

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 3 (1983)

**Artikel:** Bild und Abbild : Rossi - Gastoldi - Weelkes

**Autor:** Cohen, Judith

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835341>

#### 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:** 10.01.2026

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

# Bild und Abbild: Rossi – Gastoldi – Weelkes

JUDITH COHEN

«... er muss van guter Werkleut  
Kunst erstlich viel abmachen, bis  
dass er ein freie Hand erlangt.  
Albrecht Dürer<sup>1</sup>

Das Phänomen der Nachahmung bedeutet in der bildenden Kunst, besonders in der Malerei, viel mehr als einen rhetorischen Topos. Leonardo da Vinci z.B. empfiehlt dem jungen Malerlehrling den folgenden Lehrgang: als erstes studiere er die Gesetze der Perspektive und der Proportionen; alsdann empfiehlt es sich die Werke eines guten Meisters zu kopieren und so die rechten Formen beherrschen zu lernen; danach zeichne er die Natur nach, um die von ihm erlernten Gesetze anzuwenden; zuletzt widme er einige Zeit der Betrachtung von Kunstwerken verschiedener Meister. Erst dann sei der junge Künstler bereit seine Kunst auszuüben<sup>2</sup>. Die Beispiele zum Thema Bild und Abbild geben einen Längsschnitt durch die westliche Kunstgeschichte und werfen dieselben Fragen auf, welcher wir uns auch in bezug auf die Bearbeitung in der Musik stellen. Wir können sie mit Hilfe der aus der anthropologischen Methode bekannten Fragen präzisieren: Wer, Was, Wann, Wo, Wie, Warum.

Die ersten Fragen gehören in den Bereich der Dokumentation: *Wer* imitiert und *Was* wird imitiert? *Wann* entstand die Vorlage und wann die Kopie, und *Wo* liegt der geographische oder stilistische Berührungspunkt zwischen den beiden Kunstwerken? Nicht immer wissen wir die Antwort auf diese Fragen, welche ja mit der Entstehungsgeschichte der beiden Fassungen verbunden sind; manchmal jedoch erhellen sie sich gegenseitig.

Die Frage nach dem *Wie* und dem *Warum* bringt uns mehr mit dem schöpferischen Prozess in Berührung: *Warum* imitiert ein Künstler ein spezifisches Kunstwerk? Sind seine Beweggründe didaktisch, analytisch, ästhetisch, traditionsgebunden, oder – umgekehrt – traditionskritisch? Und zuletzt – *Wie* verhält sich der Künstler seiner Vorlage gegenüber: versucht er sie zu übertreffen oder spiegelt er sie in seinem Abbild getreu wider? Vollzieht sich die Bearbeitung durch ein «Verändern des Gegebenen», oder durch «Zusätze zum Gegebenen?» Welche Elemente der Vorlage bleiben konstant und welche werden ersetzt? Wie verhält sich der Ersatz zum Ersetzten<sup>3</sup>, und wie wirken sich alle aufgezählten Faktoren in ihren Wechselbeziehungen auf das Endresultat aus?

1 Dürers schriftlicher Nachlass, hrsg. von K. Lange und S. Fuhsse, Tübingen 1893, S. 287.

2 The Literary Works of Leonardo da Vinci, hrsg. von Jean Paul Richter, Bd. 1, London 1970, S. 303.

3 Kurt von Fischer, «Variation», MGG, Bd. 13 (1966), Sp. 1276.

Diese Fragen stellen sich bei der Nachahmung musikalischer Vorbilder ebenso, und vielleicht in diffizilerer Weise, als bei Werken der bildenden Kunst. Wir werden versuchen, sie am Beispiel der dreistimmigen Kanzonetten von Salamone Rossi in ihren Beziehungen zu den Werken zweier weiteren Komponisten zu erörtern.

