetzung, z.B.: "Dui Bassi et dui Soprani a vicenda", "Alto [sic], Basso et Soprano", "tutti".

3) s. dazu Adrio, S.32ff.

4) s. Anh.6, S.299.

5) Die andern zwei Zitate stammen aus Madrigalen von Leon Leoni und Giovanni Battista Nanino.

6) zit. oben, S.128.

7) Nr. 12, hg. von E. Piatelli, S.107. Hier sind die zitierten Autoren von Banchieri im *Basso continuo* angegeben, was darauf schliessen lässt, dass er die Kenntnis gerade der unbekannteren Madrigale nicht mehr voraussetzte.

"Vestiva i colli" mit fünf Einsätzen gemäss der Stimmenzahl bei Palestina, wobei Abweichungen wie der bewegte Canto I in T.6 und der vorzeitige vierte Einsatz des Canto II in T.7 der Belebung der Dreistimmigkeit dienen. Aehnliches gilt für "Liquide perle amor"¹⁾, dessen vierstimmiger Anfangsteil mit vier Einsätzen nachgezeichnet wird; die ersten drei identisch mit dem Original, der vierte verzögert, da Banchieri hier die Nachbildung der Phrasenlänge gegenüber der getreuen Abfolge der Einsätze vollzieht.²⁾

Mag das Centoverfahren - als "incatenatura" dem Bereich volkstümlicher Musik zugehörig³⁾ - sowie die Dreistimmigkeit und die ungewohnte Bewegung der Oberstimme in T.6 eine gewisse Heiterkeit erzeugt haben, so schreibt Banchieri nur wenige Jahre nach "Mentr' il bel Maggio" eine offene Parodie von "Vestiva i colli" in La pazzia senile (M 18b, III,1)⁴⁾ und von "Liquide perle amor" in Il metamorfosi (M 20, II,5).⁵⁾ Beidemal trägt Dr. Gratiano die Madrigale als Ständchen vor, sodass also nicht nur die Stücke selbst, sondern auch deren dilettantische Aufführung karikiert werden. Die Textparodie erfolgt mittels lautlicher Umdeutung⁶⁾; in der Musik ist diese auf Begrifflichkeit abgestützte Wirkung nicht möglich. Die Mittel zur musikalischen Verballhornung sind allerdings ebenso handfest, wie sich am Beispiel der Pazzia senile (M 18b) zeigt.

Die Form der Vorlage, zwei wiederholte Teile und Coda, wird beibehal-

1) Hg. von A. Einstein, S.1.

2) In Vivezza di flora (M 26) verfährt Banchieri gegenüber den Vorlagen freier und gegenüber der älteren Fassung kunstvoller. "Vestiva i colli" erhält fünf, "Liquide perle amor" sechs Einsätze in Engführung; in diesem verwendet er die zweite Hälfte der ersten Phrase (Hg. Einstein, T.2/3) in selbständigen Einsätzen (Tenor T.8/9, Alt T.9).

3) Kirkendale, S.204f.

4) Hg. von B. Somma, S.45.

5) S.42.

6) s. oben, S.85.

ten; ein neues Aussehen erhält das Stück durch die Dreistimmigkeit und vier Takte Lautengeklimper als Vor-, Zwischen- und Nachspiel, das schon Dr. Gratianos erstes Ständchen kennzeichnet.¹⁾ Zu Beginn des Textes (T.3) erscheint Motiv a der Vorlage und zwar in einer auf den Ausgangston zurückkehrenden Variante, welche gegenüber dem originalen Aufstieg in die Quinte keine melodische Spannung zu erzeugen vermag. Die drei Imitationen sind auseinandergezogen, sodass an Stelle der komplementären Rhythmik die Bewegung zu Beginn jedes Taktes ins Stocken gerät. Da jede Stimme nach dem Vortrag von Motiv a pausiert, ist nach dreieinhalb Takten die Einstimmigkeit wieder erreicht. Der Weiterführung mit Motiv b im Sopran droht dasselbe Schicksal (T.7/8), doch treten die beiden Unterstimmen hinzu, wobei nur der Bass imitiert. Ein expressiver Oktavsprung im Sopran ist zweimal zum unbedeutenden Artikel "dei" des Textes fehl am Platz (T.8 und 10); die Uebertreibung geht vielleicht an die Adresse Palestrinas, der das entsprechende Textwort "di" betont deklamiert (Sopran T.15); die von Banchieri gebrauchte Wendung hat Palestrina allerdings weit weniger auffällig im Bass (T.16/17) angebracht. Abschnitt c der Vorlage wird von Banchieri stark vereinfacht und tritt melodisch und harmonisch an Ort (T.12-14); von Motiv c¹ bleibt nur noch der Rhythmus, der Text wird bis zur Kadenz auf den Akkorden B und F deklamiert (T.15-17). Die Coda (T.35-40) ist ähnlich einfach; die Verlangsamung der Notenwerte gegen das Ende macht vor allem die Worte "lecca mi d'intorno" verständlich.

Die Parodie von "Liquide perle amor" beruht auf denselben Prinzipien; hervorzuheben ist hier der Kontrast zur hochgeschlüsselten Vorlage mit einem Tonumfang von c bis g" durch die tiefe Besetzung mit zwei Tenören und Bass sowie einem Tonumfang von G bis f'. Wie dick Banchieri aufträgt, und wie sehr er auch hier auf naheliegende und äusserliche Effekte aus ist, zeigt ein Vergleich mit den diesen Stücken zum Vor-

1) Pazzia senile (M 18b), hg. von B. Somma, S.31.

bild dienenden Parodie von Cipriano de Rores "Anchor che col partire"¹⁾ in Orazio Vecchis Amfiparnaso (III,2).²⁾ Vecchi verwendet nicht nur dieselbe Stimmenzahl und Schlüsselung wie de Rore, sondern übernimmt auch den ganzen Sopran unverändert, sodass sich die parodistischen Effekte viel direkter auf den vorgegebenen Satz beziehen müssen. Diese Parodie hat Banchieri in Studio dilettевоle (M 19) seinerseits wieder parodiert; soweit sich aus dem allein erhaltenen Cantus schliessen lässt, in charakteristischer Weise: Der melodische Verlauf bleibt weitgehend innerhalb der Sext e'-c"³⁾ - bei de Rore innerhalb der Oktav - und beharrt auf dem Spitzenton c", der doppelt so oft vorkommt wie bei de Rore und Vecchi.

Nur wenig später setzt sich Banchieri noch einmal auf neue Weise mit Marenzio auseinander. Das Madrigal "Hoggi nacqui ben mio" in Barca di Venetia (M 24, 1605) überschreibt er in der zweiten Auflage von 1623 (M 24a) mit "Madrigale, Stile del Marenzio Romano."⁴⁾ Von den vier "a imitazione"⁵⁾ geschriebenen Madrigalen - die Vorbilder der anderen drei sind Gesualdo, Radesca und Spano⁶⁾ - ist nur dieses auch in der ersten Auflage enthalten.⁷⁾ Man mag den parodistischen Effekt mehr in der musikalischen Struktur oder in der Stellung innerhalb der ganzen Sammlung sehen⁸⁾; Banchieris Distanz zu den verschie-

1) Hg. von B. Meier, S.31.

2) Hg. von B. Somma, S.75.

3) Ausnahmen sind c¹ (T.11) und d² (T.20).

4) Hg. von E. Piatelli, Nr.14, S.64; die spätere Fassung unterscheidet sich einzig im hinzugefügten Basso continuo "Piacente". Der Grund für den Hinweis auf den Stil ist wohl derselbe wie bei "Mentr' il bel Maggio" (s. oben, S.149, Anm.4).

5) Im Titel von Nr. 15 und 18.

6) M 23a, Nr.9, 15 und 18.

7) Der Hinweis auf Gesualdo steht in M 24a in dem der Nr.8 vorangestellten Dreizeiler und am Ende derselben Nummer: "... voio che nu cantemo/ Per cosa capricciosa/ Un par de Maregali alla Venosa." Anstelle der letzten beiden Worte steht in M 24, Nr.9, "alla vezzosa".

8) Delfrati, S.602f., vertritt diese zweite Auffassung gegenüber der ersten bei Einstein, S.812. Eindeutig parodistisch erscheinen mir das Insistieren auf der

denen Stilen wird hier jedenfalls deutlicher als in den früheren Parodien. Diese Distanz ermöglicht die Machbarkeit der Stile, ohne dass eine Auseinandersetzung zu etwas Neuem führt. Darin zeigt sich, wie schon bei der literarischen Karikatur¹⁾, dasselbe Denken Banchieris, das nicht über Reproduktion und allenfalls Verzerrung des Bestehenden hinausgelangt.

DER CONTRAPUNTO COMUNE

Auch in den theoretischen Werken ist die Auseinandersetzung mit den musikalischen Gegebenheiten sehr konkret. Das Verhältnis von Alt und Neu - vorläufig nur an den verbalen Ausserungen Banchieris dargestellt - lässt sich in der "Moderna pratica", dem letzten Abschnitt der Cartella musicale (M 35b)²⁾, noch einmal bestimmen, hier anhand der Anweisungen für die Praxis.³⁾ In den einzelnen Abschnitten behandelt Banchieri den Contrapunto comune, die Chromatik, die Komposition eines Generalbasses zu einer vorgegebenen Stimme, vokale Verzierungen, den Contrapunto alla mente über einem cantus firmus, sowie zwei- bis fünfstimmige Kadenzzen; alles nach dem Beispiel der "ingeniosissimi compositori moderni".⁴⁾

Quint d-g und besonders auf deren Spitzenton d (meist in der Lage d"), auffällig vor allem in Canto I und II, T.9, oder in der Fortschreitung der Stimmen in T.11/12; komisch wirkte wohl auch das Abbrechen von Canto II und Alto in T.16/17.

1) s. oben, S.107.

2) S.161-248. Eine Zusammenfassung des Inhalts bei Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.390ff.

3) Von der "Moderna pratica" finden sich wiederum gegensätzliche Interpretationen. Vecchi, ebd., S.390, sieht in ihr Monteverdis "Seconda pratica" dargelegt: "... i caratteri e i modi della prima e della seconda pratica sono affermati e svolti nella esatta accezione monteverdiana." Dagegen meint Wilbert, S.33: "Freilich ist es keine Modernität, wie sie der fast gleichaltrige Cl. Monteverdi bei der Konzeption seiner Seconda pratica erweist." Beide Autoren gehen nicht näher auf den Inhalt der ganzen "Moderna pratica" ein.

4) Cartella musicale (M 35b), S.167; das ganze Zitat oben, S.126.

In seiner Einleitung zur "Moderna pratica" legt Banchieri Gewicht auf zwei Dinge: die Unterscheidung von Contrapunto osservato und comune, sowie die Umsetzung des Affektgehaltes der Worte in Musik. Für beides geben moderne Theoretiker wie Zarlino und Artusi keine Angaben; diese Lücke soll mit der "Moderna pratica" geschlossen werden. Wieder zeigen sich Parallelen zu Monteverdis Vorwort zum 5. Madrigalbuch, wo ebenfalls von einer "altra pratica che l'insegnata del Zerlino"¹⁾ gesprochen wird. Monteverdi weist auf andere als die überlieferten Stilkriterien hin: "... vi è anco un'altra considerazione... la qual con quietanza della ragione e del senso difende il moderno comporre..."¹⁾ Auch dies wandelt Banchieri in Bezug auf den Contrapunto comune ab: "... non avendovi (a mio giudizio) altre ragioni, solo che il senso dell'udito se ne compiace."²⁾ Diese und andere Bezüge³⁾ schliessen nicht aus, dass es Banchieris Absicht war, mit der "Moderna pratica" einen Ersatz oder eine Alternative zu Monteverdis "Seconda pratica" zu bieten. Was er hier lehrt, wird im folgenden anhand des Contrapunto comune untersucht.

Den Begriff Contrapunto comune übernimmt er von Girolamo Diruta⁴⁾; eigenartig ist der Widerspruch zwischen dem Hinweis auf Dirutas "vive ragioni e pratici esempi"⁵⁾ und der darauffolgenden Behauptung: "Ma di tal spezie di contrapunto misto (o dir vogliamo comune) non già credo sia per scriversene de nissuno..."⁵⁾ Er löst sich nur, wenn man den Contrapunto comune entgegen Banchieris eigenem Gebrauch nicht mit dem Contrapunto misto gleichsetzt, sondern unter diesem eine Mischung von osservato und comune versteht - von Banchieri mit "ambedue le maniere assieme conteste" angedeutet.⁵⁾

1) Monteverdi: Lettere, S.392.

2) Cartella musicale (M 35b), S.165.

3) s. oben, S.134.

4) Seconda parte del Transilvano, Venedig 1609; zit. nach der 2. Aufl. ebd. 1622, S.3 und 15.

5) Cartella musicale (M 35b), S.165.

Banchieri arbeitet ausschliesslich mit Beispielen: Je einer Komposition von "Cipriano, Orlando, Palestrina, Marenzio e altri simili compositori approbati"¹⁾ entnimmt er eine Stimme und setzt dazu einen Kontrapunkt; ein Vorgehen, das er auch dem Anfänger empfiehlt. Seine ersten beiden Beispiele dieser Art über je eine Sestine von Lasso²⁾ und de Rore³⁾ sind mit 127⁴⁾ Bemerkungen versehen, aus denen sich die Stellung der "Moderna pratica" herauslesen lässt.

Ueber 80 Anmerkungen beziehen sich auf die kontrapunktische Arbeit; so werden die Imitationen klassifiziert nach Intervall-Abständen: I, 44⁵⁾ "Fugare all'ottava"⁶⁾

Bsp. 3

In questo di io con

1) ebd., S.166.

2) "Sovr'una verde riva." Entgegen der Angabe in Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.392, ist dieser Satz ein Unicum. Vgl. Boetticher, S.15.

3) "Alla dolce ombra", hg. von B. Meier, S.7.

4) Banchieri zählt 125, doch stehen im ersten Beispiel die Nr. 68 und 70 zweimal (im folgenden mit a und b auseinandergehalten).

5) Die römischen Zahlen bezeichnen die Sestinen, die arabischen die Nr. der Anmerkung Banchieris; seine inkonsistente Textierung bald der Hauptstimme, bald des Kontrapunktes ist in den Beispielen wiedergegeben.

6) s.a. I,5, 34; II,12, 19.

nach Nachahmungsart: I, 46 "Consequenza"¹⁾

Bsp. 4

Handwritten musical score for soprano (S) and tenor (T). The soprano part starts with a fermata over a whole note, followed by eighth-note pairs. The tenor part begins with a half note, followed by eighth-note pairs. The soprano has a fermata over the first measure, and the tenor has a fermata over the second measure.

oder nach Umkehrung: I, 70 "Buon roverso"²⁾

Bsp. 5

S | ₪ C 2 1 · 5 5 | 1 1 1 1 | 1 2 1 | }

C | 7: C d 2 1 ⌊ 5 5 1 #1 1 | 1 1 1 | 1 1 | }

Sem - - presia no - toil no - - me

Von grösserer Bedeutung sind die von Banchieri vorgenommenen Wertungen, obschon meist allgemein gehalten; so einige mit "Buone imitazioni" bezeichnete Stellen, in denen sich die Qualifikation sowohl auf abwechslungsreiche (I,23, 25) wie auf wohlklingende (I,48,61) Kontrapunktik bezieht. Hervorgehoben wird eine Stelle im Contrapunto osservato; sie ist ausschliesslich in Gegenbewegung geschrieben: II,5 "Contrapunti osservati e imitati"³⁾

Bsp. 6

A handwritten musical score on two staves. The top staff is for Soprano (S) and the bottom staff is for Cello (C). The key signature is common time (C), and the tempo is indicated as "po". The vocal line includes lyrics: "Che ri-no - - vail tem". Various musical markings are present, such as dynamic changes (e.g., forte, piano), articulation marks, and rests.

