

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)

Artikel: "non suole Apollo sprezzar le Muse" - Annäherungen an Cesarina Ricci de Tingoli
Autor: Fischer, Christine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835176>

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: 28.04.2026

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

„non suole Apollo sprezzar le Muse“ – Annäherungen an Cesarina Ricci de Tingoli

Christine Fischer

Waren die ersten Frauen, die in der abendländischen Geschichte den Weg in die Berufsmusik fanden, Kurtisanen, Musen oder tatsächlich einfach nur Musikerinnen? Mit dieser seinen Aufsatz einleitenden Frage umriss Anthony Newcomb in wenigen Stichworten das faszinierende Forschungsfeld, in dem nach Erklärungsansätzen für die in ihrer Plötzlichkeit verblüffende massive öffentliche Präsenz von künstlerisch tätigen Frauen im Italien des 16. Jahrhunderts gesucht wird.¹ Neben der umfangreichen italienischen Traktatliteratur dieser Zeit, in der nachhaltig für die Gleichstellung der Frau in der Gesellschaft Position bezogen wurde², gilt als einer der Hauptgründe für diese Öffnung der Künste das humanistisch geprägte Bildungsideal, innerhalb dessen Frauen durch den Verlust des Lehrmonopols der Kirche der Zugang zum Bildungssystem möglich wurde.³ Auf dieser Grundlage tat sich zunächst in den künstlerischen Nachbardisziplinen der Musik, vor allem der Schauspielerei, und später auch in der Musik für Frauen die Möglichkeit einer professionellen Karriere auf: Um 1580 traten im Concerto delle Dame in Ferrara, dessen ausserordentlichem Erfolg in ähnlichen Ensembles an vielen anderen italienischen Höfen nachgeeeifert wurde, erstmals Berufssängerinnen auf den Plan.⁴ Etwas früher schon war es Frauen erstmals möglich

- 1 Anthony Newcomb, „Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy“, *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. v. Jane Bowers und Judith Tick, Urbana, Chicago 1987, S. 90–115.
- 2 Vgl. Conor Fahy, „Three Early Renaissance-Treatises on Women“, *Italian Studies* 9 (1956), S. 6–39; Ian MacLean, *The Renaissance Notion of Women, A Study in the Fortune of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge u.a. 1980; Adriana Chemello, „Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit, Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert“, *Die europäische Querelles des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert* (= Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung 1997, 2), Stuttgart, Weimar 1997, S. 239–268.
- 3 Vgl. Jane Bowers, „The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700“, *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. v. Jane Bowers und Judith Tick, Urbana, Chicago 1987, S. 116–167, hier S. 129ff.
- 4 Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579–1597*, 2 Bde. (= Princeton Studies in Music 7), Princeton 1980 und Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d’Este* (= Archivum Musicum, Collana di studi A), Firenze 1979.

geworden, als Komponistinnen an die Öffentlichkeit zu treten. Während die ältere Renaissanceforschung aufgrund dieser Tendenzen von einer faktischen Gleichstellung der Frau in der damaligen Gesellschaft ausging⁵, relativiert die neuere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieses Bild erheblich und zeigt die Kluft zwischen damaliger sozialer Theorie und Realität auf⁶: Die ersten Berufsmusikerinnen hatten mit massiven Anfeindungen in moralischer Hinsicht zu kämpfen, da viele bekannte Kurtisanen der Zeit auch ausgezeichnete Sängerinnen waren, und auch die häufige Stilisierung komponierender und musizierender Frauen zu Musen mit inspirierender und nicht schöpferischer Aufgabe, verweist auf die Probleme, mit denen Frauen in dieser neuen Rolle konfrontiert waren. Da die Kirche nach wie vor als Hauptarbeitgeber für Sänger und Komponisten fungierte, hatten Frauen zudem natürlich weit stärker eingeschränkte Entfaltungsmöglichkeiten in der Berufsmusik als ihre männlichen Kollegen, da ihnen dieses Tätigkeitsfeld bekanntermassen verschlossen blieb.