Salamone Rossis *Primo libro delle canzonette a tre* (1589), die erste Veröffentlichung des jungen Komponisten (c. 1570–c. 1630) enthält 19 Kompositionen, in denen der Anfänger eine Probe seines musikalischen Könnens ablegt<sup>4</sup>. Wechselnde Texturen, verschiedenartige Stimmenkombinationen, Takt- und Rhythmuswechsel und eine enge – wenn auch konventionelle – Wort-Ton Beziehung sind die Merkmale dieser Jugendkompositionen.

Rossis Kanzonetten haben keinen Nachdruck erfahren, sechs von ihnen fanden jedoch ihren Weg nach England, in die erste Madrigalsammlung von Thomas Weelkes (1597)<sup>5</sup>. Das folgende Beispiel möge an Hand eines relativ einfachen Bearbeitungsverfahrens die Beziehung zwischen Rossis Vorlage und Weelkes Nachahmung illustrieren:

Rossi (1589): No. 15

*Correte, amanti  
A miei sospiri e pianti.  
Ch'ormai questo mio core  
Da mill'affani sconsolato muore.*

Weelkes (1597): No. 17

*Make haste, ye lovers plaining  
To see my sighs and her disdaining.  
My heart his grief espying  
Comfortless is dying.*

Die englische Übersetzung gibt den Inhalt der italienischen Kanzonette wieder, und bemüht sich sogar, den in der englischen Sprache sonst unüblichen weiblichen Vers beizubehalten. Wie man aus Musikbeispiel 1 ersehen kann, werden die italienischen Texteinheiten samt ihrer musikalischen Ausprägung («correte», «sospiri», «pianti», usw.) vom englischen Madrigal übernommen und neu zusammengestellt.

4 Neuausgabe von Hanoch Avenary, Tel-Aviv 1975.

5 *Madrigals to 3, 4, 5 and 6 Voices*. Neuausgabe von Edmund H. Fellowes, *The English Madrigal School*, Bd. 9, London 1916. Weelkes sämtliche fünfstimmigen Madrigale in dieser Sammlung sind Bearbeitungen von Rossis Kanzonetten:

Weelkes (1597):

No. 13. *Your beauty it allureth*  
No. 14. *If thy deceitful looks*  
No. 15. *Those sweet delightful lilies*  
No. 16. *Lady, your spotless feature*  
No. 17. *Make haste, ye lovers*  
No. 18. *What haste, fair lady*

Rossi (1589):

No. 7. *Rose, gigli e viole*  
No. 6. *Se gl'amorosi sguardi*  
No. 2. *I bei ligustri e rose*  
No. 11. *Donna, il vostro bel viso*  
No. 15. *Correte, amanti*  
No. 16. *Se'l leoncorno*

Ausführliche Besprechung siehe in meinem Aufsatz: «Thomas Weelkes Borrowings from Salamone Rossi» in: *Music & Letters* 66 (1985).

Beispiel 1: Rossi: *Correte, amanti*

Weelkes: *Make haste, ye lovers*

1 a: Rossi, T. 1–4

Musical notation for Rossi's 'Correte, amanti' (T. 1–4). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Cor - re - - - - - - - te a - man - ti'. The first two measures show a descending eighth-note pattern followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a single eighth note, and the fourth measure continues with eighth-note patterns.

1 a: Weelkes, T. 1–3

Musical notation for Weelkes' 'Make haste, ye lovers' (T. 1–3). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Make haste ye lo - vers plain - ing'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

1 b: Rossi, T. 5–8

Musical notation for Rossi's 'A miei so - spi - rie pian - ti' (T. 5–8). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'A miei so - spi - rie pian - ti'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The fourth measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

1 b: Weelkes, T. 5–8

Musical notation for Weelkes' 'To see my sighs and her dis - dain - ing' (T. 5–8). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: '[Baß] To see my sighs and her dis - dain - ing'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The fourth measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

1 c: Rossi, T. 8–11

Musical notation for Rossi's 'Ch'or-mai que - sto mio co - re' (T. 8–11). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Ch'or-mai que - sto mio co - re'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The fourth measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