1) Vgl. Zarlino, S.257; s.a. I,4, 26, 49, 57, 58; II,7, 26, 31, 42.

2) s.a. I, 13, 15, 22, 48, 73; II, 2, 40, 49.

3) Aehnlich II,17: "va bene alla perfetta"; vgl. Cartella musicale (M 35b), S.153, zit. oben, S.119, Anm.2, und Diruta, S.3.

Intervallisch freie Imitation ist charakterisiert mit "incitazione irregolare": I, 41¹⁾

Bsp. 7

und einer besseren Lösung gegenübergestellt: I, 42 "imita meglio"

Bsp. 8

Beziehungen zu Diruta ergeben sich vor allem im Bereich der Stimmführung, etwa in der Bemerkung "Dalla sesta maggiore alla quinta si permette necessitato" (II, 13)²⁾; die von Banchieri angeführte Notwendigkeit liegt in der Imitation begründet:

Bsp. 9

Ebenso oft werden auch reguläre Fortschreitungen angegeben ("dalla sesta minore alla quinta" I, 63, 74). Zweimal verweist die Bemerkung "fa buon sentire" auf das Gehör als Entscheidungsgrundlage; einmal in einer einstimmigen Ueberleitungsfloskel (I, 70a), ein andermal in einer Wendung mit im Contrapunto osservato nicht gestatteten verdeck-

1) s.a. II, 35.

2) vgl. Diruta, S.3.

ten Quinten¹⁾: I, 55

Bsp. 10

Quella che addolcir brama ogni mio tosco

Weitere Kommentare beziehen sich auf Verzierungen: I,72 "gropetti in doppio contrapunto"²⁾

Bsp.11

und auf die Gestaltung von Kadenzen: I,17 "buona cadenza"³⁾

Bsp. 12

Bsp. 12

Soprano (S) and Cello (Cp) parts shown. The soprano part includes lyrics: "na-tu-ral co-lo-re". The cello part consists of sustained notes and eighth-note patterns.

Nur wenige Angaben setzen sich jedoch mit den Hauptproblemen des neuen Stils auseinander. Fragen der tonartlichen Gestaltung werden nicht berührt⁴⁾, und den Dissonanzen sind ein Dutzend Hinweise gewidmet, die

1) vgl. Diruta, S.3.

2) s.a. I, 10, 12, 16, 19, 35.

3) s.a. I, 18, 45, 62; II, 18, 21, 39.

4) Zu den Kadenzen äussert sich Banchieri an einer andern Stelle in der *Cartella musicale* (M 35b), S.88: "... si possono però usare cadenze in qual si voglia corda, siccome usano i moderni, tuttavia essendo questa mercanzia più da maestro che da scolaro, tacciamola."

sich fast durchwegs auf eine reguläre Behandlung beziehen: Die Auflösung von Sekund- und Septvorhalten (I,3, 6, 10, 29; II,3), wobei als Ausnahme vermerkt ist, wenn die perfekte Konsonanz nicht von beiden Stimmen erreicht wird: I,14 "resoluzione sfuggita"¹⁾

Bsp.13

In einem Fall weicht Banchieri von Zarlinos Lehre ab, die besagt, dass unbetonte Minimen nur dann dissonieren dürfen, wenn sie einer längeren, schrittweise in einer Richtung geführten Linie angehören²⁾; die von Banchieri ohne diese Linie geschriebene Fortschreitung I,1 "buona e cattiva"

Bsp.14

steht ähnlich bei Diruta.³⁾

Bsp.15

Bei zwei aufeinanderfolgenden Semiminimen gibt Zarlino zu, dass sich aus der Praxis nicht entscheiden lasse, welche konsonieren müsse;

1) s. dazu auch I,37 und de Rore: "Alla dolce ombra", T.14/15.

2) Istitutioni, S.227, und Bsp.5, S.228.

3) S.7.

stellt dann aber genaue Regeln auf, unter anderem, dass bei liegenden dem cantus firmus die erste Semiminima konsonant sei.¹⁾ Banchieri setzt dagegen II, 41 "la cattiva serve per buona".²⁾

Bsp.16

Soprano (S) and Contratenor (Cp) musical notation. The Soprano staff shows a C-clef, common time, and a basso continuo staff below it. The lyrics '(dol)-ce lu - - me ch'io' are written below the notes.

Alle übrigen sind regelkonform (I, 20, 39, 43). Bloss acht Stellen nehmen Bezug auf die Ausdeutung des Textinhalts (I, 30, 36, 38, 62; II, 22, 24, 25, 29), nur eine davon behandelt einen wortgezeugten Regelverstoss, eine Variante von Bsp.14: I 26 "Durezza prodotta dalla parola è buona"

Bsp.17

Soprano (S) and Contratenor (Cp) musical notation. The Soprano staff shows a C-clef, common time, and a basso continuo staff below it. The lyrics 'le lor asprezze ai pet - - ti' are written below the notes.

Das Wort "moderno" verwendet Banchieri dreimal; im ersten Fall zur Kennzeichnung zweier aufeinanderfolgender grosser Terzen: I, 2 "osser-
vazione moderna"³⁾

Bsp.18

Soprano (S) and Contratenor (Cp) musical notation. The Soprano staff shows a C-clef, common time, and a basso continuo staff below it. The lyrics 'verde ri - - va' are written below the notes.

1) *Istitutioni*, S.230f.

2) de Rore (T.5) stimmt mit Zarlino überein.

3) s. Diruta, S.3: "Circa poi il fare due terze e due seste maggiori e minori, una appresso l'altra, di grado ovver di salto, fanno come lor pare senza aver riguardo alle buone regole..."

in den beiden andern weniger verständlich; vielleicht mit Bezug auf die Sequenz oder die Stimmführung (verminderte Quint und Wechsel von b und h): I, 24 "passo moderno"

Bsp.19

und hinsichtlich der rhythmischen Gestalt: I, 33 "principia alla moderna"

Bsp.20

Wohl weicht also Banchieri an einzelnen Stellen von den Regeln des Contrapunto osservato ab, doch führt er weder in Neuland, noch entsprechen die Anweisungen der Kompositionstechnik in Monteverdis 5. Madrigalbuch. Dies lässt sich zunächst aus der didaktischen Anlage erklären, denn von diesen beiden Beispielen älterer Komponisten schreitet Banchieri weiter zu den modernen.
1)

Hier legt er vier Sätze über Oberstimmen aus Kompositionen seiner Zeitgenossen vor: Gesualdo²⁾, Monteverdi³⁾, Viadana⁴⁾ und Leone Leonini.⁵⁾ An den beiden ersten soll das Verhältnis von Vorlage und Bear-

1) Cartella musicale (M 35b), S.166.

2) "Non mirar" aus dem 1. Madrigalbuch, 1594.

3) "Non più guerra" aus dem 4. Madrigalbuch, 1603.

4) "Veni sancte spiritus" aus dem 2. Buch der Concerti ecclesiastici, op.17, 1607.

5) "Anima mea liquefacta est."

beitung dargestellt werden. Grundverschieden ist allein die Aufgabe: dort eine fünfstimmige Komposition, hier das Hinzufügen einer Stimme zu einer vorgegebenen. Trotzdem rät Banchieri, den zweistimmigen Satz zwar nur im Hinblick auf den gegebenen Sopran herzustellen, ihn aber nachher mit der ganzen Vorlage zu vergleichen. Ihr möglichst nahezu kommen ist das Ziel: "... quanto più l'esempio sarà imitato, tanto più farasi il compositore sufficiente."¹⁾ In der Tat sind die Beziehungen zur Vorlage in seinen Beispielen auch dann sehr eng, wenn sie sich nicht aus dem gemeinsamen motivischen Material ergeben; daneben lassen sich aber auch wesentliche Unterschiede feststellen. In "Non mirar"²⁾ ist bereits die Tonfolge a'-g'-a' zu Beginn des Soprans von Banchieri in a'-gis'-a' geändert; aus Gesualdos Umschreibung des Aeolischen mit zunehmender klanglicher Erweiterung nach der Tiefe

Bsp.21

Non mi-rar non mi-ra-re Di questa bella i-ma - - go

The score consists of five staves labeled C, Q, A, T, and B from top to bottom. The soprano staff (C) has a melodic line with various note heads and stems. The other four staves provide harmonic support with sustained notes or simple harmonic patterns. The vocal parts are written in common time with quarter and eighth note values.

wird eine gezwungene, weder kontrapunktisch noch harmonisch profilierte Folge:

Bsp.22

Non mi-rar Non mi-ra-re Di questa bella i-ma - - go
Non mi-rar non mi-ra-re Di questa bella i-ma - - go

This score shows two staves: soprano C and basso continuo. The soprano part features a melodic line with various note heads and stems, while the basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and bassoon-like markings. The vocal parts are written in common time with quarter and eighth note values.

1) Cartella musicale (M 35b), S.166.

2) Gesualdo di Venosa, hg. von W. Weismann, S.61.

Die Fortsetzung - bei Gesualdo in T.2/3 konsequent zu einer Kadenz nach E geführt - bleibt sowohl in Stimmführung wie im Klanglichen unbestimmt und schliesst mit einer unbeholfenen Wendung. Ebenso eigenartig ist die Behandlung der Chromatik. Aus den beiden im Sopran gegebenen chromatischen Schritten f'-fis' (T.30) und c"-cis" (T.35) bildet Banchieri den Wechsel von kleiner Sext zu grosser Terz und wählt damit eine eher abwegige Möglichkeit:

Bsp.23 Gesualdo Banchieri

T 23 T 25 T 30 T 35

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

(loqua)ce si-lentio de-sir troppo

Die Vertonung der Worte "troppo ardito" ist für Gesualdo willkommener Anlass für eine unvorbereitete Dissonanz (T.26); Banchieri geht nicht darauf ein.

Monteverdis "Non più guerra"¹⁾ bietet in dieser Beziehung keine Probleme. Die Kriegsbilder der ersten Zeilen sind in einem dreiklangsbe-
tonten, konsonanten Satz vorwiegend mit den Akkorden F, C und B ver-
tont (T.1-53). Banchieri kürzt diesen Teil gegenüber dem Original um
25 T., welche Textwiederholungen enthalten, und arbeitet ausschliess-
lich mit aus der gegebenen Stimme abgeleitetem Material. An der Stel-
le "volete voi ch'io mora" setzt Monteverdi zum letzten Wort einen
Akkord in tiefer Lage und beschliesst damit einen rein diatonischen,
vorwiegend mit F-, C-, B- und d-Klängen gearbeiteten Teil ohne ein
einziges fis.

1) Hg. von G. Malipiero, Bd. 4, S. 72.

Bsp. 24

T50

C Vo-le-te voi chio mo - ra Mor - rò pur vo stro

Q Vo-le-te voi chio mo - ra Mor - rò pur vo - stro

A Vo-le-te voi chio mo - ra Mor - rò pur vo stro

T Vo-le-te voi chio mo - ra

B Vo-le-te voi chio mo - ra

Banchieri verzichtet auf solche Einheit und schreibt zum wiederholten
a des Soprans die kleine Terz fis¹⁾

Bsp. 25

S Vo-le-te voi chio mo - ra Mor - rò

Cp Vo-le-te voi chio mo - ra Mor - rò

Damit erscheint das Wort "mora" seinem Sinn gemäss ausgedeutet und nichts weiter. Monteverdi sieht dasselbe Wort aus dem Zusammenhang des ganzen Textes heraus, in welchem bis zu dieser Stelle die siegreichen Augen der Geliebten als Gegenüber angesprochen sind. Der da-

1) Vielleicht sogar als chromatischer Schritt fis-f zu lesen. Die zehn Jahre jüngere Fassung in Il principiante (M 36, Nr. 5) hat das Vorzeichen beidemale.

rauf folgende Abschnitt handelt vom subjektiven Erleiden des Todes, wobei dieser Bereich dem ersten in den beiden Formen von "morire" sinnfällig gegenübergestellt wird: "... volete voi ch'io mora. Morro ..." Hier erst setzt Monteverdi expressive Mittel ein wie Chromatik (T.63) und vor allem Vorhaltsdissonanzen; am Schluss greift er zu den Worten "sarà vostr'il danno" wieder auf die Setzweise des Anfangs zurück. Gegenüber Monteverdis Deutung der ganzen Situation steht wieder Banchieris punktuelle Deutung des Einzelwortes.¹⁾

Der von Banchieri geleherte Contrapunto comune geht satztechnisch nicht wesentlich über die von Diruta fixierten Regeln hinaus; die Gestaltung des Wort-Ton-Verhältnisses führt auch nicht zu ihrer Erweiterung. Gerade zur Dissonanzbehandlung bietet Banchieri im "Nuovo arringo musicale"²⁾ wesentlich kühnere Beispiele, unter anderem die übermäßige Quinte: "Eccoli [sc. quinta superflua], ma si devono usar di raro e accomodar le parti giudiziosamente"³⁾,

Bsp. 26

mehrere aufeinanderfolgende Dissonanzen: "Due e tre dissonanze in occasione di parole si permettono"⁴⁾

1) s. oben, S.132f.

2) Cartella musicale (M 35b), S.89-105.

3) ebd., S.99.

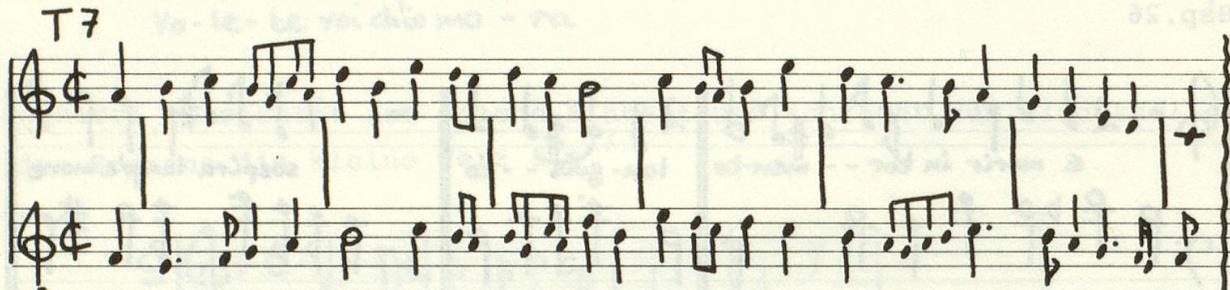
4) ebd., S.100; nicht mit Text versehen.