Die Beschäftigung mit Werk und Biographien der ersten professionellen Musikerinnen bildet selbstredend einen wesentlichen Bestandteil der diesbezüglichen Forschungsarbeit. Bei Cesarina Ricci de Tingoli handelt es sich um eine der ersten Frauen der Musikgeschichte, die mit einer unter ihrem Namen herausgegebenen Musiksammlung an die Öffentlichkeit trat: 1597 mit einem fünfstimmigen Madrigalbuch, ihrer ersten und wohl auch einzigen Veröffentlichung, in der neben 15 eigenen Kompositionen auch zwei Madrigale des anderweitig unbekanntenen Alberto Ghirlinzoni enthalten sind.⁷

5 Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hrsg. v. Horst Gunther (= Bibliothek der Geschichte und Politik 8) Frankfurt a. Main 1989, besonders S. 388, Marco Minghetti, „Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI“, *Nuova Antologia* 23 (Juni 1877), S. 1–43.

6 Vgl. u.a. Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956; Carol Neuls-Bates, *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York u.a. 1982, S. 37ff; Joan Kelly-Gadol, „Did Women Have a Renaissance?“, *Becoming Visible, Women in European History*, hrsg. v. Renate Bridenthal, Claudia Koonz, Susan Stuard, Boston u.a. 1987, S. 175–201.

7 Cesarina Ricci de Tingoli, *DI MADONNA CESARINA RICCI DE TINGOLI IL PRIMO LIBRO De Madrigali à Cinque Voci. Con un Dialogo a otto Novamente Composti & dati in luce.*, Venetia 1597, vgl. Emil Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hrsg. v. François Lesure, Claudio Sartori, Bd.2, Pomezia, Genève 1977, S. 1448f., Nr. 2341; RISM, Serie A1 Einzeldrucke vor 1800, Bd.7, S. 159, Nr. R 1253.

Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen Maddalena Casulana und Vittoria/Raffaella Aleotti, die bereits seit 1568 bzw. 1593 eigene Sammlungen veröffentlicht hatten⁸ und deren Biographien aufgearbeitet sind⁹, weiss man bisher über Riccis Lebenslauf wenig Fundiertes¹⁰: Da Thomas W. Bridges im Namenszusatz „de Tingoli“ eine geographische Angabe vermutete, ging er von einer Herkunft der Komponistin aus der Stadt Cingoli aus – eine Hypothese, die sich im Laufe meiner Studien als unrichtig herausstellte. Auch Bridges' Angabe des vermutlichen Geburtsdatums der Musikerin mit 1573 findet sich nirgendwo belegt. Richtigerweise wird von ihm jedoch der Widmungsträger des Madrigaldruckes, der dort so genannte „Cardinale San Giorgio“ als Cinzio Passeri Aldobrandini identifiziert.¹¹ Zudem stellt Jane Bowers aufgrund der Anrede Madonna im Madrigaldruck die These auf, Cesarina Ricci sei adliger Herkunft gewesen.¹²

Mehrere Faktoren verhinderten bisher eine intensivere Auseinandersetzung mit der Komponistin: Das einzige bekannte Exemplar ihres *Primo libro*, das gleichzeitig die einzige bisher berücksichtigte Quelle zur Komponistin