1 c: Weelkes, T. 9–12

Musical notation for Weelkes' 'My heart his grief e - spy - ing' (T. 9–12). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'My heart his grief e - spy - ing'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The third measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The fourth measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

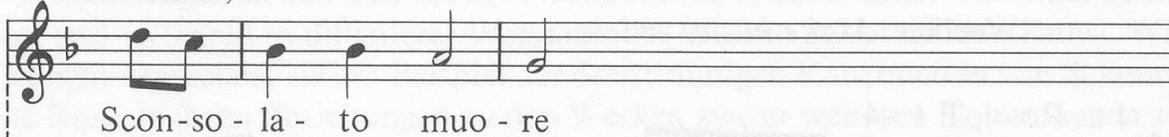
1 d: Rossi, T. 11–12

Musical notation for Rossi's 'Da mill' af - fan - ni' (T. 11–12). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Da mill' af - fan - ni'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

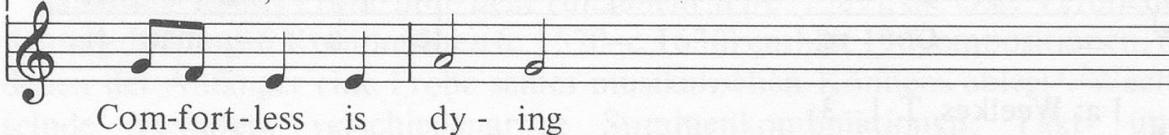
1 d: Weelkes, T. 12–13

Musical notation for Weelkes' 'his grief e - spy - ing' (T. 12–13). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'his grief e - spy - ing'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note figure. The second measure has a eighth-note followed by a sixteenth-note figure.

1 e: Rossi, T. 12–14



1 e: Weelkes, T. 17–18



Auch formal wird Rossis AABB Schema beibehalten, obwohl Weelkes den zweiten Teil durch Wiederholungen und Sequenzantworten erweitert: eine kleine rhythmische Figur (auf «*sconsolato*», Beispiel 1-e), welche bei Rossi viermal wiederholt wird, kehrt bei Weelkes zwölfmal wieder («*comfortless is dying*»), indem sie in gleichmässigen zeitlichen Abständen von Stimme zu Stimme durchgeführt wird. Wenn auch die melodischen Konturen der übernommenen Motive und ihre Artikulationspunkte konstant bleiben und auf die Vorlage hinweisen, so herrscht dennoch keine volle Abhängigkeit vom Modell. Nicht nur Weelkes neuer fünfstimmiger Satz, die Verlegung auf eine andere Tonart und der abweichen-de harmonische Verlauf, sondern auch die neu-gefeilte Form der Motive und ihre verschiedenartigen Kombinationen – all diese Elemente der «umformenden Nachahmung<sup>6</sup>» lassen ein neues Gebilde entstehen.

Rossis Kanzonettenband von 1589 weist seinerseits textliche und musikalische Entsprechungen zu G.-G. Gastoldis *Canzonette a tre voci* (1592) auf<sup>7</sup>. Die Konkordanzen seien hier aufgezeichnet, und zwar in der Reihenfolge der Abhän-gigkeit zwischen beiden Werken:

	Rossi (1589)	Gastoldi (1592)
(1) <i>Ahi chi mi tiene il core</i>	No. XVI	No. XVI
(2) <i>Amor fa quanto vuoi</i>	No. IV	No. XX
(3) <i>Cercasi fuggir amore</i>	No. IX	No. XVII
(4) <i>Non voglio più servire</i>	No. XII	No. III
(5) <i>Scherzan intorno i pargoletti</i>	No. XVII	No. XIX
(6) <i>Torna, dolce il mio amore</i>	No. V	No. XVIII

Ein Vergleich dieser beiden Kompositionsguppen kann zwar offensichtliche musikalische Parallelen aufzeigen; er ist aber nicht imstande, eine Hierarchie der Werke aufzustellen und zu bestimmen, welches von ihnen Bild und welches Abbild ist. Hier versagt die Aussagekraft der Musik als einzige Informationsquelle,