Bsp. 27



und einen ganzen Kataolog von mit Vorsicht zu gebrauchender, textbezogener "durezze".¹⁾ Auch alle übrigen im *Contrapunto comune* vorkommenden Möglichkeiten der Dissonanzbehandlung sind schon hier angeführt, sodass der wichtigste Teil der "Moderna pratica" nichts Neues bietet, und vor allem nichts, das unter die in *Trastulli* (M 46) genannten modernen Verfehlungen fällt.²⁾ Spuren des *Contrapunto comune* finden sich bereits in den vier Duos aus der *Cartella* (M 35, 1601), etwa Stimmführungen wie die folgenden

Bsp. 28, Il primo duo³⁾



Bsp. 29, Il quarto duo⁴⁾



1) *Cartella musicale* (M 35b), S.104; s. Anh.6, S.309. Am auffälligsten die Behandlung der Quarte, T.5, 7 und 10/11.

2) zit. oben, S.136.

3) S.70/71.

4) ebd., S.76/77.

Demgegenüber ist bei den in *La Banchierina* (M 35d, 1623) aufgenommenen zweistimmigen Uebungen¹⁾ die Schreibweise im Contrapunto osservato mit strenger Gegenbewegung offensichtlich.

Die Praxis des Kontrapunkts hat Banchieri zwölf Jahre nach der "Moderna pratica" in *I 1 principiante* (M 36, 1625) noch einmal mit einer stark erweiterten Beispielsammlung gelehrt, wobei in keiner Weise eine Entwicklung festzustellen ist. Die Wahl der vorgegebenen Stimmen stammt zur Hälfte aus Sätzen der "Compositori approbati"²⁾: In 18 derartigen Beispielen³⁾ ist allein Arcadelt sechsmal, Lasso, de Rore und Marenzio je einmal vertreten; an Zeitgenossen Banchieris je einmal Monteverdi, Pecci, Gesualdo, Ghizzolo, Gastoldi, Viadana, Finetti, Cifra und Agazzari. Die Beispiele von Monteverdi, Gesualdo und Viadana sind der "Moderna pratica" entnommen und am Schluss etwas erweitert; die übrigen zeigen eine entsprechende Faktur. Fünf Kontrapunkte zu Tonleitern sind wiederum im Contrapunto osservato geschrieben. Zieht man in Betracht, dass gemäss Banchieris eigenen Aussagen die sechs Kontrapunktstudien der "Moderna pratica" aus seiner Jugendzeit stammen⁴⁾, so zeigt sich auch die didaktische Seite seines Schaffens in einer stilistischen Einheit, ohne dass eine Entwicklung festzustellen wäre.

1) S.36-39: "Modo di far orecchio", mit acht Beispielen von Banchieris Schüler D. Giacinto da Brescia.

2) S. oben, S.130.

3) 10 weitere Sätze behandeln spezielle Probleme wie Tonleitern (5), Ligaturen (1) und Proportionen (4).

4) *Cartella musicale* (M 35b), S.166: "... il tutto praticato negli miei giovenili studi e quivi fatto stampare... con quella purità che nel lor parto natio furono conteste." Das gilt vor allem für die Sätze von Lasso, de Rore und Gesualdo, die vor 1600 erschienen sind.

LITURGIE - DEVOTION - AFFEKT

Banchieris Lebensumstände als Geistlicher und Musiker¹⁾ bringen es mit sich, dass die geistliche Musik einen besonderen Platz in seinem Schaffen einnimmt; dies sowohl in bezug auf die Anzahl als auch auf das Gewicht der Kompositionen. Denn im Gegensatz zu den weltlichen und literarischen Werken fehlen Distanz und Parodie im geistlichen Bereich vollständig, und auch die leichte und heitere Seite hat gegenüber Ernst und Würde zurückzutreten. "In somma far sì che i fedeli, sentendo armonia dolce e soave..., possi[no] mentalmente considerare a quelle melodie celesti, concertate da gl'angeli e cherubini avanti la Divina Maestà, le quali melodie possiamo tutti noi godere in eterno."²⁾ Wohl wird Fröhlichkeit nicht aus der geistlichen Musik verbannt - "... il suonatore d'organi... nella fantasia pigli istile allegro e vago, grato alla Divina Maestà e giubilo agli fedeli"³⁾ -, doch besteht die Gefahr, dass sie ihre Wirkung verfehlt: "...invece di eccitare il popolo a devozione, si commovino agli mondani piaceri."⁴⁾

Banchieris Vorstellungen beziehen sich so konkret nicht nur auf Funktion und Wirkung der geistlichen Musik, sondern ebenso sehr auf ihren Stil: "Le messe, salmi, cantici, mottetti e concerti per concertare con l'organo devono essere in stile affettuoso, devoto, vago e recitativo, imitando le parole e usando gravità nel cantare."⁵⁾ In L'organico suonarino (M 37)⁶⁾ und Conclusioni (M 38)⁷⁾

1) s. oben, S.89ff. und 115.

2) Conclusioni (M 38), S.17; s.a. oben, S.90, Anm.4 und 7.

3) Conclusioni (M 38), S.16.

4) ebd., S.17.

5) ebd., S.18.

6) S.38.

7) Vor allem S.18-23.

werden verschiedene Stile und Formen in direkten Bezug gebracht zu einzelnen liturgischen Handlungen in Messe und Stundengottesdienst. Besonderes Gewicht erhält dabei eine der zentralen Handlungen in der Messe, die Erhebung von Hostie und Kelch¹⁾, mit welcher die Erhebung des Gekreuzigten nachvollzogen wird²⁾; zu ihrer Begleitung gibt Banchieri die ausführliche Anweisung: "Poi si suona alla levazione, ma piano e cosa grave che muovi alla devozione."³⁾ Es scheint, dass ihm auch das Komponieren von Sätzen zur Elevation besonders viel bedeutete⁴⁾, denn es finden sich in seinem Werk nicht weniger als zehn Stücke verschiedenster Art, die alle diesem liturgischen Ort zugewiesen sind⁵⁾, und eine Reihe weiterer Sätze diente vermutlich derselben Bestimmung.⁶⁾

In den Quellen steht ein Teil der Kompositionen noch entsprechend ihrer liturgischen Funktion zwischen dem Sanctus und Agnus der dazugehörigen Messe.⁷⁾ Doch schon die zweite Vertonung des "Adoramus te" ist am Schluss der *Messa solenne* (M 2) zusätzlich eingefügt, vielleicht als Ersatz für "O vos omnes", sicher aber ebenso zur unabhängigen Verwendung in irgendeiner andern Messe, was auch durch die einfache Vierstimmigkeit nahegelegt wird. Dieselbe Stellung außerhalb der Ordinariumsteile nimmt auch "O Jesu mi dulcissime" im *Primo libro delle messe* (M 4) ein; zwar hat Banchieri es nicht mit einer liturgischen Bestimmung versehen, doch legt der Text

- 1) s. den diesbezüglichen Abschnitt mit Bild in *Frutto salutifero* (M 32), S.81-84. Von dieser Handlung hat das Büchlein auch seinen Namen erhalten: "Fructum salutiferum gustandum dedit Dominus mortis suae temporis" (S.81).
- 2) Gavanti (1635), S.265: "Elevatio vero hostiae et calicis anticipatam crucis et Christi in ea crucifixi elevationem significat."
- 3) *L'organo suonarino* (M 37), S.38; s.a. *Conclusioni* (M 38), S.17 und 22.
- 4) Wilbert, S.27, hat ihre Häufigkeit innerhalb der Messpublikationen verzeichnet.
- 5) s. die Tabelle S.171.
- 6) Zum Problem der liturgischen Zuordnung s. Massenkeil, S.97.
- 7) M 1-3 und M 37, S.15.

aus dem Gedicht über den Namen Jesu von Bernhard von Clairvaux eine Verwendung bei der Elevation nahe.¹⁾ Ebenfalls nicht zu einer bestimmten Messe gehören die Instrumentalsätze in *L'organo suonarino* (M 37). Aeusserlich vollständig gelöst aus dem liturgischen Zusammenhang haben sich die beiden Vertonungen von "O dulcis amor" in *Terzo libro* (M 11) und *Dialoghi* (M 13). Sie erscheinen in reinen Motettensammlungen ohne Messesätze; trotzdem weist abgesehen vom Text die Ueberschrift in *Dialoghi* (M 13) auf die Situation der Elevation hin. So wird in den Quellen Banchieris Tendenz sichtbar, motettische Kompositionen aus dem engen Rahmen eines bestimmten Messpropriums zu lösen und einem allgemeineren religiösen Gefühlsbereich zu erschliessen.²⁾

Eine entsprechende Tendenz zeigt sich in der Wahl der Texte, die aufgrund ihres Inhalts aus einem anderen liturgischen Bereich in denjenigen der Elevation übernommen werden. Das "Adoramus te" gehört ursprünglich als Antiphon zur Verehrung des Kreuzes in die Karfreitagsliturgie³⁾ und lässt sich von da her auf die entsprechende Handlung in der Messe beziehen.⁴⁾ Aehnliches gilt auch für den Text "O vos omnes".⁵⁾ Andere Elevationstexte stammen aus dem liturgischen Umkreis von *Corpus Domini*⁶⁾ oder *Nomen Jesu*.⁷⁾ Auch in diesen Fällen wird

1) Entgegen Wilbert, S.27, gilt dasselbe wohl nicht für "Lauda anima mea" (M 4), dessen Text genau den Offertorien LU 823 und 899 entspricht; allerdings folgt es im Druck auf "O Jesu mi dulcissime".

2) Dieselbe Verallgemeinerung zeigt sich etwa bei Viadana in der Ueberschrift zu Nr. 13 der *Motecta festorum*: "Pro defunctis et in omni tempore orandi"; zit. nach Mompellio: Viadana, S.119.

3) LU 746; derselbe Text als Tractusanfang in der "Missa de Sancta Cruce", GR 104. Der genaue Text nur in *L'organo suonarino* (M 37); die anderen beiden Vertonungen weisen geringe Varianten auf.

4) s. oben, S. 169, Anm.2.

5) u.a. in *Matutin* und *Laudes* vom Karsamstag, LU 767 und 776b.

6) Viadana, *Motecta festorum*, Ueberschrift zu Nr. 5: "In festo Corporis Christi et in elevationem", zit. nach Mompellio: Viadana, S.119.

7) Entsprechende Motive im freigelichteteten "O dulcis Jesu" von O. Vecchis "Missa in resurrectione Domini", hg. von R. Rüegge, S.52; s.a. oben, S.169.

Übersicht über die Elevationskompositionen

Jahr	Titel, Besetzung	Ort, Stellung, Ueberschrift	Ausgabe
1595	Adoramus te SATB/SATB	Concerti ecclesiastici (M 1), zwischen Sanctus und Agnus der "Messa Paratum cor meum".	-
1599	O vos omnes SATB/SATB	Messa solenne (M 2) "dentrovi variati con- certi all'introito... levatione e communione", zwischen Sanctus und Agnus. - "Concerto a otto si per voci come 1) strumenti gravi."	Wilbert, S.162
	Adoramus te SATB	"Devotissimo affetto alla levatione del Santissimo Sacramento."	Anh.6, S.291.
1605	Adoramus te (SB)	L'organo suonarino (M 37), S.15, zwischen Sanctus und Agnus der "Messa dell'Advento": "Devoto affetto per suonare e cantare alla levatione del Santissimo Sacramento."	Wilbert, S.101 ²⁾ Anh.6, S.309.
(1611)	Sonata terza Orgel	S.26: "Fuga grave". M 37a, S.(36): "Prima toccata nel terzo tuono autentico alla levatione del Santissimo Sacramento."	Torchi, Bd.3, ²⁾ S.355; u.ö.
	Sonata quarta Orgel	S.28: "Fuga cromatica." M 37a, S.(37): "Seconda toccata del quinto [sc. quarto] tuono plagale alla levatione del Santissimo Sacramento."	ebd., S.356 ³⁾ u.ö.
1613	O dulcis amor S A Bc	Terzolibro (M 11), S.24: "Concerto a due in dialogo." - Zeile 3: "Alto devoto."	- - ²⁾
1619	O dulcis amor S T4) T B	Sacra armonia (M 3), 21, zwischen Sanctus und Agnus der "Messa Corrente": "Concerto alla levatione del Santissimo Sacramento." - Tavola: "Dialogo. Basso, Canto e due Tenori."	-
1622	Sonata Orgel	L'organo suonarino (M 37b), S.(55): "Sonata grave col principale alla levatione."	- - ²⁾
1625	O dulcis amor T B Bc	Dialogo. S. Carlo a Gesù Christo." - Tavola: "S. Carlo al Crocifisso."	Vecchi: Le acca- demie, S.173.

1) Nur in den drei Stimmbüchern für AB I, CT II und AB II.

3) Die Korrigenda zu dieser Ausgabe im kritischen Bericht, Anh.6, S.315.

2) s.a. die Faksimileausgabe.

4) Diese Stimme ist nicht erhalten.

die enge Bindung an Messproprium und Offizium zugunsten einer allgemeineren sakralen Bedeutung aufgegeben.

Bei Banchieri - und wohl nicht nur bei ihm - hat dieser Wandel des liturgischen Verständnisses zur Folge, dass der tiefe religiöse und sakrale Gehalt gerade der Elevationstexte bei der Vertonung zunehmend mit rein musikalischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden muss. Losgelöst von musikalischen Vorlagen, wie sie in den Messen noch durchwegs vorhanden sind¹⁾, teilweise losgelöst von der kultischen Handlung - so das "O dulcis amor" in M 11 und M 13 - , in den instrumentalen Sätzen losgelöst selbst vom Text, ist es die Musik allein, welche - "affetuosa, devota e vaga"²⁾ - die von Banchieri klar umschriebenen Funktionen zu übernehmen hat.³⁾ Dies zeigt sich auch im Wandel der Kompositionsweise.

Noch ausschliesslich in den Bahnen mehrchörigen Komponierens bewegt sich das "Adoramus te" aus den *Concerti ecclesiastici* (M 1).⁴⁾ Zu den ersten Worten setzt Banchieri ein reiches achtstimmiges Gewebe (s. Bsp. 30, S.173). Die Textverständlichkeit tritt zurück hinter der rhythmischen Vielfalt und Komplexität, die sich vor allem in der Führung der beiden Tenorstimmen und in der Ueberlagerung der beiden Sopranstimmen äussert. Aehnlich komplex sind die achtstimmigen Schlusstakte; dazwischen wird der Text von den beiden Chören in einfacher Weise deklamiert (s. Bsp. 31, S.174). Eine besondere Beziehung zum Textinhalt lässt sich in der Deklamation gar nicht, in der Harmonik am ehesten noch zu den Worten "sanctam crucem" erkennen.

1) Wilbert, S.28ff.

2) Nach *Conclusioni* (M 38), S.18, zit. oben, S.168.

3) Einen ähnlichen Vorgang beschreibt Liphardt, S.57, in bezug auf die Offertoriumskompositionen von Palestrina und Lasso.

4) Zu den Ausgaben der im folgenden besprochenen Sätze s. die Tabelle, oben S.171.