- 8 Casulana und die Aleottis veröffentlichten vor ihren Sammlungen einzelne Werke in Anthologien, zu einer Auflistung vgl. Bowers, „Emergence“, S. 162f. Auch von Paola Massarengi (RISM, Serie B1 *Recueils imprimés XVIe–XVIIe siècles*, Bd.1, S. 328, Nr. 1585²⁵), Eleonora Bernardi-Bellati 1591 (Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd.1, New York u.a. 21987, S. 77) und Laura Beatrice Cappello 1595 (Cohen, *International Encyclopedia*, Bd.1, S. 132), sind solche Einzelwerke in Anthologien überliefert – zu überprüfen bliebe, ob es sich bei den bei Cohen zitierten Sammlungen wirklich um Musikdrucke und nicht um literarische Sammlungen handelt.
- 9 *I madrigali di Maddalena Casulana*, hrsg. v. Beatrice Pescerelli, Firenze 1979 (enthält eine kurze biographische Studie im Vorwort). Die bei Cohen, *International Encyclopedia*, Bd.1, S. 140 erwähnte Doktorarbeit Pescerellis zu Casulana konnte trotz Anfragen bei der Universität Bologna, wo diese Studie entstanden sein soll, nicht ausfindig gemacht werden; Cathrin Ann Carruthers-Clement, *The Madrigals and Motets of Vittoria/Raphaella Aleotti*, Diss. Kent State University 1982.
- 10 Cesarina Ricci de Tingoli findet bisher nahezu ausschliesslich in Lexikonartikeln Erwähnung, vgl. u.a.: Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900, Bd.8, S. 209; Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Mailand 1938, S. 364; Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 1448; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd.15, London u.a. 1980, S. 829. Thomas W. Bridges, „Ricci, Cesarina“, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, hrsg. v. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, New York u.a. 1995, S. 389. Einzelstudien zu Ricci liegen keine vor.
- 11 Vgl. Bridges, „Ricci“.
- 12 Bowers, „Emergence“, S. 117, 154 No.74.

darstellte, ist unvollständig mit nur drei der ursprünglich fünf Stimmbücher erhalten. Zudem versprachen archivalische Nachforschung über den Allersweltstnamen Ricci keinen grossen Erfolg (nicht zuletzt auch, da Frauen in Archivakten bekannterweise zumeist nicht im gleichem Umfang Raum eingenommen wird wie ihren männlichen Zeitgenossen). Meine Beschäftigung mit Cesarina Ricci¹³ stand natürlich auch im Zeichen dieser Einschränkungen. Dennoch taten sich einige neue Quellen und Zusammenhänge auf, die es erlauben, das Schaffen Riccis einem sozialen und musikalischen Kontext zuzuordnen und eines ihrer Werke in Originalgestalt zu rekonstruieren. Das *Primo libro* Cesarina Riccis enthält ein recht umfängliches Vorwort aus der Feder der Komponistin (vgl. Abbildung 1). Die dort gegebenen Hinweise zu Aufenthaltsorten und persönlichem Umfeld bildeten die Ansatzpunkte meiner Spurensuche und die Grundlage für den ersten Abschnitt des vorliegenden Textes. Im zweiten Grossabschnitt stehen die Kompositionen des *Primo libro* und ihre stilistische Einordnung im Mittelpunkt, und im darauffolgenden dritten Textteil wird der Versuch unternommen, ein konkretes künstlerisches Umfeld für Riccis Sammlung zu rekonstruieren.

13 Christine Fischer, „non suole Apollo sprezzar le Muse“ – Cesarina Ricci de Tingoli als Komponistin des ausgehenden Cinquecento, 2 Bde., Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 1996.