6 Ludwig Finscher, «Parodie und Kontrafaktur», *MGG*, Bd. 10 (1962), Sp. 815.

7 Nur die zweite Auflage dieser *Canzonette*. «Novamento corrette & in miglior forma ristampate» (1595) ist vollständig erhalten (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek). Ich bin Herrn Zwi Herbert Nagan aus Tel-Aviv, der mir seine Spartierungen dieser Kanzonetten zur Verfügung gestellt hat, zu herzlichen Dank verpflichtet. Herr Nagan hat mir auch wertvolle biographische Daten über Gastoldi gegeben.

und wir müssen uns von der Betrachtung des Objekts (dem «*Was*») und seinem Verhalten (*Wie*) zu den Fragen der Dokumentation (*Wer*, *Wann* und *Wo*) hinwenden.

Im Jahr 1592, als seine *Canzonette a tre voci* in Druck erschienen sind, war Gastoldi (Caravaggio c. 1553–Mantua 1609) schon ein angesehener Komponist und Nachfolger Giaches de Werts an der Cappella Santa Barbara in Mantua. Schon 1581 war der erste Band seiner weltlichen Kompositionen erschienen (*Canzoni a cinque*), und nach einer Pause von sechs Jahren folgte ein Strom geistlicher und weltlicher Drucke<sup>8</sup>, von denen ihm bekanntlich die fünfstimmigen *Balletti* (1591; zweite Auflage schon in demselben Jahr) grossen Ruhm einbrachten. Obwohl Gastoldis Kanzonetten ihre Drucklegung drei Jahre nach Rossis Kanzonettenband fanden, so ist es fast undenkbar, dass der ältere, berühmtere und erfahrenere Komponist seine Vorlage in den Kompositionen eines Anfängers gesucht haben könnte. Viel eher müssen wir annehmen, dass Rossi sich an das Muster des reiferen Meisters hielt, als er seine ersten ambiziöseren Kompositionspläne verwirklichte. Wenn auch Gastoldis Kanzonetten erst 1592 gedruckt wurden, so ist es sehr wohl möglich, dass sie schon vor 1589 entstanden und am Mantuaner Hof aufgeführt und bekannt wurden. Dort könnte sie auch Salamone Rossi, der seit 1587 als *musico straordinario* am Hofe der Gonzaga wirkte, kennengelernt haben.

In der musikalischen Werteskala des 16. Jahrhunderts stand die Kanzonette nur an zweiter Stelle unter den weltlichen Kompositionen, wie es Thomas Morley klar zum Ausdruck bringt: «The second degree of gravity in this light music is given to canzonets, that is little short song, wherein little art can be showed. . .»<sup>9</sup>. Trotz des grossen Erfolges der Kanzonetten- und Villanellenliteratur betrachten die Komponisten diese Gattung mit einer gewissen Geringschätzung. Die Drucklegung von Luca Marenzios fünf Kanzonetten- und Villanellenbänden (Rom, 1584–87) wurde z.B. nicht von ihm selbst, sondern von anderen Herausgebern besorgt<sup>10</sup>, und Giaches de Wert entschuldigt sich im Vorwort zu seiner Sammlung von *Canzonette villanelle* (Mantua, 1589), diese Kompositionen seien «fuori del mio usato stile» geschrieben worden<sup>11</sup>. Es ist nicht unmöglich, dass Gastoldi sich erst nach dem eklatanten Erfolg seiner *Balletti a cinque* (1591) entschlossen hat, seine Kanzonetten drucken zu lassen. Wie sehr er von dem Erfolg der fünfstimmigen *Balletti* überrascht war, verrät er übrigens einige Jahre später in der Widmung seiner *Balletti a tre voci, libro secondo* (1594): «Composi quasi per scherzo[!] già tre anni sono [d.h. 1591] alcuni Balletti, i quali essendo stati oltre ogni mio credere, e lor merito d'infinito gusto al mondo, han potuto di nuove movermi à publicarne altri nuovi<sup>12</sup>.» Wir können daher mit ziemlicher Si-

8 1587: *Sacre lodi*; 1588: *1º libro dei madrigali a cinque*; *Psalmi ad vesperas*; 1589: *2º libro dei madrigali a cinque*; *Completorium*; 1591: *Balletti a cinque voci*.