Bsp.30 Concerti ecclesiastici (M 1), "Adoramus te"

T1

C | $\text{D}\frac{4}{4}$ p. A - do - ra - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

A | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - do - ra - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

T | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - do - ra - - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

B | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - do - ra - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

C | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - dora - - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

A | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - do - ra - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

T | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - - dora - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

B | $\text{D}\frac{4}{4}$ A - do - ra - mus te dul - cis - si - me Je - su Chri - ste

S | $\text{D}\frac{4}{4}$ A 8

Bsp.31 Concerti ecclesiastici (M 1), "Adoramus te"
 (Die Spartitura ist in der Uebertragung weggelassen.)

1. CHOR T9 2 et benedi -

2. CHOR 2 et benedici - cimusti - bi

- cimusti - - bi

quia per sanctam cru - cem tu - - am

Auf vollkommen andere Weise hat Banchieri denselben Text in der Messe solenne (M 2) vertont. Die komplizierte Vielstimmigkeit ist einem schlichten vierstimmigen Satz gewichen, und gerade die Anfangsworte werden breit und weihevoll vorgetragen. Einfache Deklamation - im früheren Stück dem Mittelteil vorbehalten - ist jetzt ein Merkmal des ganzen, fast ausschliesslich homophon Satzes, in welchem die

Stimmführung keine ausdrucksbedingten Sprünge kennt. Diese Schlichkeit erhält jedoch in Verbindung mit der Harmonik einen neuen Ausdruckswert: Gegenüber den einfachen Akkorden des Anfangs bedeutet die chromatische Terzverwandtschaft zum Wort "dulcissime" eine Steigerung der Intensität, welche durch den Mollklang über g (T.4) weiter erhöht wird.¹⁾ Der folgende Teil entspricht in der einfachen Deklamationsweise der früheren Vertonung, doch steht jetzt anstelle des Septvorhaltes über "tibi" der ausdrucksstärkere Quartsextvorhalt. In T.8 wird eine grössere Steigerung erzielt durch die zunehmende Stimmenzahl und vor allem durch die getreue Sequenzierung, bei welcher der Bass in der Unterquint, der Sopran aber einen Ton höher steht. Wie bewusst diese Mittel eingesetzt sind, erweist sich an ihrer Verstärkung auf das Ende des Satzes hin: zum Quartsextvorhalt - bis anhin regelmässig am Phrasenende - treten in der einzigen imitierenden Stelle ab T.11/2 der Quart- und der Septvorhalt in den Mittelstimmen, hervorgehoben mit Stimmkreuzung und Sekundreibung. Die Sequenz aus T.6 erscheint ab T.13 wieder, verstärkt durch Kürzung, Temposteigerung und doppelte Wiederholung.

In dieser Komposition hat Banchieri eine einfache und doch ausdrucksvolle Eindringlichkeit erreicht, die sein Ideal kirchlicher Kunst deutlich erkennen lässt. Eine Vorstufe dazu bildet das zweichörige "O vos omnes" der Messa solenne (M 2). Auch hier verwendet er eine ähnlich schlichte, vierstimmige Setzweise mit Vorhaltsharmonik; im letzten Drittelf erst vereinigt er die beiden Chöre zur vollen Achtstimmigkeit. Die Reduktion der Stimmenzahl erfolgt bei den Elevationsvertonungen im selben Zeitraum wie bei den Kompositionen über Gabrieles "Lieto godea"²⁾; sie wird fortgesetzt in L'organo suonarino (M 37), wo das "Adoramus te" nur noch mit zwei Aussenstimmen aufgezeichnet ist. Die Mittelstimmen sind vom Organisten "alla mente"

1) Die Worte "dulcissime Jesu Christe" sind in den ursprünglichen liturgischen Text eingefügt und erinnern an die Nomen-Jesu-Motive (s. oben, S.170f.).

2) s. oben, S.146.

zu ergänzen in der Art, wie das Banchieri für die Capricci verlangt¹⁾, obschon diese als solistische Instrumentalmusik in Partitur mit Taktstrichen und ohne Text notiert sind; das "Adoramus te" steht dagegen mit seiner Notierungsweise in Stimmen, mit Text und ohne Taktstriche den Solo-Concerti näher, doch mit dem Unterschied, dass der Bass sowohl instrumental wie vokal ausgeführt wird²⁾ und die Stimmen nicht für sich in Stimmbüchern gedruckt sind, sondern zusammen auf einer Seite und somit im Blickfeld des Organisten.

Trotz der noch grösseren Einfachheit sind auch in diesem "Adoramus te"³⁾ die wesentlichen Elemente beibehalten: vor allem die schlichte, wenn auch weniger breite Deklamation der Anfangsworte zu der gleichen Harmoniefolge wie in Messa solenne (M 2), sowie darauf folgend die chromatische Terzverwandtschaft zur Steigerung des Affekts, obschon jetzt das Bezugswort "dulcissime" fehlt. Damit beginnt sich der musikalische Ausdruck des sakralen Affekts vom Text zu lösen.

Diese Lösung ist ganz vollzogen in den beiden instrumentalen Elevationssätzen von L'organo suonarino (M 37). An ihnen ist zu sehen, wie sehr sich Banchieri um eine eigene instrumentale Ausdrucksweise bemüht, die der genauen liturgischen Bestimmung angepasst ist, denn so gross ihre Aehnlichkeit untereinander ist, so sehr unterscheiden sie sich von allen anderen Orgelstücken in L'organo suonarino.

Ein erstes Merkmal bildet die Wahl des dritten und vierten Kirchen-

- 1) L'organo suonarino (M 37), S.105: "Gli seguenti quattro capricci... spartito sopra due parti con gli riempimenti a beneplacito de gl'organisti."
- 2) In den gleich aufgezeichneten Magificatskompositionen (ebd., S.90) sind die Stimmen überschrieben mit "Basso per cantare e sonare" und "Soprano per cantare".
- 3) Wilberts vierstimmige Fassung ist nicht fehlerfrei (v.a. die Quarten zum Bass T.6 und 12 und die verdoppelte Dissonanz T.12) und hat mit Banchieris "Contrapunto alla mente", auf den sie sich beruft, kaum etwas zu tun. Die Anh.6 gebotene Aussetzung folgt den Ueberlegungen von Haack, Bd.1, S.196ff.

tons¹⁾; sie beide kommen in L'organo suonarino mit Ausnahme eines Ricercars²⁾ nirgends mehr vor und scheinen diesem Affektbereich vorbehalten; eine Tradition, die offenbar nicht nur für Banchieri Gültigkeit besass.³⁾ Die beiden Kirchentöne werden überdies chromatisch eingesetzt: gemeint ist damit allerdings nicht Chromatik im heutigen Wortsinn⁴⁾, sondern eine häufige Erhöhung der zweiten, dritten, sechsten und siebten Stufe des E-Modus. Durch die vielen Klänge mit fis, cis und gis⁵⁾ entsteht eine besondere Klanglichkeit; dagegen tritt die Verwendung von Vorhalten als Ausdrucksmittel zurück. Der Steigerung des Affekts dienen in der "Sonata quarta", dem ausdrucks volleren der beiden Sätze, zwei harmonisch überraschende Wendungen: die erste (T.4), in der eine Kadenzwendung mit Quartvorhalt über h plötzlich mit d und g eingedunkelt wird - das g nach einer Reihe von gis zum erstenmal im Stück - und durch den Bassschritt nach c ein Trugschluss mit Septvorhalt entsteht. Noch auffälliger ist die zweite Stelle (T.16), wo der Quartsextvorhalt über e auf ungewöhnliche Art mit einem steigenden Halbtorschritt im Bass in einen Septvorhalt über f übergeführt wird⁶⁾; das Ganze wieder mit einer Eindunklung verbunden, die vor allem in den diatonischen letzten Takten (T. 19 und 20) in tiefer Lage überhandnimmt, sodass der Satz in weihvoller Andacht ausklingt.

Mit anderen Mitteln wird die gleiche andächtige Stimmung auch zu Beginn beschworen, und zwar so, dass die liturgische Handlung der Ele-

1) s. die Angaben in M 37a.

2) dazu unten, S.179f.

3) s. später die drei Elevationstoccaten in Frescobaldis Fiori musicali.

4) Ausgenommen die beiden chromatischen Stellen in der Fassung von 1611 (M 37a): "Terza sonata", T.17, und "Quarta sonata", T.16.

5) Die Fassungen von 1611 (M 37a) weisen im ganzen noch zehn Erhöhungszeichen mehr auf als die von 1605.

6) Eine reguläre Einführung derselben Wendung in "Sonata terza", T.8.

vation auch in der Musik zur Darstellung kommt. In beiden Sätzen erklingt zuerst ein einzelner Ton, zu dem eine Quinte bzw. eine Oktave hinzutritt - "Celebrans, tenens hostiam inter pollices et indices praedictos super altare... genuflexus eam adorat... [neque videri hostia ab omnibus possit]."¹⁾ Aus diesem leeren, erwartungsvollen Klang löst sich eine stete aufwärtsstrebende Bewegung in allen Stimmen - "Tunc se erigens... elevat in altum hostiam et intentis in eam oculis... populo reverenter ostendit adorandam" -, die wieder in sich zusammenfällt und nach zehn, bzw. zwölf Takten zum Abschluss des ersten Teils führt - "[et statim reponit, neque diu elevatam tenere debet] ... hostia consecrata..., ipsam genuflexus veneratur." Den zweiten Teil charakterisiert ein in allen Stimmen imitiertes Motiv mit Sextsprung abwärts, eine Gebärde der Anrufung Christi²⁾ - "genuflexus sanguinem reverenter adorat." Wiederum folgt eine aufwärtsstrebende Linie, deutlich vor allem in der "Sonata quarta" (T.13ff.) mit den kleineren Notenwerten und den Terzen-, Sexten- und Dezimenparallelen; auch sie sinkt bis zum Schluss des Satzes wieder in sich zusammen: "Tum se erigit, et accipiens calicem... ut prius elevat eum ... et ostendit populo mox adorandum... ipsum reverenter reponit... ac genuflexus sacramentum veneratur."

Auch wenn nicht mit Sicherheit eine direkte Begleitung der liturgischen Handlung durch die Elevationsmusik in der Art angenommen werden kann, wie sie durch die Zitate nahegelegt worden ist, so wird doch offensichtlich, dass diese Handlung Banchieri bei der Komposition bildhaft gegenwärtig war: so vor allem das Weihevolle bei der Wahl von Kirchenton und Chromatik, der besondere religiöse Affekt im Sextsprung abwärts, die demutsvolle Anbetung in den Vorhalten und

1) Diese und die folgenden Stellen zitiert nach Gavanti, S.206ff.; in eckigen Klammern die Erläuterungen Gavantis.

2) s. unten, S.186; mit demselben Sextsprung beginnt auch Benedetto Monteceneris "O amantissime et dulcissime Jesu Christe", das Banchieri in *Terzo libro* (M 11, S.30) aufgenommen hat.

tiefen Lagen vor allem der "Sonata quarta" sowie das Hochheben und Aufwärtsblicken in der Bewegung der Stimmen; dieselbe Bewegung erscheint später in den Dialoghi (M 13) zu den Worten "quid aspicitis in caelum".

Bsp.32 "Decimoterzo dialogo. In die assensionis [sic] Domini"

T1

Viri, viri Galile-i quida-spici-tis in caelum

Hic Je-sus

Dazu kommen ein eher langsames Tempo mit meist weissen Notenwerten im tempus imperfectum non diminutum, keine ausgeschriebenen Verzierungen und als Register wohl das einfache Prinzipal, wie es Banchieri später in der "Sonata grave col principale" (M 37b) verlangt, aber auch schon in den Conclusioni (M 38), wo er im Zusammenhang mit der Totenmesse vom Organisten eine ähnliche Haltung fordert wie in den Elevationssätzen; eine Verbindung, die durch die Idee vom Tod Christi naheliegt¹⁾: "...suonare nell'organo, ma non come organo, ma un sì bene grave riempimento a gli devoti, concerti col principale solo, senza ingressi né diminuzioni..."²⁾

Den beiden Elevationssonaten nahe steht auch die "Ricercata del terzo

- 1) Gavanti, S.265: "...memoriam passionis Christi et mortis eiusdem in hoc sacramento statim esse faciendam: 'Haec', inquit, 'quotienscumque feceritis, in mei memoriam facietis'." Diese letzten Worte auch als Bildüberschrift zur Elevation in Frutto salutifero (M 32), S.81.
- 2) Conclusioni (M 38), S.17. Zum Prinzipal als besonderem Register bei der Elevation s.a. Tagliavini, S.371.

e quarto tuono" in der zweiten Auflage von *L'organo suonarino*¹⁾, ein Stück, das Banchieri als "Fantasia decima nona" bereits in den *Fantaside* (M 15) von 1603 veröffentlicht hatte, wo es sich von allen anderen Kompositionen durch seine besonderen Merkmale abhebt.²⁾ Dazu gehören Kirchenton, Chromatik und der expressive Sextsprung aufwärts zu Beginn des ersten Motivs. Doch als reines Elevationsstück ist der Satz vermutlich nicht gedacht, denn mit Ausnahme der letzten zwölf Takte handelt es sich um ein rein imitatorisches Stück im schnelleren tempus imperfectum diminutum; es fehlt auch der weihevoller Anfang mit der charakteristischen Aufwärtsbewegung in allen Stimmen. Auch das "Concerto enarmonico"³⁾ weist trotz seiner ausgefallenen Klanglichkeit mit den vielen, bisher nicht eindeutig erklärten Vorzeichen⁴⁾, dem langsamen Tempo und den häufigen Akkordwiederholungen nicht genügend Merkmale für ein Elevationsstück auf.

Obschon solche Merkmale gerade bei der "Sonata terza" und "Sonata quarta" sehr ausgeprägt sind, sieht Banchieris dritte Instrumentalkomposition zur Elevation wieder ganz anders aus. Es ist dies die "Sonata grave" in der dritten Auflage von *L'organo suonarino*.⁵⁾ Aufgezeichnet sind nur die Aussenstimmen, und die Sonate wirkt in ihrer grösseren Ausdehnung weniger konzentriert als die früheren Stücke. Der konzise, fast direkt auf die liturgische Handlung beziehbare musikalische Ausdruck ist zum Teil aufgegeben, so Kirchenton, Tempo und Aufwärtsbewegung der Stimmen. An ihre Stelle treten konventionellere Mittel wie chromatische Terzverwandtschaft, Sequenz und im melodischen Bereich die verminderte Quart. Die Sext ist in T.2

1) M 37a, S.(21)ff.

2) Kelly, S.42.

3) *L'organo suonarino* (M 37), S.34f.

4) s. dazu Marcase, S.77.

5) M 37b, 1622, S.(55).

und 14¹⁾ noch zu erkennen als Rahmenintervall schneller Läufe - die verzierte Version des ursprünglichen ausdruckshaften Sprungs -, häufiger ist allerdings die Oktave (T.5,7 und 9), wie denn virtuose Ornamentik hier überhaupt eine grössere Rolle spielt. Es scheint, dass analog zu dem in bezug auf Quellen und Text beobachteten Vorgang²⁾ sich auch der musikalische Ausdruck von der besonderen Gebundenheit an die Liturgie zu lösen beginnt und einer allgemeineren Ausdrucksweise Platz macht.