1. Widmungsträger und Genealogisches Rom: Der Widmungsträger Cardinale S. Giorgio

Biographie

Zu Cinzio Passeri Aldobrandini, dem Widmungsträger des Madrigalbuches Cesarina Riccis de Tingoli in seiner Eigenschaft als Cardinale S. Giorgio, gibt es ein breites Spektrum an biographischen Quellen, in denen Cesarina Ricci jedoch keine Erwähnung findet.¹⁴ Cinzio Passeri wurde 1551 in Senigaglia nahe Urbino geboren und zwar als Sohn der Schwester Ippolito Aldobrandinis, des späteren Papstes Clemens VIII. Als zunächst einziger männlicher Spross seiner Familiengeneration wurde er gezielt auf die kirchliche Laufbahn vorbereitet und verbrachte seine Lehrzeit an der Seite des Onkels. Mit dessen Wahl auf den Petersstuhl ging Cinzio Passeris Ernennung zum Staatssekretär einher. Noch im selben Jahr stellte sich Konkurrenz für die Karrierepläne Passeris aus dem eigenen Hause ein: Sein bedeutend jüngerer Cousin Pietro (geb. 1571) meldete – obwohl eigentlich von Seiten der Familie nicht für die kirchliche Laufbahn bestimmt – energisch Ansprüche auf ein geistliches Amt an und wurde seinem Cousin gleichberechtigt zur Seite gestellt. Im darauffolgenden Wettbewerb der beiden Cousins um die Gunst des Papstes sollte Pietro dem eigentlichen Favoriten Cinzio bald den Rang abgelaufen haben. Besonders nach der Ernennung beider zum Kardinal 1593 (Cinzio Aldobrandini trug fortan den Beinamen S. Giorgio, um sich von seinem Cousin, der sich Kardinal Aldobrandini nannte, zu unterscheiden) nahm die Spannung zwischen den Papstnipoten kontinuierlich zu. Zum

14 Vittorio Lancellotti, *Lo scalco pratico di Vittorio Lancellotti da camerino All' Illustrissimo, e Reverendiss. Prencipe Il Card. Ippolito Aldobrandino Camerlengo di Santa Chiesa*, Roma 1627; Girolamo Lunadoro, *Relatione della Corte di Roma e de' Riti da osservarsi in essa, et de' suoi magistrati, et officij, con la loro distinta giurisdizione*, Padova 1635; Angelo Personeni, *Notizie genealogiche storiche critiche e letterarie del Cardinale Cinzio Personeni da Ca Passero Aldobrandini nipote di Clemente VIII.*, Bergamo, 1786; Francesco Parisi, *Della Epistolografia [...] divisa in tre parti. La prima contiene [...] la vita del cardinale Cinzio Passeri Aldobrandini, le altre due contengono lettere di esso Cardinale ad altre scritte a lui*, Roma 1787; Angelo Personeni, *Osservazioni sopra la epistolografia di Francesco Parisi in difesa ed in confronto delle notizie del Cinzio Personeni da Ca Passero Aldobrandini raccolte dall'Ab. Angelo Personeni*, Bergamo, 1788; David Silvagni, *La corte e la società Romana nei secoli XVIII e XIX*, Bd.1, Roma 1883, S. 42ff; Guido Bentivoglio, *Memorie del Cardinal Guido Bentivoglio con correzioni e varianti dell'Edizione d'Amsterdam del 1648 aggiuntevi cinquantotto lettere inedite tratte dell'Archivio del Cav. Carlo Morbido*, Bd.1, Milano 1864; Fasano E. Garini, „ALDOBRANDINI (Passeri) Cinzio“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Aldo Ferrabino, Bd.2, Roma 1960, S. 102–104.

Eklat kam es 1598, als Pietro Aldobrandini es durch geschickte diplomatische Taktik geschafft hatte, die Schwierigkeiten bei der Übernahme des Fürstentums Ferrara durch die römische Kurie zu bereinigen und einen triumphalen Einzug in die Stadt feierte. Erobost über den erneuten Prestigegewinn Pietros flüchtete Cinzio Aldobrandini 1598 aus Ferrara und weigerte sich knapp ein Jahr lang, nach Rom zurückzukehren. Vermittlungsversuche des Papstes hatten erst 1599 Erfolg und Cinzio machte sich doch wieder nach Rom auf, die Vormachtsstellung seines Cousins Pietro von nun an akzeptierend. Nach dem Tod Clemens VIII. 1605 wurde Cinzio Aldobrandini unter dessen Nachfolger, dem Medici-Papst Leo XI., zum *penitenziere maggiore* ernannt und erhielt erst jetzt die höheren Weihen. Er starb 1610 in Rom und liegt dort begraben.