9 *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), hrsg. von Alec Harman, New York 1952, S. 295.

10 Der Herausgeber des ersten Bandes deutet in seiner Widmung an: «. . . quelle cose . . . sono tenute in poco stima da lui. . .» Siehe Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, N.J. 1949, S. 586.

11 Carol MacClintock, *Giaches de Wert: Life and Work*, Rome 1968, S. 237. Werts Kanzonetten erschienen in demselben Jahr wie Rossis, aber seine Widmung trägt ein früheres Datum (Wert: 20.1.1589; Rossi: 19.8.1589).

12 Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*: Gastoldi, No. 35.

cherheit vermuten, dass Gastoldi sich nach 1591 nicht mehr von seinen Kompositionen des leichteren genre distanzierte und sich entschlossen hat, seine schon seit einigen Jahren in Mantua zirkulierenden und am Hof bekannten *Canzonette* zu veröffentlichen.

Gastoldis Kanzonetten sind keineswegs «Nebenprodukte seiner eigenen Balletti», wie A. Einstein behauptet<sup>13</sup>. Vielmehr gehören sie zum Typ der Madrigalkanzonette<sup>14</sup>. Jede von ihnen enthält wenigstens *eine* imitative Phrase, und in den meisten schwebt die Textur zwischen Homophonie und Polyphonie. Die enge Beziehung zum Text, die Behandlung der Dissonanz sowie die deklamatorischen Effekte beweisen, dass diese Kanzonetten – wie auch diejenigen Rossis – trotz ihres bescheidenen Umfangs mit dem Madrigal verwandt sind. Anders verhält es sich übrigens mit den Kompositionen in Gastoldis *Secondo libro delle Canzonette a tre* (1595), welche durchaus *Balletto*-Charakter aufweisen<sup>15</sup>. Vielleicht ist auch das ein weiterer Beweis dafür, dass der erste Kanzonettenband Gastoldis noch vor seinen *Balletti*, d.h. vor 1591, entstanden ist.

Auch hinsichtlich der musikalischen Beziehungen zwischen den Kanzonetten Gastoldis und Rossis ist das Bild nicht so eindeutig wie im Fall Rossi-Weelkes. Dort handelte es sich um jene «umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage<sup>16</sup>», welche als Merkmal des Parodieverfahrens gelten darf. Hier jedoch finden wir oft nicht «Weiterführungen» sondern eher Straffung und Kürzung. Wir werden diesen Prozess anhand einer Gegenüberstellung beider Vertonungen von *Kanzonette* No. 1 in unserer Liste eingehend betrachten, in welcher das Modell und seine Umarbeitung am meisten übereinstimmen.

#### Beispiel 2: Gastoldi/Rossi: (1) *Ahi chi mi tiene il core*

13 A.a.O., S. 603.

14 Bezeichnung nach Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931.

15 Eine Auswahl hrsg. von Giuseppe Vecchi, Bologna 1959.

16 Ludwig Finscher, a.a.O.

Gastoldi

Rossi

8 9 10 11 1. 22 (=33) 23 24 25 26

del priva d'a - mo - re Che per far - mi mori - - -

9 10 11 (=22) 23 (=36) 24 25

del pri - va d'a - mo - re Che per far mi mori -

27 28 29 30 31 32 44

Gastoldi

Rossi

re Non cu-ra lo mio pian - t'

26 27 28 29 30 31 32 33 34 1. 35 2. 48

re Non cu-ra lo mio pian - to, lo mio pian - t'e gran mar-ti - re.