Trotzdem bleiben einige der spezifischen Elemente der Elevationsstücke auch in der Spätzeit erhalten, wie die letzte Gruppe zeigt, die der Vertonungen von "O dulcis amor". Im unvollständig erhaltenen "Concerto alla levatione" der Sacra armonia (M 3) ist es vor allem der E-Modus; die Spärlichkeit der Vorhalte dagegen, sowie das Fehlen von Chromatik und expressiver Melodik lassen eine Zurückhaltung erkennen, die vermutlich damit zusammenhängt, dass dieser Satz musikalisch in enger Beziehung zur "Messa corrente quarti toni" steht, besonders zum Agnus³⁾, und deswegen der in den Messen üblichen konventionelleren Kompositionsweise angeglichen ist.

Mit den beiden andern Dialogen über denselben Text, der erste in ein Terzo libro (M 11), der zweite in Dialoghi (M 13), wird eine grössere gestalterische Freiheit spürbar, vielleicht wegen der weniger ausgesprochenen Bindung an die Liturgie. Dazu kommt, dass die Form des Dialogs zu Banchieris Vorlieben gehört und dass ihm zudem die Situation der Kreuzesverehrung besonders nahestand und bildhaft gegenwärtig war, wie der entsprechende Holzschnitt zeigt.⁴⁾

1) Die Zählung folgt den originalen Taktstrichen.

2) s. oben, S.169ff.

3) Wilbert, S.29.

4) Frutto salutifero (M 32), S.118.

**SANCTVS CAROLVS
BORROMEVS.**
Obdormit in Dom. anno N.S. 1584



Vita, miraculisq; clarus. Paul. V.

Pont. Max. inter sanctos

retulit 1610.

Auch hier gilt jedoch bei der Vertonung das Interesse nicht mehr dem Nachzeichnen der liturgischen Handlung, sondern dem subjektiven Empfinden des Andächtigen, eine auch sonst zu beobachtende "Individualisierung des kirchenmusikalischen Ausdrucks."¹⁾ Gemeinsam ist diesen beiden Sätzen wiederum der E-Modus sowie bekannte Ausdruckselemente wie Chromatik und mit schnellen Notenwerten ausgefüllte grosse Intervalle abwärts.²⁾ Ungewöhnlich ist in *Terzo libro* (M 11), dass Sopran und Alt bereits die Worte "o suavis amor" gemeinsam singen, obwohl sie eigentlich dem Text des Soprans zugehören; in *Dialoghi* (M 13) folgt Banchieri dem Ablauf der Wechselrede genauer und lässt die Stimmen - hier Bass und Tenor - erst am Schluss des Stücks zusammenfallen. Dies ist ein Merkmal aller dreizehn Dialoge dieser Sammlung³⁾, und vor allem wenn Sünderfiguren im Zwiegespräch mit ei-

III. CONCERTI

1) Fellerer, S.129.

2) Sexten in M 11, T.2 und 21; Oktaven in M 11, T.5, und M 13, T.2.

3) Die fünf "Concerti" und drei "Sinfonie" unterscheiden sich gerade in diesem Punkt von den Dialogen.

ner erlösenden Macht stehen, bedeutet der Schlussteil eine bewusste Vereinigung von Gegensätzlichem; so ist denn auch Banchieris Wappen mit der Devise "discordia concors"¹⁾ zum erstenmal auf dem Titelblatt der Dialoghi (M 13) belegt.

Wie schon bei den Orgelstücken in L'organo suonarino (M 37) ist auch von den beiden Vertonungen von "O dulcis amor" die spätere konventioneller. Textwiederholungen sind in Terzo libro (M 11) variiert.

Bsp.33

T 7

Handwritten musical score for T 7. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes:

Quae sunt plague istae Quae sunt plague i - - stae?

T 23

Handwritten musical score for T 23. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes:

ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni

In Dialoghi (M 13) dagegen werden sie als Sequenz vertont, wobei die Melodik beidemale bloss mit einer konventionellen Kadenzwendung gestaltet ist.

Bsp.34

T 9

Handwritten musical score for T 9. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes:

His pla - ga - tus sum, his pla - ga - tus sum

1) s. oben, S.117ff.

T 19

Chromatik steht in Dialoghi (M 13) zum Wort "suavis", auch dies eine weithin geltende Konvention der Textausdeutung.

Bsp. 35

T 3

In Terzo libro (M 11) ist sie wiederum auf ungewöhnliche Weise eingesetzt.

Bsp. 36¹⁾

T 17

In all diesen Beispielen wird auch der Unterschied der Bassführung deutlich: im späteren Stück geglättet und ohne besonders auffällige Merkmale, im früheren oft überraschend und ausdruckshaft experimentell (T. 8). Zu diesen auffälligen Merkmalen kontrastiert das Schlussduett: über einfachsten Bassschritten werden die trochäischen Verse

1) Wohl aus Platzgründen ist der Orgelpart vom Einsatz des Alto an (ab T. 18) auf dieser Seite nicht mehr notiert.

mit einer Wendung vertont, die aus Banchieris weltlichen Sätzen vertraut ist¹⁾, obschon dort die Imitation fehlt.

Bsp. 37

C Vivo ego iam non ego, vivo e-go iam non e-go

A Vero vi-vit in me Christus, vero vivit

O Rhythmic patterns

Auch dieser Kontrast ist in *Dialoghi* (M 13) eher ausgeglichen, denn Banchieri lässt die Stimmen zuerst länger für sich bleiben (T. 23-26), dann zusammenfallen (T. 27) und schliesslich einzelne Motivteile austauschen (T. 28-34), und gestaltet dadurch die Struktur dieses Schlussteiles kunstvoller.

Bsp. 38

T 27

T Vivo e-go iam non e-go, vivo e-go iam non e-go

B Vivo e-go iam non e-go, vivo e-go iam non e-go, vero

O Rhythmic patterns

Wiederum erinnern an den weltlichen Bereich die Deklamation und das Motiv mit seinen Anklängen an die "Aria del spagnoletto".²⁾ Wie schon

1) s. unten, Bsp. 52 und 53.

2) s. unten, Bsp. 54; in *Dialoghi* (M 13) vor allem T.23.

bei der Verwendung von Gabrielis "Lieto godea"¹⁾ gerät Banchieri allerdings nicht in einen Widerspruch zu den Vorschriften des Tridentinischen Konzils, denn diese Anklänge besitzen keine semantische Funktion, sondern bedeuten ein Arbeiten mit musikalischen Modellen, wie es im geistlichen Bereich am deutlichsten wird in der "Messa sopra l'aria musicale del Gran Duca".²⁾

Die Häufigkeit der Elevationskompositionen zeigt ihre besondere Bedeutung innerhalb Banchieris Schaffen; die Vielgestaltigkeit eine bewusste Suche nach eigenem musikalischem Ausdruck. Wie weit solche Kompositionen eine eigentliche Tradition besitzen, ist bis anhin nicht untersucht worden; im stilistischen Umkreis Banchieris fallen ähnliche Merkmale auf. So etwa in Orazio Vecchis "O dulcis Jesu"³⁾ der nur in diesem Messeteil vorkommende E-Modus, der Sextsprung abwärts bei der Anrufung Christi (T.7, 12 und 16) und die chromatische Terzverwandtschaft zum Wort "dulce" (T.20/1). Weitere solcher für Vecchi seltener Stellen⁴⁾ finden sich ebenfalls in Elevationstexten. Aehnliches gilt für Viadana; auch bei ihm stehen besonders fortschrittliche Stellen⁵⁾ gerade in Elevationskonzerten: etwa im "Ave verum corpus"⁶⁾ mit E-Modus und chromatischer Terzverwandtschaft zu "o dulcis" (T.32), oder in "Ave hostia salutaris"⁷⁾ der chromatische Anfang. So steht Banchieri wohl nicht allein, doch ist seine Haltung wiederum charakteristisch für seine Persönlichkeit: Gerade hier, wo ihm eine eigen-

1) s. oben, S.140f.

2) Libro primo delle messe (M 4).

3) zit. oben, S.171, Anm.2.

4) Zusammengestellt in Rüegge, S.35.

5) Redlich, S.535f.

6) Cento concerti, Nr.88, hg. in Haack, Bd.2, S.61. Die liturgische Zuordnung ergibt sich aus Viadanas Requiem, wo die Vertonung des gleichen Textes zwischen Sanctus und Agnus steht.

7) Concerti ecclesiastici, 1607, hg. in Mompellio: Viadana, S.269.

ständige Gestaltung besonders am Herzen zu liegen scheint, sucht er zwar anfänglich seinen eigenen Weg und findet ihn auch in den *Elevationssätzen* von *L'organo suonarino* (M 37) und *Terzo libro* (M 11); doch verzichtet er darauf, diese Erfahrungen in seinen Stil aufzunehmen und fällt in der späteren Schaffensperiode in eine konventionellere Kompositionsweise zurück.

STILSCHICHTEN IM WELTLICHEN WERK

Zu den im geistlichen und theoretischen Schaffen festgestellten Stilmerkmalen gesellt sich in Banchieris weltlichen Werken der Bereich des Volkstümlichen; hierin stehen sie seiner literarischen Produktion am nächsten.¹⁾ Innerhalb der weltlichen Sätze ist eine Scheidung nach dramatischen und akademischen Madrigalen vorgenommen worden²⁾; sie gilt aber nur als grobe Einteilung und mit Einschränkungen.³⁾ Weit zutreffender ist die an der *Pazzia senile* (M 18) gemachte Beobachtung, dass sprachliche Ebenen musikalischen Gestalten zugeordnet sind: einer untersten, trivial-zweideutigen Sprache die Mascherrate und Intermedien; einer mittleren, volkstümlichen die Kanzonetten, und einer gehobenen, gefühlvollen die Madrigale.⁴⁾ Dies lässt sich am Gesamtwerk präzisieren und vertiefen. In *Discorso* (M 44b) stellt Banchieri selbst die Verbindung zwischen Sprache und gesellschaftlichem Stand her⁵⁾; aufgrund der inhaltlichen Uebereinstimmung von literarischen und vertonten Texten gilt sie auch in der Musik.

¹⁾ Bocca di Venetia M 34, S.16.

²⁾ Ricordale, Franceschini, S.216, weist auf entsprechende Zusammenhänge hin für die Lieder von Giacomo und Francesco.

³⁾ Allorto: Adriano Banchieri, S.11.

²⁾ Vatielli: Arte e vita, S.67.

³⁾ Testi, Bd.1, S.413.

⁴⁾ Cavicchi, S.32.

⁵⁾ s. oben, S.106.

Die oberste Schicht bilden lyrische Texte, wie sie im zeitgenössischen Madrigal Verwendung finden. Pastoral- und Liebesszenen in poetischer Sprache - stets toskanisch - gehören vorwiegend in den gesellschaftlichen Bereich der "zintilom" und titulà¹⁾; die wichtigsten Werke dieser Art sind *Tirs i* (M 22), *Vivezze di deflora* (M 26) und *Il virtuoso ritrovo* (M 28).

Aus der bürgerlichen Schicht der "cittadin"¹⁾ stammen die auf Bräuche und Szenen aus dem Alltag zurückgehenden Texte wie die Gesellschaftsspiele in *Il zabaione* (M 23) und *Festino* (M 25) sowie die Situation der *Barca di Venetia* (M 24) und *Trattenimenti da villa* (M 27). Wichtig ist hier immer wieder die Beteiligung aller Anwesenden, etwa der Reisenden, die in *Barca di Venetia* (M 24) zum Singen aufgefordert werden:

"S'erge un libraro, e grida o passeggeri
Vorrei cinque cantori in barca, e udrete,²⁾
La nuova mescolanza del Banchieri."

In *Festino* (M 25) machen die Anwesenden bei den Spielen mit:

"Per seguir lo spasso in questo loco³⁾
Belle signore, sù, facciamo un gioco."

Zur selben bürgerlichen Schicht zählt auch ein Teil der Figuren aus der Commedia dell'arte: die beiden Alten und die jungen Liebespaare.⁴⁾ In ihnen ist die komische und die sentimentale Seite des Bürgertums gezeichnet, die musikalische Charakterisierung ist je nachdem verschieden.

1) s. oben, S.103.

2) Nr.6: "Argomento". Aehnlich in *Il zabaione* (M 23), wiedergegeben in Einstein, Bd.2, S.807.

3) Nr. 16.

4) Auf dieses Milieu in der zeitgenössischen Komödie verweist auch Villani (1634), S.64: "... rappresentando qualche negozio verisimile de' cittadini privati..."

Dem untersten Stand gehören die Diener der Commedia dell'arte an, und auf ihn beziehen sich auch die vielen Texte über Berufe oder von und an Mädchen aus dem Volk: Mascherate sowie Lieder der Violina¹⁾, Bertolina²⁾, Rizzolina³⁾ und wie sie alle heissen.⁴⁾ Dies ist die Schicht der "bassa plebe", die von ihrer Hände Arbeit lebt.⁵⁾

Banchieris Sicht ist die des Bürgertums, dem er selbst angehört.⁶⁾ Die Edelleute in *Trastulli* (M 46) tragen bürgerliche Züge, wie etwa die Königin, der Nicolosa Rätsel und Gesellschaftsspiele beibringt; auch S. Francesca - "benché nobilissima fosse"⁷⁾ - ist, was Kleidung und häusliche Tugenden anbelangt, eine bürgerliche Heilige. Die Tatsache, dass Banchieri nie im höfischen Dienst stand, mag einer der Gründe sein, weshalb gerade die höfische Seite der Musik für ihn reine Konvention bleibt.⁸⁾ Sein Verhältnis zum Madrigal ist in der Frühzeit geprägt von Parodie und Sentimentalität, die späteren Werke bleiben unverbindlich.⁹⁾ Wie sich gezeigt hat, ist die Tradition der Kunstmusik in einer Weise verarbeitet, die der Distanz Banchieris dem höfischen Bereich gegenüber entspricht.

Anders steht es mit der Musik des bürgerlichen Standes. Wohl finden sich in den Figuren der Commedia dell'arte ebenfalls karikierende Elemente, doch sie verschwinden im weltlichen Spätwerk, entsprechend Dr.

1) s. oben, S.70ff.

2) *Pazzia senile* (M 18b), S.15; *Studio dilettевole* (M 19), S.25.

3) *Barca di Venetia* (M 24), S.16.

4) Kirkendale, Franceschina, S.210f., weist auf entsprechende Zusammenhänge hin für die Lieder von Girometta und Franceschina.

5) Fanti, S.153.

6) Zur vermutlichen Selbstdarstellung in *Discorso* (M 44b) als "giovanetto cittadino" s. oben, S.38.

7) *Direttorio monastico* (M 33), S.208f.

8) s.a. Pirrotta, Sp.1421.

9) s. unten, S. 203ff.

Gratianos Wandel in den Komödien.¹⁾ Dies und das Grundthema - die verkehrte Welt wieder zurechtzurücken - zeigen, dass dieser Bereich Banchieri eher berührt hat. Für die Musik fand er hier keine Tradition vor, sondern nahm als direktes Vorbild Orazio Vecchi.