Mäzen

In Bezug auf Ricci sind die kulturellen Interessen des Widmungsträgers des *Primo libro* von besonderem Belang und zwar in den Jahren der vermutlichen Entstehungszeit dieser Sammlung von den frühen 1590ern bis 1597 (die Bemerkung Riccis, sie hätte ihre Noten einige Zeit den dunklen Niederungen überlassen, und die Tatsache, dass Aldobrandini einige der Stücke vor ihrer Drucklegung bereits kannte, sprechen für eine gewisse zeitliche Distanz zwischen Entstehung und Drucklegung).

Cinzio Aldobrandini war ein begeisterter Kunstliebhaber und neben Virginio Orsini und der Farnese-Familie einer der wichtigen römischen Mäzene seiner Zeit.¹⁵ Besonders bekannt war S. Giorgio für die täglich in seinen Zimmern des Vatikans abgehaltene literarisch-politische Akademie.¹⁶ Zu den prominentesten Teilnehmern, die durch ihre Zueignungen Cinzios weitreichenden Ruf als gelehrter, humanistischer Kunstförderer festigten, gehörten Torquato Tasso, der den Papstneffen zu seinem Nachlassverwalter bestimmte und ihm seine *Gerusalemme Conquistata* zueignete, Giovanni Battista Guarini, Giovan Battista Raimondi und, in unserem Kontext besonders wichtig,

15 Vgl. Personeni, *Notizie*, S. 123.

16 Vgl. Lunadoro, *Relatione*, S. 120: „Il cardinale di S. Giorgio, di felice memoria, usava che una persona, che fusse stata invitata, et che havesse mangiato una volta sola con Sua Eminenza, poteva andare sempre ad ammensarsi, senza altro invito, e quel buon Prencipe, in diciassette anni, che fu Cardinale, ogni mattina fece tavola, la quale fù una pubblica Accademia, e la sua casa un Seminario di virtuosi“ und Klaus Jaitner (Hg.), *Die Hauptinstruktionen Clemens' VIII. für die Nuntien und Legaten an den europäischen Fürstenthöfen, 1592–1605*, Tübingen 1984, S. Cf.

Luca Marenzio. Der Komponist ist im Jahr 1594 als Famigliar des Kardinals S. Giorgio im Vatikan belegt, bevor er 1595 durch Empfehlung seines Patrons als Maestro di Cappella an den Hof Sigismund III. nach Polen berufen wurde.¹⁷ Neben den die Anzahl von zwei Dutzend überschreitenden literarischen Werken, die dem Cardinale S. Giorgio gewidmet wurden¹⁸, und einer 1600 in Bologna von Giulio Segni veröffentlichten Sammlung namens *Tempio all'illustrissimo et reverendissimo Signor Cinthio Aldobrandini*¹⁹, in der über 250 Gedichte in drei Sprachen mit Ehrbezeugungen gegenüber dem Literaten und Patron abgedruckt sind, blieben nur vier Musikdrucke aus der Zeit von 1594 bis 1605 erhalten, in denen Cinzio Aldobrandini als Widmungsträger auftaucht. Ausser Cesarina Riccis *Primo libro* zählen zu diesen Werken Luca Marenzios *Sesto libro de madrigali a cinque voci* von 1594, Curtio Mancinis *Primo libro di madrigali a cinque voci* von 1605, und – als einzige geistliche Sammlung – die 1596 veröffentlichten achtstimmigen Psalmvertonungen Giovanni Croces. Durch Studien zu Tasso und Marenzio²⁰ sind die römischen Quellen zu Cinzio Aldobrandinis Kunstmäzenatentum schon recht gut erschlossen, wobei Cesarina Ricci de Tingoli erneut keine Aufmerksamkeit gewidmet wird²¹. Aufgrund dieser Arbeiten kann man von einem tatsächlich tiefgehenden Kunstinteresse Cinzio Aldobrandinis ausgehen, womit sein Mäzenatentum offenbar anders motiviert war, als es beim „mecenatismo politico“, den Pietro Aldobrandini nach dem Vorbild Clemens VIII. praktizierte²², der Fall war. Die zahlreichen Widmungen von Musikwerken an diesen jüngeren Papstnipoten hatten „soprattutto una funzione del suo prestigio sociale“²³, waren also in erster Linie Austausch von Protektion gegen Ansehen zwischen Widmungsträger und Künstler oder Künstlerin.