Im ersten Teil der Kanzonette führt Gastoldis enge Lage zu vielen Dissonanzreibungen (T. 6–9), die dem Text («una tigre crudel») klaren Ausdruck geben, während Rossis eine weite Lage wählt und sich mit einer Dissonanz (auf «crudel») begnügt. Rossis Sextsprung (T. 9) gibt seinem Satz einen neuen Impetus – vielleicht etwas zu nahe an der Kadenz – während Gastoldi an derselben Stelle seine melodischen und harmonischen Sequenzen organisch weiterführt. Die erste Kadenz Gastoldis wird von Rossi durch Achtelbewegung ausgeziert und um einen Takt erweitert.

Zu Beginn des zweiten Teiles setzt Gastoldi seine gemässigte Vorhaltbewegung fort (T. 22–27), während Rossi die parallele Stelle strafft und um zwei Takte verkürzt. Anders verhält es sich in der zweiten Phrase («non curo lo mio pianto e gran martire»), welche Rossi um drei Takte verlängert, indem er Gastoldis *alla breve* Satz (T. 29–33) länger ausdehnt.

In beiden Fällen scheint die straffere Version die musikalisch überzeugendere zu sein: sie reicht aus, um den konventionellen Affektgehalt von «morire» und «martire» wiederzugeben, und bewahrt den lakonisch-präzisen Kanzonettenstil ohne madrigalistischen Ambitionen zu verfallen, denen sie ohnehin nicht gerecht werden kann.

In den übrigen Kanzonetten erkennt man noch mehr Rossis Tendenz, den Satz kompakter zusammenzuhalten, Imitationen durch Homophonie zu ersetzen und die unterste Stimme als Bassgerüst aufzufassen. Hierzu zwei Beispiele:

Beispiel 3: Gastoldi/Rossi: (2) *Amor fa quanto vuoi*

Gastoldi, No. XX, T. 9ff.

Rossi, No. IV, T. 7ff.

Anstelle der engen Imitationen bei Gastoldi (T. 9 ff.) verwendet Rossi (T. 7 ff.) eine zweigliedrige Sequenz, und kürzt die Phrase um zwei Takte.

Beispiel 4: Gastoldi/Rossi: (6) *Torna, dolce il mio amor*

4a: Gastoldi, No. XVII, T. 1–3

4a: Rossi, No. V, T. 1–3

4a) Gastoldi eröffnet die Kanzonette mit dem «mi-mi» Motif (Quintfall), der vom Canto<sup>2</sup> real und vom Bass tonal beantwortet wird. Rossi lehnt sich die absteigende Quart der unteren Stimme aus, und verwendet sie als regelrechten Bassgang.

4b: Gastoldi, T. 18–24

4b: Rossi, T. 14–20

4b) Die Idee des Textes («consumar la vedrete a poco a poco») wird von Rossi durch die einen Oktavraum langsam durchschreitende Basstimme ausgedrückt, welche Instrumentalcharakter annimmt. Gastoldi teilt diese Zeile in zwei Hälften, von denen nur die zweite (T. 21–24) der untersten Stimme Bassfunktion verleiht. Auch in dieser Kanzonette kürzt Rossi Gastoldis Fassung um vier Takte.

Die drei übrigen Parallelvertonungen seien kurz erwähnt:

(3) «*Cercai fuggir Amore*»: Hier ist auch Gastoldis Version, im Gegensatz zu seinen anderen hier besprochenen Kompositionen, auf einen instrumental-ähnlichen Bass aufgebaut, der nur ein einziges Mal an einer Imitation teilnimmt<sup>17</sup>.

(4) «*Non voglio più servire*»: Der entlehnende Komponist geht hier mit dem Material des Modells frei um. Beide Kanzonetten beginnen mit einer ähnlichen deklarativ-homophonen Anfangsphrase, alsbald entsteht aber eine Überkreuzung des musikalischen Materials: Rossis Vertonung (T. 9–16) verwendet musikalische Elemente aus Gastoldis vorangehenden Phrasen (T. 7–14).