Sein Verhältnis zu Vecchi ist ähnlich geartet wie das zu G.C. Croce.²⁾ Wie Croce im literarischen, so regte Vecchi ihn im musikalischen Bereich zu mehreren Kompositionen an.³⁾ Anders aber als Croce, den er sehr wenig erwähnt, nennt er Vecchi oft und ausschliesslich als Autorität für die leichten Werke.⁴⁾ Eine der Stellen deutet auf persönlichen Kontakt: "... ne lascerò un documento datomi nel principio degli miei studi musicali, dall'industre compositore Orazio Vecchi; disse mi che volendo dilettare altri ricercasi prima dilettare se stesso in componendo qualche graziosa invenzione..."⁵⁾ Dass Spannungen in dieser Bekanntschaft vielleicht durch Banchieris Bearbeitung des *Amfiparnaso* in *Studio dilettевole* (M 19) entstanden sind, lässt der folgende Abschnitt aus der Widmung des Druckers vermuten: "... ridotto [sc. Amfiparnaso] poi con nuovi intramedi, argomenti e altre vaghe aggiunte, gli [sc. Banchieri] cadde in pensiero, col mezzo della stampa dedicarlo, come cosa più sua che sua, all'eccellentissimo Horatio Vecchi; macché? Per certi rispetti occorsi dopo, mutò pensiero... or che succede? Un suo caro amico... con bel modo gli la furò... pregandoci per molti rispetti volerla noi stampare... abbiamo preso tutti sicurtà dell'autore... persuadendoci esso autore ne scuserà il ladro e noi, essendo l'intenzione nostra stata solo per onorar le virtù sue."⁶⁾ Auffällig ist

1) s. oben, S.50f.

2) s. oben, S.69.

3) s. vor allem Allorto, Art. Banchieri, S.177.

4) Lettere armoniche (M 41), S.[6] und 18; La cartellina (M 35c), S.34; wiedergegeben in Mischiati, S.180.

5) Cartella musicale (M 35b), S.139 (Original fälschlich 147).

6) Faks. in Mischiati, gegenüber S.88.

hier das Spiel mit den Bezügen, das offenlässt, ob die Entschuldigung den Diebstahl von Vecchis geistigem Eigentum durch Banchieri betrifft oder den von Banchieris Studio dilettative (M 19) durch einen Freund. Auf jeden Fall erscheint die Angelegenheit möglichst verharmlost, ein Zeichen, dass sie offenbar nicht so harmlos war. In den ersten zwei Werkverzeichnissen - erschienen nach Vecchis Tod - wird dieser als Widmungsträger wieder genannt.

Neben Vecchis *Amfiparnaso* und *Le veglie di Siena*, die Banchieris drei- und fünfstimmigen weltlichen Werke zwischen 1598 und 1608 bestimmen, sind auch einzelne Einflüsse von andern Werken sichtbar. So gleicht Banchieris Eselkanon¹⁾ den Tierimitationen in Vecchis "Bando del asino, Seconda parte" (T.32-40)²⁾, und der "giooco de stromenti" aus dem ersten Teil desselben Stükkes taucht ähnlich, aber ohne Musik, in *Novella di Cacasenno* (M 48) wieder auf.³⁾

Daneben hat Banchieri in den Madrigalkomödien Eigenes aufzuweisen. In der szenischen Gestaltung ist er konsequenter als Vecchi, und es kündigt sich hier schon der spätere Verfasser der Komödien an.⁴⁾ Ebenso konsequent verfährt er mit der Deklamation.⁵⁾ In erzählenden und dialogisierenden Stücken wird oft nur noch auf einem Akkord rezitiert, und so erhält der Parlandoton grösseres Gewicht.

1) *La nobiltà* (M 42c), Titelblatt; s. Anh.6, S.310.

2) *Convito musicale* (1597), hg. von W.R. Martin, S.113f.

3) Hg. von A. Chiari, S.182.

4) Cavicchi, S.27.

5) ebd.

Bsp.39: L'amfiparnaso, I 3¹⁾



Hor pervegnir à la confusi-on Av digh,misier Piatlon, ch'a vuoi la putta

Bsp.40; Il metamorfosi (M 20), I 1²⁾

Non più parol, vegnim a confu-sion Ardigh ch'a son inton cir-ca la put-ta

Eigenständig sind auch Banchieris Intermezzi in den Madrigalkomödien³⁾; auch sie tauchen in den Komödien wieder auf.

1) Hg. von B. Somma, S.22.

2) Hg. von G. Vecchi, S.9.

3) Cavicchi, S.30f.

VOLKSTÜMLICHE ELEMENTE

Ein Teil der Stücke aus der Schicht der "bassa plebe" hat eine eigene, volkstümliche Ueberlieferung, welche der in der Literatur beobachteten entspricht.¹⁾ Das letzte Stück in *Il metamorfosi* (M 20) beginnt mit einem vertonten Sprichwort:

"Quell che balla zenza zon²⁾
O l'è matt, over buffon."

Als "Zia Bernardino" erscheint die geschichtenerzählende Alte in *Festino* (M 25)³⁾; dieselbe Figur überliefert auch die volkstümlichen Melodien: "... am arcord quand' ai era una tos d'sett'ann' a imparà da mie lola, la busticchina tutt'intera, es la cantà alla ment in d'una stmana, e dù dì."⁴⁾ Auf die gleiche mündliche Ueberlieferung geht der folgende Liedtext zurück:

"Sentii l'altra mattina
In casa d'una vecchia contadina
Cantar mentre faceva le polpette
Chi t'ha fatto quelle scarpette⁵⁾
Che ti stan si ben Girometta..."

Auch Bänkelsänger tragen solche Lieder vor, wie der Beginn der "Canzone della Violina" zeigt.⁶⁾ Diese Ueberlieferungsart verdeutlichen die weit verbreiteten Volkslieder, die an all diesen Stellen textlich oder musikalisch zitiert sind.⁷⁾ Von "Girometta" bietet Banchieri ei-

1) s. oben, S.73ff.

2) Hg. von G. Vecchi, S.61. Das Sprichwort steht auch in G.C. Croce: *Selva di esperienza*, nella quale si sentono mille, e tanti proverbi, S.[6].

3) Nr. 10: "La zia Bernardino racconta una novella."

4) *Il furto amoroso* (M 49), S.67. Mit "la busticchina" ist dasselbe Lied gemeint, das Catrina zu Beginn von II 5 singt: "E la bella Franceschina ninia buffina,/ La filibustachina..."

5) *Hora prima* (M 17), Nr.14; s.Anh.6, S.301. Zu einer entsprechenden Situation in *Il furto amoroso* (M 49), S.37, und *L'Ursolina* (M 50), S.6, s. Anh.3.

6) s. oben, S.71.

7) Zu "Franceschina" und Girometta" s. Kirkendale: Franceschina; zu "Violina" s.

ne Variante, die von den bis anhin bekannten Melodien¹⁾ abweicht und damit eine konkrete Entsprechung zur literarischen Ueberlieferung bildet.

Mehrere Stücke gleichen einander, obwohl es sich nicht um direkte Zitate handelt; sie scheinen auf einem gemeinsamen melodischen oder rhythmischen Modell zu basieren. Eng zusammen gehören die "Canzone della Violina" und das Lied der Isabella "I son vaga"²⁾: Die Texte weisen dasselbe Metrum auf, und auch die Einwürfe und der Schluss der zweiten Zeile entsprechen einander.

Bsp.41

T 10

E di quala ro-glia-mo di-re ü ü E di-

re-modella Vi-o-li-na Fa lun li lun la

Bsp.42 T1

I son vaga e fa-vo-ri-ta uh uh oi-me, La più

bel-la del-la ri-ci-nan-za Fa la la la la

In der Musik zeigen Melodie und Rhythmus ebenfalls deutliche Ueber-einstimmungen. All dies bringt zum Ausdruck, dass es sich bei Violin-

adie Ferrari, S.58ff.

- 1) s. Kirkendale: Franceschina, S.195, und die Ergänzungen in Madrigali a diversi linguaggi, hg. von W. Kirkendale, S.XII, Anm.7. Das Zitat in Hora prima (M 17) ist dort nicht genannt. Zu einem weiteren Zitat bei Marco Uccellini (1649) s. Osthoff, S.83.
- 2) Prudenza giovenile (M 21), S.15. Zum Text der "Canzone della Violina" s. oben, S.72.

na und Isabella um denselben Mädchentyp handelt.¹⁾

Ein Modell wird auch für die Vertonung der Ottava rima verwendet: Formal besteht es aus vier zweizeiligen Strophen, umrahmt von Lautenritornellen. Rhythmisch und melodisch sind die Strophen ähnlich; harmonisch liegt in Bsp. 43 und 44 das Romanescamodell zugrunde, einschliesslich der verschleierten Notierungsweise des ungeraden Takts.²⁾

Bsp. 43: *I l metamorfosi* (M 20), "Villotta alla contadinesca"

T4

Se vuoi ve-nir con me - co cor mio be-el-lo, Ti mette-

- nò sull'a-si-no a ca-va - al-lo

Bsp. 44: *Prudenza giovenile* (M 21), "Primo intermedio"

T4

3) 8 Un bel soggetto vo-glio incomincia-mo In-

troducen-don stra-va-gan-te ca-so

1) In den *Veglie di Siena* (1604) von O. Vecchi findet sich ein ähnliches Stück mit dem Titel "Imitazione della villanella" (hg. von B. Somma, S.12).

2) s. Ward, Sp.778, v.a. Bsp.5. Zum Rhythmus allein s. unten, Bsp.55 und 56. Zum selben Modell im Volkslied "Che fa il mio amore" s. A. Striggio, *I l cicalamento delle donne al bucato*, hg. von B. Somma, S.61.

3) "Parte superiore alla bastarda."

Bsp.54: Barca di Venetia (M 24), "Tronc tronc tronc"

In der zweiten Fassung der Barca di Venetia (M 24a) ist "Tronc tronc tronc" als "Ottava rima all'improvviso nel liuto" bezeichnet und mit einer improvisierten Antwort versehen¹⁾; aus dem Stegreif wurde wohl nur der Text vorgetragen, doch auch das melodische Modell lässt Varianten zu.²⁾ Die Abschnitte in Lautenimitation sind in diesen Beispielen verwandt: Sie bestehen aus zwei metrisch gleichen Teilen, deren erster in Bsp. 47 und 48 harmonisch mehr oder minder deutlich auf einem durch die Quarte absteigenden Bass beruht, während der zweite eine Kadenzwendung bringt. Bsp. 46 klingt dagegen an den Passamezzo moderno an.

Bsp.46: "Villotta alla contadinesca" (M 20)

Bsp.47: "Primo intermedio" (M 21)

1) Nr. 16 und 17, hg. von E. Piatelli, S.72 und 77.

2) Varianten der ersten Zeile in Nr. 16, T.19, und Nr. 17, T.11.

3) "Parte superiore alla bastarda."

Bsp.48: "Tronc tronc tronc" (M 24)

T1

C: C 2 Tintintintintintin trinc, Tintintintinti ti trinc

A: C 2 Tentententententen trenc, Terete te re re re trenc

T: C 2 Tronc tronctronctronctronctronc, Tonntontonton to ro tronc

B: G: C 2 Tronctronctronctronctronctronc, Troutronctronctronctronctronc

Lautenimitationen werden auch unabhängig von diesem Modell der verdeckten Ottava rima eingesetzt; der Rhythmus bleibt sich stets gleich; die Harmonik ist abgesehen vom Dur-moll-Wechsel dieselbe, und die melodische Gestalt mehr oder weniger ähnlich.

Bsp. 49: La pazzia senile (M 18), "Doralice mia bella"¹⁾

1) Varianten in M 18b, hg. von B. Somma, S.31 und 45.

Bsp.50: I l met a m o r f o s i (M 20), "Tramutazione del Dottore"

T1

C 8 Trunc tint tint tin ti ri | trunc, Tintintintintin ti ri | trunc

T 8 Trunc trenc trenc trenc | trunc trenc trenc trenc | tiri tiri tiri trenc

B 9: C 2 Trunc trenc trenc tanc | trunc trunc trunc trunc | trunc tanc trunc

Völlig anders sieht dagegen die Ottava rima "Ciascun mi dice" aus.¹⁾
Zwar erfolgt der gewohnte Wechsel von Strophe und Zwischenspiel,
doch ist die Strophe hier in der Art eines volkstümlichen Terzensin-
gens gesetzt.

Bsp. 51

Auf den kunstlosen, gepresst krähenden Gesangsvortrag weist wohl die Angabe beim Canto von "Tronc tronc tronc" hin: "Questa parte canta forte più che puote"²⁾, und auch die ausgeschriebene Dehnung eines Vokals (Bsp. 43 und 45) ist wohl demselben volkstümlichen Bereich zuzuweisen, während sie in I l z a b a i o n e (M 23), Nr. 15, zur Parodie sentimental Singens eingesetzt ist.

Nach musikalischen Modellen in der genannten Art tragen auch die Cantastorie längere Gedichte vor. In *Trastulli* (M 46) lässt sich

1) Festino (M 25), Nr. 3, hg. von B. Somma, S. 7.

2) Barca di Venetia (M 24), Nr. 19.

Asdrubale von einem blinden Sänger unterhalten: "Il cieco accordata la sua cetra, disse voler cantargli un poemetto di cinquanta ottave ..."¹⁾ Derselbe singt auch den "Capitolo della nascita di Mecenate"²⁾, und der Bergamaske aus La nobilissima (M 43) begleitet - wie schon G.C. Croce in Origine (M 53)³⁾ - sein kaudiertes Sonett mit der Lira da braccio: "Allora il Bergamasco vedendo tanta allegrezza prese la sua lira, e datogli quattro tiratine, con buona grazia cantò il sonetto, chi qui appresso udirassi."⁴⁾ Hierzu gehört auch der stereotype Holzschnitt, mit dem hier diese Figur dargestellt wird.⁵⁾



Die "quattro tiratine" lassen an ein Vorspiel in der Art der von Banchieri verwendeten Lautenvorspiele denken⁶⁾, die vermutlich zwischen den Texteinschnitten wiederholt werden konnten. Dass die einzelnen Cantastorie ihre bevorzugten Melodie- oder Rezitationsmodelle auf

1) S.320.

2) ebd., S.288; die Version in La Minghinia (M 50,1) wird dagegen gesprochen, S.34: "...leggete caro il mio Sig. Isidoro."

3) s. oben, S.42.

4) La nobilissima (M 43f), Fol.34'; die Version in Trastulli (M 46) ist ebenfalls so eingeführt, S.193: "Ora stiamo a sentire il grazioso sonetto sonato e cantato da Fichetto..."

5) La nobilissima (M 43f), Fol.31'. Zum selben Holzschnitt bei G.C. Croce s. Il metamorfosi (M 20), hg. von G. Vecchi, S.IX.