17 Laura Williams Macy, *The Late Madrigals of Luca Marenzio, Studies in the Interactions of Music, Literature, and Patronage at the End of the Sixteenth Century*, Diss. University of North Carolina 1991, S. 29–35.

18 Vgl. Personeni, *Notizie*, S. 130ff (Nr. LXXI.); Parisi, *Epistolografia*, Bd.1, S. 190.

19 Giulio Segni, *TEMPIO ALL'ILLUSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO SIGNOR CINTHIO ALDOBRANDINI, Cardinale S. Giorgio NIPOTE DEL SOMMO PONTEFICE CLEMENTE OTTAVO*, Bologna 1600.

20 Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Bd.1: *La vita*, Torino, Roma 1895; Virginio Prinzivalli, *Torquato Tasso a Roma*, Roma 1895.

21 Solerti, *Vita*, erwähnt Ricci nicht und Williams Macy, *Late*, S. 34, gibt einen falschen Vornamen „Caterina“ an.

22 Frederick Hammond, „Cardinal Pietro Aldobrandini, Patron of Music“, *Studi Musicali* 12 (1983), S. 53–66; Claudio Annibaldi, „Il mecenate ‚politico‘. Ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (ca.1570–1621)“, *Studi Musicali* 16 (1987), S. 3–93; Graham Dixon, „The Cappella of S. Maria in Trastevere (1605–45): An Archival Study“, *Music & Letters* 62 (1981), S. 30–40.

23 Annibaldi, „mecenate“, S. 69.

Apoll und die Musen

Cinzio Aldobrandini scheint der künstlerischen Betätigung von Frauen recht aufgeschlossen gegenübergestanden zu haben. Nicht nur, dass er einer Komponistin die Protektion für einen Musikdruck zusicherte, er bot auch in seiner Akademie Raum für weibliche Gelehrsamkeit.²⁴ Isabella Andreini, die erste Schauspielerin mit weitreichendem Ruhm in Europa, auf dem der Erfolg der Theaterkompanie ihres Mannes, den Gelosi, aufbaute, war Teilnehmerin der Akademie Cinzios und soll sich dort mit Torquato Tasso einen Dichterwettstreit geliefert haben.²⁵ Auch den ersten Sammelband ihrer Gedichte widmete sie Cinzio Aldobrandini.²⁶ Die Autorschaft zur Panegyrik des *Tempio* übernahmen auffallend viele Frauen²⁷, und in einem Werk der Dichterin Francesca Bufalina wird sogar ausdrücklich Bezug auf Cinzio Aldobrandinis Protektion von künstlerisch tätigen Frauen genommen.²⁸ Auffallend ist bei den meisten der Cinzio von Frauen gewidmeten Werken, dass eine Stilisierung der Dichterinnen zu Musen oder des Protektors zu Apoll, dem Musenführer, auftaucht – wie es ganz ähnlich auch Cesarina Ricci de Tingoli im Vorwort ihres Madrigalbuches unternahm.²⁹ Auch auf die in den Zimmern des Kardinals im Vatikan abgehaltenen Akademien spielt Ricci innerhalb dieser Stilisierung an („raccolgiendo le Muse in casa, con honorata & liberal lode di humanissimo padrone“). Bei einer konsequenten Fortführung der Metapher deutet dies darauf hin, dass sie als „Musa“, ebenfalls Zugang zu dieser Akademie hatte.

24 Silvagni, *corte*, Bd.1, S. 42f: „Egli [Cinzio] fu mecenate di artisti e di poeti, e riceveva sontuosamente gentiluomini, pittori, letterati, filosofi, teologi e dame nella propria casa o nella villa di Frascati“.