(5) «*Scherzan intorno i pargoletti*»: Hier vertauschen Gastoldi und Rossi sozusagen die Rollen, indem Gastoldis Vertonung die kürzere und prägnantere ist, während Rossi sich bemüht, der Komposition einen «gelehrten», imitativen Charakter aufzupropfen.

Ähnlich wie in der Beziehung Weelkes–Rossi, so stimmen auch die Kanzonetten Rossis und Gastoldis in ihren allgemeinen melodischen Konturen, im rhythmischen Ablauf, in der Wahl des Metrum und in den Artikulationspunkten überein. Da Rossi aber, im Gegensatz zu Weelkes, die gleiche italienische Textfassung vertont, die er in seiner Vorlage findet, so ist er zu grösseren Abweichungen gezwungen, um sein eigenes Profil zu bewahren. Vier seiner Kompositionen bewegen sich auf dem schmalen Pfad zwischen Nachahmung und Distanzierung vom Modell. In den zwei übrigen Kanzonetten (No. 5 und 6 in unserer Liste) ist der Zusammenhang mit der Vorlage viel schwächer (siehe Beispiel 4), und sie scheinen nur noch mit einem dünnen Faden am Modell zu hängen.

<sup>17</sup> Ähnlich verhält sich auch der Bass in Kanzonetten No. 4, 5, und 6 in Gastoldis Band.

Unsere Auffassung vom Verhältnis zwischen Vorlage und Nachahmung in der Musik beruht oft auf Voraussetzungen, denen implizit eine evolutionistische Einstellung zugrunde liegt. Wir nehmen *a priori* an, dass die Nachahmung die Vorlage übertreffen und auf verschiedenartige Weise bereichern muss. Unwillkürlich erwarten wir eine vertikale oder horizontale Erweiterung des Satzes: Vermehrung der Stimmenzahl, Wiederholungen, Kolorierung der melodischen Linie, Bereicherung des harmonischen Spektrums, Intensivierung der mehrstimmigen Führung – kurzum Matthesons «Erstattung des Entlehnten mit Zinsen»<sup>18</sup>. Weelkes Rossi-Bearbeitungen stellen im allgemeinen dieses Nachahmungsverfahren dar.

E.H. Gombrich hat schon überzeugend nachgewiesen, dass die Idee des künstlerischen Fortschritts in der Renaissance entstanden ist<sup>19</sup>. In der Antike galt dagegen Quintilians Forderung, dass die Vorlage zwar durch *aemulatio* und *certamen* aktiv umgestaltet werde<sup>20</sup>, aber nicht nur im Sinne von «Zusatzen zum Gegebenen». Auch die *detractio* wird als ein Mittel der Umgestaltung betrachtet, und eine Vorlage kann gekürzt werden, wenn sie zu lang ist<sup>21</sup>. Im 16. Jahrhundert ist dieser Vorgang nicht selten: wir finden ihn z.B. in Thomas Morley's *Canzonets a 2* (1595), in denen italienische Modelle reduzierend umgearbeitet werden<sup>22</sup>; in Ihan Gheros dreistimmiger Bearbeitung von Ivo de Ventos vierstimmigen *Pace non trovo* und in Jachet Berchems Bearbeitung von Verdelots *Altro non è il mio amor*<sup>23</sup>. Auch Rossis Gastoldi-Bearbeitungen gehören dieser Kategorie an.

Warum und unter welchen Gesichtspunkten wählten Weelkes und Rossi ihre Vorlage? Ihre Beweggründe scheinen in beiden Fällen didaktischer Natur zu sein. Beide Komponisten konzipieren ihr erstes Opus und wählen die alte Tradition der *imitatio*, welche bis auf Seneca und Quintilian zurückreicht und im 16. Jahrhundert als pädagogische Lehrmaxime weiterlebt. Nicht nur Maler wie Leonardo da Vinci und Dürer empfehlen sie ihren Schülern; auch Thomas Morley rät dem Anfänger: «If you would compose well, the best patterns for that effect are the works of excellent men»<sup>24</sup>.