6) Aehnliche Formulierungen in Il scaccia sonno (M 52), zit. unten, Anh.3, S.249.

passende Gedichtformen anwendeten, belegt der Satz "nel suo tono cantollo e suonollo" bei G. C. Croces Sonettvortrag.¹⁾

Bei den bis jetzt genannten dichterischen Formen - Ottava rima, Capitolo und Sonetto caudato - ist vor allem für die Vertonung der Ottava rima das Romanescamodell zur Anwendung gekommen. Im improvisiert wirkenden Dialog "Cuor mio bello"²⁾ erscheint eine Art Durvariante des Passamezzo antico. Auf dem Ruggieromodell dagegen basiert die Musik zu den 66 Strophen von "Ninetta mia carissima" aus La nobilissima (M 43).³⁾ Das Versmass der Sdruccioli wird in homophonem, vierstimmigem Satz syllabisch deklamiert und mit Tonrepetition am Ende jeder Zeile hervorgehoben.⁴⁾ Einzig der Schluss der vierten Zeile ist durch melismatischen Wechsel von Leitton - Grundton und Wiederholung gedehnt; die Dehnung bezeichnet das Strophenende und hat, bezogen auf das Wort "asino", komische Funktion. Bei der Einführung des Gedichts fällt wieder der Begriff "tuono": "... ho composto per via de solfizamento un'aierina a tre vose in muodo de Napolitanella... e la musegha overo el ton, de sta bizaria, chi ne vorrà la copia, poderá andar da M. Cengione Allacciati..."⁵⁾

Die Frottola "Viva l'asin"⁶⁾ ist auf ähnliche Art vertont; auch ihr liegt das Ruggieromodell zugrunde. Zu den 20 Strophen kommen noch drei weitere mit dem Refrain "Dura dura la bastina."⁷⁾ Die nachträgliche Dichtung dieser drei Strophen zur bestehenden Musik zeigt die

1) Origine (M 53), S.123.

2) Barca di Venetia (M 24), Nr.17 (=M 24a, Nr.12, hg. von E. Piatelli, S.54).

3) Fol.17'-23; s. Anh.5, S.267, und 6, S.311. Zum Ruggiero s. Ward, Sp.1087, vor allem Bsp.3

4) Eine in diesem Versmass offenbar typische Vertonung; s.a. Monteverdi, Scherzi musicali, hg. von G. Malipiero, Bd.10, S.37 und 42.

5) Fol.16'/17. Der Satz ist allerdings vierstimmig.

6) La nobilissima (M 43f), Fol.39'-41; s.Anh.6, S.313.

7) La nobilissima (M 43f), Fol.42'.

Verwendung vorgegebener Melodien für neue Texte im passenden Versmass: "... il Sig. Grisardo... compose le tre seguenti stanze in lode della bastina, e subito fatte, le messe in musica nel tuono e imitazione di Viva l'asinio."¹⁾ In Rhythmus und Melodieführung dem "Viva l'asinio" entsprechende, deklamierende Wendungen erscheinen vor allem in den Madrigalkomödien häufig dort, wo der Text im selben trochäischen Versmass steht:

Bsp.52: La pazzia senile (M 18b), "L'autore per introduzione"

T3

Per fuggir i cal-di-e-sti-vi Che per l'o-tio son noc-i-vi

Bsp.53: ebd. (M 18), "Canzone della Violina"

T1

L'altra sera essendo in piazza Vid in banc' una ra-gazza

Bsp.54: Il zabaione (M 23), "Danza di pastorelle"

T1

Siamo cinque pasto-relle Tutte cinque vezzo-se e belle

Siamo cinque pasto-relle Tutte cinque vezzo-se e belle

1) ebd., Fol.42.

Harmonisch ist allerdings nur Bsp.52 mit der Stelle aus "Viva l'asin" (T.2) zu vergleichen; Bsp.54 ist "In aria del Spagnoletto" gesetzt. Eine andere Wendung dient für die einfach gesetzten jambischen Verse:

Bsp.55: Il metamorfosi (M 20), "Prologo"

T10

Qui son ve-nu-tog a vo-i Per dir-ve-la tra no-i

Bsp.56: La pazzia senile (M 18b), "Prologo"

T1

Je-lu-stri spet-ta-to-ri Qui son venuto fuo - - ri

Bsp.57: Prudenza¹⁾ giovenile (M 21), "Secondo intermedio, Seconda parte"

T1

Hor tutti tre con-cor-di, Udre-te far il toc-co

Hor tutti tre con-cor-di, Udre-te far il toc-co

Hor tutti tre con-cor-di Udre-te far il toc-co

1) Die beiden Unterstimmen sind ergänzt nach M 21a. Zu einer harmonisch sehr ähnlichen Wendung s. unten, Bsp.59.

So werden im Volkstümlichen Uebereinstimmungen zwischen musikalischen und literarischem Werk besonders deutlich. Neben Handlungsschema und Personen entsprechen sich auch Ueberlieferungsart und Gestaltungsweise. Ein gemeinsamer Grundstock von Melodieformeln, rhythmischen Gestalten und Setzweisen lässt alle Stücke verwandt erscheinen, und eine stilistische Entwicklung ist nicht sichtbar. Gegenüber der geistlichen Musik ist der volkstümliche Bereich so streng abgegrenzt wie der literarische Bereich vom musikalischen überhaupt. Direkte Anklänge finden sich selten¹⁾, und Entsprechungen in der Gestaltung von Deklamation und motivischen Varianten²⁾ haben nicht dieselben Ursachen. Auch in den theoretischen Werken erscheint nur ein einziges Beispiel mit einem volkstümlichen Einschlag.³⁾

DAS WELTLICHE SPÄTWERK UND MONTEVERDI

Im letzten Jahrzehnt von Banchieris musikalischem Schaffen verschwinden die volkstümlichen Sätze fast vollständig. Ältere Stücke dieser Art finden noch in den Komödien Verwendung⁴⁾ oder sind in Neuauflagen wie der von Barca di Venetia (M 24a) enthalten. Nur für Saviezza giovenile (M 21a) hat Banchieri zwei Intermedien vielleicht neu komponiert.⁵⁾ Die drei selbständigen Werke dieser Periode, Vieveze di flora (M 26, 1622), Il virtuoso ritrovo (M 28, 1626) und Trattenimenti da villa (M 27, 1630), sind dagegen durchwegs pastoralen Charakters; eine Ausnahme bilden einige der von Il zabaione (M 23) in

1) s. oben, S.185.

2) s. oben, S.144.

3) Il principiante (M 36), Nr.8, ist über Lassos "La sol fa re mi" gearbeitet: zur volkstümlichen Herkunft dieses Motivs s. Torrefranca, S.62 u.ö.

4) s. Anh.3.

5) S.7: "Cunza laviz", und S.16: "Nu semmo tri duttur."

Trattenimenti da villa (M 27) übernommenen Sätze.¹⁾

Anhand des Spätwerks stellt sich wiederum die Frage nach Banchieris Stil, diesmal vor allem im Vergleich mit Monteverdis 7. Madrigalbuch von 1619. Bezüge erscheinen in Trattenimenti da villa (M 27)²⁾ und vor allem in Il virtuoso ritrovo (M 28).³⁾ Persönliche Kontakte zwischen Banchieri und Monteverdi sind in diesen Jahren belegt: Monteverdis Besuch in der Academia dei Floridi am 17. Januar 1620⁴⁾, seine Aufnahme als "academico forestiero" in die Academia dei Filomusi um 1625/6⁵⁾ und Banchieris Brief an Monteverdi, in dem er den Hinschied von Girolamo Giacobbi (1629) mitteilt.⁶⁾

Bereits Vinezze di flora (M 26) enthalten Anzeichen für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Madrigal als Gattung der Kunstmusik im Sinne Monteverdis. Banchieri bezeichnet jedes Madrigal mit "concertato" oder "recitato". Der Begriff "concertato" wird für Stücke verwendet, in denen die fünf Singstimmen vorwiegend solistisch oder gruppenweise zu zweien oder dreien über dem Basso continuo geführt sind; hier ist jeweils auch die zu begleitende Stimmenzahl verzeichnet. In "Flora, seconda parte"⁷⁾ wird der gleiche Viertakter in fünf verschiedenen Stimmkombinationen wiederholt und mit einem vollstimmigen Abschnitt beschlossen.⁸⁾ "Concertato" bedeutet also nicht,

1) M 27, Nr.1, 2, 8 und 12.

2) s. Delfrati, S.607f.

3) Eine ausführliche Schilderung - das Werk wird dabei als "omaggio a Monteverdi" bezeichnet - bietet G. Vecchi: Una seduta, S.39-52.

4) Lettere armoniche (M 41), S.141.

5) Discorso (M 44b), S.118; der unter Anm.4 genannte Brief enthält Banchieris Glückwunsch zu diesem Ereignis. Die Datierung folgt Vecchi: Una seduta, S.44.

6) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.150f. (34f.).

7) M 26, Nr.13, hg. von E. Piatelli, S.73.

8) Im Basso continuo wie folgt angegeben: "Tenore e Soprano - Alto e Basso - Doi Soprani - Doi Tenori [sc. Alto et Tenore] - Basso e Soprano - Tutti in Ripieno."

wie in Monteverdis 7. Madrigalbuch, das Konzertieren von Stimmen mit Instrumenten, sondern nur von Stimmen allein. In dieser Weise verwendet Monteverdi den Begriff noch im 6. Madrigalbuch von 1614, um die Sätze mit Generalbass von denen ohne zu unterscheiden. Eine weitere Uebereinstimmung mit dem 6. Madrigalbuch bildet die bei Banchieri in der ganzen Sammlung beibehaltene Zahl von fünf Stimmen; bei Monteverdi ist nur das letzte Stück siebenstimmig. In den mit "non concerto" bezeichneten Stücken¹⁾ ist die Aufspaltung des Stimmverbandes in Gruppen weit weniger ausgeprägt und nur auf kleinem Raum angewendet; Solostellen sind keine vorhanden.

"Recitativo" bedeutet mehrstimmige, homophone und syllabische Deklamation, wobei der Rhythmus dem Metrum des Textes folgt. Am ausgeprägtesten ist die mit "recitativo" bezeichnete Stelle in "Pastor fido, recitato e concertato":²⁾

Bsp. 58

T20

Q

A

T

B

Recitativo

E se le stelle m'avesser dato in sorte di vivere a me

E se le stelle m'avesser dato in sorte di vivere a me

E se le stelle m'avesser dato in sorte di vivere a me

E se le stelle m'avesser dato in sorte di vivere a me stesso

E se le stelle m'avesser dato in sorte di vivere a me stesso

1) Nr. 5, 9, 14, 15, 17.

2) M 26, Nr. 21, hq, von E. Piatelli, S. 123.

Bei ganzen mit "recitato" überschriebenen Sätzen¹⁾ ist die Syllabik oft durch Melismen aufgelockert. In keinem Fall steht aber der Begriff mit dem "recitar cantando" der Monodie in Zusammenhang. Vielleicht hat Banchieri ihn verwendet, um sich - wie später bei der Saviezza giovenile (M 21a)²⁾ - den Anstrich von Modernität zu geben. Denn das Wort "recitare" gebraucht er vorher nur in den Conclusioni (M 38) mit Bezug auf die Wortverständlichkeit in geistlicher Musik³⁾ und speziell in Viadanas Concerti ecclesiastici⁴⁾, sowie im Titel der Salmi festivi (M 6, 1613): "da recitarsi a battuta larga in concerto." Banchieris Vorstellungen vom Rezitieren stammen offenbar aus dem Bereich der Psalmode. Eine Bestätigung findet sich in "Alla riva d'un fonte", das in der Art eines Falsobordone notiert ist.⁵⁾

Bsp. 59

C Alla riva d'un fonte cristalli - no Vidi Silvio et Ca-ri-no
T1

C Alla riva d'un fonte cristalli - no Vidi Silvio et Ca-ri-no

A Alla riva d'un fonte cristalli - no Vidi Silvio et Ca-ri-no

T Alla riva d'un fonte cristalli - no Vidi Silvio et Ca-ri-no

B Alla riva d'un fonte cristalli - no Vidi Silvio et Ca-ri-no

1) Nr. 6, 18 ("recita"), 19, 20 ("recita").

2) s. oben, S.134.

3) zit. oben, S.168.

4) ebd., S.19: "... far cantare una voce sola, due e tre, con stile recitativo e consonante, in maniera, che... si sentono le parole distinte..."

5) I l z a b a i o n e (M 23), S.14 (das fis im Canto II ist vielleicht ein Druckfehler, s. Bsp.60, Quinto; s. aber auch die beinahe gleiche harmonische

Die Fassung in *Trattenimenti* (M 27), "Sopra l'orlo d'un fonte", hat demgegenüber einen ausgeschriebenen Rhythmus. Einen Grund dafür bildet neben der Imitation T.8/9 wohl die veränderte Notationsweise mit tempus imperfectum non diminutum und halbierten Notenwerten, bei der die Falsobordone-Stelle sehr ungewohnt auf einer Semibrevis rezitiert werden müsste.

Bsp. 60 TS

C | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |
 Q | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |
 A | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |
 T | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |
 B | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |
 Basso continuo | Sopra l'orlo d'un fonte cristal-li - no | Sedean Sil - vio e Ca - ri - no |

Die Generalbassstimme in *Vivezze di flora* (M 26) enthält neben den Besetzungsangaben einige ähnliche Kommentare wie die Sestinen aus der *Cartella musicale* (M 35b).¹⁾ Sie bezeichnen

Wendung im "Et incarnatus" der Messe "Vittoria", *Sacra armonia* (M 4), zit. in Wilbert, S.63, T.4-6).

1) s. oben, S.155f.

Einzelheiten der Setzweise wie "Scherzi"¹⁾, "Pieno e grave"²⁾, "Fughe roverse"³⁾ und "entrano le parti"⁴⁾; offenbar sind sie als Begleithilfen für den Generalbassspieler gedacht. Nur einmal weist Banchieri auf die Dissonanzen hin: Mit "Durezze A5" charakterisiert er eine Stelle in "Fili a Tirsi".⁵⁾ Die Dissonanzbehandlung entspricht weitgehend den in der Cartella musicale (M 35b) gegebenen Regeln und Beispielen⁶⁾; nur eine Dissonanzauflösung ist irregulär:

Bsp. 61

The score consists of six staves (C, Q, A, T, B, Bc) in common time. The vocal parts (C, Q, A, T, B) are in soprano range, while Bc is in basso continuo range. The lyrics are written below the notes. The basso continuo part (Bc) at the bottom shows fingerings (5, 4, 3, 6, 76, 76, b2, 3b, 76, 43, 3, 4, 6) under the heading "Durezze à 5".

1) Nr. 1, 3, 10, 21.

2) Nr. 4; 16: "ripieno grave."

3) Nr. 4; 2: "Tutti in fuga"; 3: "Ripieno fugato."

4) Nr. 16.

5) Nr. 8, T.15-19.

6) s. oben, S.166.

Die in T. 18 über dem liegenden Basston aus der Oktav schrittweise eingeführte Sept c" im Sopran wird durch einen Terzsprung im Bass zur Quinte über f; die Fortschreitung nach b' bildet bereits eine unbetonte Quarte über diesem f. Um Quintenparallelen beim Eintritt der Sept c" zu vermeiden, wird der Quartvorhalt g im Tenor ins a geführt, und die Oktaven zwischen Alt und Bass sind nur notdürftig verschleiert. Die ganze Stelle wirkt durch diese Stimmführung recht unbeholfen und zeigt, wie schwer Banchieri die eigenständige Gestaltung eines expressiven Inhalts fällt.