25 Solerti, *Vita*, Bd.1, S. 756 hat Zweifel an der Authentizität dieser Episode.

26 Personeni, *Notizie*, S. 121.

27 Maddalena Accioiuoli, S. 249–260, Isabella Andreini, S. 298–299, Francesca Turina Bufalina, S. 291–292, Febronia Pannolini, S. 145–146, II, S.98, Tarquinia Molsa (eine der Sängerinnen des Ferrareser Concerto delle Dame!), II, S. 21.

28 Personeni, *Notizie*, S. 40: „Cinzio, che il nome avete emulo al Nume/ Di lui, che'l nostro Monda orna, e rischiara [Apollo],/ Se lavor feminil poggia, o presume/ Opra d'onor più gloriosa, e rara,/ Voi dispensate gl'artificij, e'l lume/ A pigra man, che se da Voi l'impara/ Splenderà forre ov'or s'asconde e cela/ Tra begl'Ostri di voi povera tela.“

29 Molsa, II S. 21: „TU solus, CYNTHI, te ipsum velut alter Apollo/ Cuius nomen habes, concelebrare potes“, Bufalina, S. 292: „Vengon le Muse à gareggiar col canto,/ Raccolte à l'ombra del purpureo manto.“ Accioiuolis Gedicht durchzieht eine Sonnen- und Lichtmetaphorik, die wohl auf Apoll als Führer des Sonnenwagens anspielt: „E per l'ampie celesti alte contrade/ Spiegando i vanni gloriosi à volo,/ Và [Cinzio] trascorrendo l Ciel di Sfera in Sfera“, S. 250; Pannolini, S.145: „E'l tuo gran lume ogn'intelletto alluma.“, II, S.98: „Applaudunt Musae, concertant carmine vates, / Plectro, & dulci sona concelebrasse chely“.

Ricci scheint mit dieser Formulierung also einen Topos verwendet zu haben, der in Akademiekreisen um den Papstnipoten geläufig war. Rückschlüsse über das Verhältnis zwischen Komponistin und Patron lassen sich aus dem Vorworttext des Druckes dennoch nur indirekt ableiten. Dass sich die beiden persönlich gekannt haben, was in dieser Zeit nicht unbedingt die Voraussetzung zur Widmung eines Musikwerkes war, ist durch zwei Bemerkungen im Vorwort wahrscheinlich: Zunächst scheint Ricci schon einige Zeit vor der Veröffentlichung mit dem Gedanken gespielt zu haben, ihre Werke zu drucken und den Druck Cinzio Aldobrandini zu widmen. Schliesslich umgesetzt hat sie ihren Plan jedoch erst, als sie das Einverständnis des Kardinals übermittelt bekam, was möglicherweise persönlich geschah. Die Aufforderung zur Veröffentlichung sieht Ricci als eine Folge von „Berichten aller und einer sehr bekannten Kostprobe“. Da dem Kardinal von verschiedenen Seiten über die Werke berichtet wurde, erfreuten sie sich wohl zumindest im engeren Umkreis Cinzio Aldobrandinis, zu dem Ricci wohl Zugang hatte, einer gewissen Bekannt- und Beliebtheit. Wie die „Kostprobe“ – wohl ein Vorsingen – ausgesehen haben mag, lässt sich nicht rekonstruieren, ein Mitwirken Riccis als Interpretin ihrer eigenen Stücke wäre aber durchaus denkbar.