Salamone Rossi handelt im Sinn von Leonards Empfehlungen, wenn er das Muster Gastoldis befolgt. Er studiert die Gesetze der richtigen Proportionen und lernt die rechten Formen zu beherrschen. Wir haben festgestellt, dass er sich in vier seiner Bearbeitungen enger an die Vorlage hält, obwohl sein Abbild auch hier das gegebene Bild stets umgestaltet. Allmählich wird seine Hand geläufiger

18 *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 131.

19 «The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences,» in: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1971, S. 1–10.

20 Zitiert nach Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, S. 547. Siehe auch Howard Mayer Brown, «Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», *JAMS* 35 (1982), S. 1–48, und die darin zitierte Literatur.

21 Lausberg, a.a.O., S. 531.

22 Beispiele und ausführliche Besprechung in Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal*, New York 1962, S. 159–69.

23 Siehe James Haar, «*Pace non trovo*: A Study in Literary and Musical Parody,» *Musica Disciplina* 20 (1966), S. 121–26 und 134–49; ders., «*Altro non è il mio amor*», in: *Words and Music: The Scholars View*, hrsg. von Laurence Berman, Harvard University 1972, S. 93–114.

24 *Plain & Easy Introduction*, S. 276.

und sein eigener lakonischer Duktus kommt klarer zum Vorschein. Seine zwei restlichen Bearbeitungen entfernen sich noch mehr von ihrer Vorlage und in «*Torna dolce il mio Amore*» scheint Rossi sich fast gänzlich vom Modell zu lösen und eigene Wege zu beschreiten, als hätte er seinen Lehrgang bei Gastoldi beendet.

Thomas Weelkes setzt sich in den fünfstimmigen Madrigalen seines ersten Bandes zum Ziel, das italienische Idiom zu erlernen, und Rossi dient ihm als Repräsentant dieses Stiles. Seine sechs Rossi-Bearbeitungen zeigen, wie er die musikalische Sprache der italienischen Kanzonetts stufenweise beherrschen lernt, und wie er sie allmählich assimiliert, um sie dann zu überwinden und zu einer Synthese mit der einheimischen englischen Tradition zu gelangen.

Thomas Weelkes handelt sich vielmehr um das im Thauere von Mozart eingehüllte Maß der kompositorischen Bezeichnung auf die zu seiner Zeit herrschende Kultur des Komponierens die Meinung gleichsam zu entziehen, um sich von ihr zu distanzieren, bzw. die zwiesinnigen ökologischen Modelle. Man kann es von Musik über Sprache sprechen, wenn diese Formel nicht zu appellieren und idealgeschweifte Gedanken, um eine differenziertere Auslegung zu gewinnen. Auch nicht von Madrigal zu sprechen, gleich weit zu kurz, obwohl von Kanzonetts die Hörer auch aus dem Klangfluss hören, bevor sie sind, dass es Melodien zu hören beginnen. Die Regel der Kompositionsschule am Ende des 18. Jahrhunderts zu missachten. Diese geradlinische Interpretation auf die Kunst der Komposition zu heben, hat Mozart ehrlichste Konsequenzen vermieden. Punkt aus. Komponieren kann nur liegen im Interaktionsspielchen (z.B. von *Die Zauberflöte* KV 321) sogar in den Musiktheorien nur Vorbereitung, dass auf den plausiblen und praktisch gebracht werden könnte. z.B. denkt auf die zusammenhängenden Szenen im Schauspiel nach. Eine musikalische Gleichzeitigkeit ist eine Situation, die als solche natürlich paradoxisch sind und eine kontrastive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Formen erfordern kann. Wenn verschiedene Formen abweichen, Aufmerksamkeit und die getrennten Helden-Kompositoren sind wieder zusammen als Helden-Duo zu verstehen, die die Helden von den Komponistern trennen.