Die Besetzung von *Il virtuoso ritrovo* (M 28) ist deutlich beeinflusst von Monteverdis 7. Madrigalbuch.¹⁾ Ausser einem rein vokalen fünfstimmigen Madrigal ohne Generalbass und vier rein instrumentalen Sätzen - davon eine vierstimmige Kanzone wieder ohne Generalbass - sind alle Stücke für eine oder zwei Singstimmen und Generalbass gesetzt; das Mitgehen oder Ersetzen von Singstimmen durch Violinen ist in mehreren Fällen möglich.²⁾ In zwei Stücken wechseln instrumentale Teile mit vokalen.³⁾ Neu ist die häufige Verwendung von Ostinatobässen; sie gemahnt ebenfalls an Monteverdi.

Neben "O Mirtillo" - berühmt aus Monteverdis 5. Madrigalbuch - hat Banchieri zwei Texte vertont, die sich auch in Monteverdis 7. Madrigalbuch finden: "Io son pur vezzosetta pastorella"⁴⁾ und "Come sei gentile."⁵⁾ Die Besetzung ist in beiden Fällen für zwei Soprane und Generalbass⁶⁾; die Texte weisen dagegen grösse Varianten auf. An

1) Das Inhaltsverzeichnis mit Besetzungsangaben ist nach der *Basso-continuo-Stimme* wiedergegeben in Mischiati, S.103f., und Vecchi: *Una seduta*, S.45f.

2) Nr. 2-4.

3) Nr. 15 und 16.

4) Nr. 2; Monteverdi, hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.41; s.a. Vecchi: *Una seduta*, S.47, Ann.24.

5) Nr. 3; Monteverdi, hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.35; in Vecchi: *Una seduta*, nicht erwähnt; s.a. oben, S.132.

6) Bei Banchieri steht: "Dui soprani o tenori o violini."

diesen beiden Beispielen soll nicht nur das Verhältnis zu Monteverdi, sondern auch die Frage der monodischen Gestaltung und der Vertonung volkstümlicher Texte untersucht werden.

"Io son pur vezzosetta"¹⁾ weist die übliche, von Banchieri zur Vertonung der volkstümlichen Ottava rima gebrauchte musikalische Struktur auf: Je zwei Zweizeiler werden zusammengefasst und mit einem Ritornell, das auch als Vorspiel dient, voneinander abgegrenzt.²⁾ Kunstvoll sind die Gestaltung der Strophen als Variationen über einen Romanesca-Bass³⁾ und der imitatorische Satz. Dagegen verzichtet Banchieri auf die Auskomposition der Ritornelle, die der Generalbassspieler über einem stets gleichen Bass selbst ausführen muss. Die Durchdringung einfacher und kunstvoller Schichten zeigt sich auch an der Behandlung des Textes: Bei Monteverdi ein Sonett⁴⁾, bei Banchieri ein Achtzeiler. In diesem ist der Inhalt der ersten 11 Zeilen des Sonetts zusammengezogen, die letzten drei Zeilen sind weggelassen. Gerade sie enthalten jedoch als Gegengewicht des selbstgefällig narzisstischen Anfangs die Klage darüber, dass diese Schönheit von einem Einzigen, Geliebten nicht erhört wird; Monteverdi gestaltet daraus einen expressiven, die Leichtigkeit des Vorhergehenden vertiefenden Schlussteil. Eine solche Dimension fehlt bei Banchieri.

Entsprechendes gilt für den dreistimmigen Satz. Monteverdis Vorgehen beruht auf der Grundlage eines regulären, konsonanten Satzes, der durch konsequente schrittweise Stimmführung aufgebrochen wird. Bei Seitenbewegung entstehen dissonante Bassdurchgänge auf betontem Taktteil,

1) s. Anh.6, S.303.

2) s. oben, S.188.

3) Vecchi: Una seduta, S.46f.

4) ebd., S.49, Anm.24.

Bsp.62

Che quand'in l'orm'in-con-tro

bei Parallelbewegung irreguläre Dissonanzfolgen¹⁾:

Bsp.63

Pa-stor per ch'io l'invi - - - ti T 13
imi por-taogni Pa-stor ro-seegelso-mi ni

Solche Dissonanzbehandlung ist weder textbedingt, wie im 5. Madrigalbuch, noch steht sie in Verbindung mit dem monodischen Satz, der über dem Generalbass als Klangfundament Freiheiten der Stimmführung zulässt. Vielmehr sind diese Beispiele vom dreistimmigen, konsonanten Kanzonettensatz herzuleiten, den Monteverdi seit den *Canzonetts* a 3 von 1584 gepflegt hat. Während die Koppelung der Oberstimmen in Terzen in späteren Stücken gerade an solchen dissonanten Stellen oft beibehalten ist, hat die unterste Stimme ihre ursprüngliche Funktion als Klangfundament eines Note-gegen-Note-Satzes zugunsten einer eigenständigen, meist schrittweisen Bewegung aufgegeben. Auf diese Weise erreicht Monteverdi eine neuen Gesetzmäßigkeit folgende Durchgestaltung.

Banchieri dagegen behält den konsonanten Satz real bei. Wohl erlaubt auch er sich hie und da Freiheiten in der Dissonanzbehandlung, sie

1) In Gegenbewegung finden sich ähnliche Dissonanzen schon in den *Scherzi musicali* von 1607, etwa in "La pastorella", Strophe: T.2 und 6/7, hg. von G. Malipiero, Bd.10, S.42.

stehen aber in der Regel an unbetonter Stelle und sind meist durch Motivwiederholung bedingt.

Bsp. 64

T 22

I
front'e biondi cri-ni per questa bianca front'e biondi cri-ni

II
questa bianca front'e biondi crini per questa bianca front'e biondi

Arpi-cordo

Den gröbsten Regelverstoss bildet eine unvorbereitet verminderte Quinte:

Bsp. 65

T 43

I
Og-ni pa-star mi do-na

II
Og-ni pa-star mi do-na

Arpi-cordo

eine dritte Stelle folgt den Gesetzen des Contrapunto comune.¹⁾

Bsp. 66

T 30

I
Poi quando in gon-na

II
Poi quando in gon-na

Arpi-cordo

1) s. oben, S. 159.

Die Besetzungsangabe "A du soprani o tenori o violini" zeigt, dass für Banchieri hier weitgehend die Grundsätze der instrumentalen Musik gelten, in welcher die Freiheit der Dissonanzbehandlung eingeschränkt ist: "... la musica deve osservarsi con gli buoni precetti, senza parole come sono toccate, recercari..."¹⁾

Genau dieselbe Satzstruktur lässt sich auch bei Besetzung mit einer Stimme und Generalbassbegleitung beobachten, so im fünfteiligen "Lamento di Leandro".²⁾ Hier erfolgt die Dissonanzbehandlung ebenfalls nach den Regeln des Contrapunto comune.³⁾ Wie sehr Banchieri in Konsonanzen denkt, erweist sich anhand der Melodik: Ueber den längeren Notenwerten im Generalbass - ausschliesslich Semibreven und Minimen - bewegt sich die Singstimme vorwiegend in konsonanten Intervallen, was zu häufigen, klanglich bedingten Sprüngen führt:

Bsp.67

So sehr wie die Melodik an den Klang, so ist der Rhythmus an Gruppierungen innerhalb der Semibrevestakte und Minimaunterteilung gebunden.

Die Deklamation macht vorwiegend vom Rhythmus $\text{7 } \ddot{\text{D}} \ddot{\text{D}} \ddot{\text{D}}$ (seltener $\text{2 } ! ! !$) Gebrauch, ohne den Sprachrhythmus zu einer differenzierteren Darstellung im Sinne des "recitar cantando" oder Monteverdis Rezitativen zu bringen: Das einstimmige Rezitieren steht dadurch mit dem mehrstimmigen in Zusammenhang. Die fünf Strophen werden durch

1) Conclusioni (M 38), S.60.

2) s. Anh.6, S.306. Zu einem entsprechenden, jedoch dissonanten Satztyp s. Monteverdi, Orfeo: "Mira, deh mira Orfeo", T.1f., hg. von G. Malipiero, Bd.11, S.56.

3) Eine Ausnahme bildet eine frei eingeführte Quart zwischen Semibreven (T.31), sie ist durch das Wort "dolorosi" gerechtfertigt.

fünfmaliges Wiederholen derselben Bassmelodie¹⁾ vereinheitlicht, deren Funktion als selbständige Gegenstimme in der möglichen Aufführungsart mit einer Posaune²⁾ besonders hervortritt. Von diesen strengen Gesetzmässigkeiten ist die Darstellung des Affektgehaltes stark zurückgebunden und äussert sich vorwiegend im melodischen Bereich (T. 4, 17/8, 38, 49/50).

Aehnlich einschichtig ist Banchieris "O bellissimi capelli"³⁾ im Vergleich zu Monteverdis entsprechendem Stück "Chiome d'oro".⁴⁾ Ueber-einstimmungen zeigen sich in Inhalt und metrischem Bau der Texte, in der Besetzung und in der formalen Anlage sowie in der ostinaten Bass-gestaltung, sodass Monteverdis Vorbild hier am deutlichsten spürbar wird.⁵⁾ Banchieris Komposition ist in jeder Beziehung einfacher. Der Text weist zwei sechszeilige Strophen mit dem Reimschema

a b a b c c

auf, bei Monteverdi sind es fünf dreizeilige Strophen, deren erste und dritte Zeile mit Binnenreim zusätzlich aufgespalten sind:

(a) a b (b) b

Aus der Gliederung in Strophen ergibt sich für Banchieri eine grossflächige Anlage von vier Teilen, die zu vier Wiederholungen der Bassmelodie "Aria del Gran Duca" gesetzt sind. Teil 1 und 3 sind mit "Sinfonia" bezeichnet; sie bestehen aus einem Ritornell, das abgesehen vom Stimmtausch zweimal praktisch unverändert vorgetragen wird. Teile 2 und 4 enthalten - ebenfalls nur mit geringen Varianten an Anfang und Ende - die beiden vokalen Strophen. In den letzten sechs Takten

1) Von Banchieri als "Aria d'un Ruggiero" bezeichnet, obschon es sich dabei nicht um das bekannte Bassmodell desselben Namens handelt, das er in anderen Kompositionen eingesetzt hat; s. oben, S.149.

2) Basso continuo, S.11: "Violone o trombone, sonandosi strumento di pienezza s'arpeggia con attenzione e battuta larga."

3) Nr. 16; hg. in Kirkendale: L'aria di Fiorenza, S.128-132.

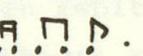
4) Hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.176.

5) Delfrati, S.608.

sind Instrumente und Stimmen vereinigt und mit einem ausgeschriebenen Ritardando versehen, genau wie die letzten vier Takte bei Monteverdi. Dieser gestaltet den formalen Ablauf äusserst kunstvoll. Das Stück wird mit drei Ritornellen über demselben viertaktigen Bass eröffnet: das dritte bildet eine Variation des ersten, das zweite enthält ein kompliziertes rhythmisches Spiel in den beiden Oberstimmen. Für die Strophen werden die ersten beiden Takte des Bassostinatos abgewandelt, der Rest bleibt gleich. Nach jeder Strophe (s) folgt ein anderes Ritornell (r):

$r^1 \ r^2 \ r^3 \ s^1 \ r^1 \ s^2 \ r^3 \ s^3 \ r^2 \ s^4 \ r^1 \ s^5$

Während bei Banchieri alle Teile volltaktig beginnen und schliessen, verknüpft sie Monteverdi, indem er jeden Abschnitt auf der zweiten Zählzeit beginnen und auf der ersten enden lässt. Zudem weicht er in der dritten und fünften Strophe von der strengen Gliederung ab, und schiebt zu den Worten "m'ancidete" und "mia ferita" je eine Viertaktgruppe ein. Hier wird auch die elementare Schreitbewegung in Viertelnoten im Bass mit zwei ganzen Noten angehalten - beim erstenmal dazu noch mit einem Tempowechsel versehen. An diesen Stellen erscheint der kontinuierliche Verlauf aufgebrochen.

Banchieris Satz ist auch im rhythmischen Bereich einfacher. Eine einzige rhythmische Figur, die auch in den Strophen spürbar wird, beherrscht das Ritornell:  Hier ist die Periodisierung mit einer Kadenz nach jeweils zwei Takten in der Art Monteverdis am deutlichsten.¹⁾ Ein Tempowechsel erfolgt vom zweiten Ritornell ("presto") zur zweiten Strophe ("adagio"): er dient formaler Klarheit, nicht expressiven Zwecken.

Sein letztes Werk, *Trattenimenti da villa* (M 27), bedeutet gemessen am Stand von *Il virtuoso ritrovo* (M 28) einen Rückschritt. Unter den zwanzig Sätzen sind nur sieben neu kom-

1) Delfrati, S.608.

poniert, zwölf aus *Il zabaione* (M 23) übernommen, und Nr. 9, "Aura che intorno spiri", stammt von Giovanni Ghizzolo¹⁾; den Sopran verwendet Banchieri als Tenor eines vierstimmigen Satzes (Nr. 10). Bei überwiegender Fünfstimmigkeit ist ausser dem Basso continuo keine instrumentale Beteiligung vorgesehen. Demgemäß erscheint von "O belissimi capelli", das Banchieri hier wieder verwendet, nur die am Anfang leicht erweiterte zweite Strophe "Trecce ombrose" (Nr. 17); die Ritornelle sind weggelassen. Unauskomponierte Generalbassritornelle in der Art von "Io son pur vezzosetta" kommen noch zweimal vor (Nr. 16 und 18), vom Bassostinato wird dagegen kein Gebrauch mehr gemacht.

Auch anhand von *Trattenimenti da villa* (M 27) ergibt sich, dass Monteverdis Werk für Banchieri nur äusserliche Anregung blieb, ohne die Kompositionsweise grundsätzlich zu verändern und Ausgangspunkt zu einer selbständigen Entwicklung zu bilden. Aber auch Banchieris Kräfte haben spürbar nachgelassen: "... L'età sessagena-ria accoppiata con vista di basso rilievo... m'hanno posto una massima in capo di non mai più poner caratteri in cartella, e per effettuare il mio terminato pensiero, la trionfante mia cartella, fida compagna notte e giorno per una quaresima d'anni, ho fatta vittima di Volcano. V.S. per tanto mi commandi in altro, eccetto in componimenti di solfe..."²⁾

1) Von Banchieri als "voci d'un mestre" bezeichnet, deutet es sich daher nicht auf den Meister des Madrigalsatzes, sondern auf die Tatsache hin, dass Banchieri (und nicht Monteverdi) die Melodien für die einzelnen Stimmen in den letzten beiden Partien des zweiten Madrigalbands (1610) selbst geschrieben hat.

2) *Il secondo libro de Madrigali*, op. 6, Milano 1610.

2) *Lettere armoniche* (M 41), S. 118.