Aufführungskontext

Aufgrund der Beschreibungen von Akademiesitzungen des 16. Jahrhunderts im allgemeinen, wäre es denkbar, den Aufführungskontext der „Kostprobe“ in einer solchen Sitzung zu sehen. Konkrete Belege für das Musizieren bei den täglichen Gesprächen an der Tafel Cinzio Aldobrandinis gibt es trotz erhaltener detaillierter Schilderungen über Abfolge der Gedecke und Art und Weise der Bedienung bei Tisch jedoch nicht.³⁰ Allein, dass bis zum ersten Trinken des Kardinals ein „libro spirituale“ verlesen wurde und die darauffolgende Unterhaltung bis zum Ende des Mahls dauerte, ist überliefert.³¹ Bei grösseren Banketten Clemens VIII. und auch Pietro Aldobrandinis, bei denen der Cardinale S. Giorgio zumeist ebenfalls anwesend war, wurde dagegen nachweisbar zwischen den Gängen bzw. nach dem Essen Vokalmusik – auch von Sängerinnen – in teilweise aufwendigen Dekorationen vorgetragen.³²

30 Lunadoro, *Relatione*, S. 124ff.

31 Ebda., S. 126; Silvagni, *corte*, Bd.1, S. 45.

32 Lancellotti, *scalco*, S. 155, S. 156 (vgl. Prinzivalli, *Torquato*, S. 77 Nr. 1), S. 208, S. 238ff, S. 288.

Demnach könnte auch eine solche grössere Festlichkeit den Rahmen für die „Kostprobe“ von Riccis Musik geboten haben.

Selbstverständnis

Der Tenor des von Ricci verfassten Vorwortes ist – bei allen Abstrichen, die man aufgrund der zeitüblichen Rhetorik eines Widmungstextes zu machen hat – ein sehr bescheidener. Grundlegend hierfür und für das Selbstverständnis Riccis als komponierende Frau ist sicherlich die Aussage „non suole ad Apollo sprezzar le Muse“ zu werten, zumal bezüglich der metaphorischen Ebene, die den ganzen Text durchzieht und Cinzio Aldobrandini als überlegenen Apollon und die Komponistin selbst als minderwertiger als eine Muse beschreibt. Obwohl vom Wert ihrer Arbeiten („maggior splendor, di ch'elle potranno esser capace“), also ihren kreativen Fähigkeiten überzeugt, wartete Ricci eben doch auf eine Bestätigung dafür, dass Apoll die Musen nicht verachtet, nämlich auf dessen Einverständnis – in Gestalt des Kardinals S. Giorgio –, ihre Werke zu veröffentlichen. Der Vergleich mit dem in Pamphletcharakter abgefassten Vorwort Maddalena Casulanas zu ihrer ersten, ungefähr dreissig Jahre früher und ganz bewusst einer weiblichen Patronin gewidmeten Veröffentlichung zeigt überdeutlich, wie weit das Selbstverständnis der beiden Musikerinnenpersönlichkeiten Casulana und Ricci auseinanderklaffte:

Conosco veramente Illustrissima et Eccellentissima Signora, che queste mie primitie, per la debolezza loro, non possono partorir quell'effetto, ch'io vorrei, che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all'Eccellentia Vostra della divotion mia, di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl'huomini, che de gli alti doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi.³³

33 Zitiert nach Pescerelli, *madrigali*, S. 7.

Rimini: Die Familie Tingoli

Cesarina Ricci de Tingoli unterzeichnete das Vorwort ihres Madrigalbuches mit der Ortsangabe Monte Colombo.³⁴ Meine Suche nach einem italienischen Ort dieses Namens führte mich zu einem kleinen Dorf, ca. 20 km südlich von Rimini. Bei der im Conccatal gelegenen Ortschaft handelt sich um eine der kleinsten Gemeinden der heutigen Provinz Forlì, die urkundlich erstmals 568 erwähnt wird.³⁵ Ab dem 13. Jahrhundert zählte Monte Colombo zu dem Herrschaftsgebiet der Malatesta aus Rimini und ging 1509 nach dem Fall der Herrscherfamilie in die Hände des Kirchenstaates über.

Beim Quellenstudium in der Biblioteca Civica Gambalunga im nahegelegenen Rimini³⁶ stellte sich heraus, dass sich hinter dem Namenszusatz „de Tingoli“ keine geographische Angabe³⁷ sondern ein Hinweis zur Familienzugehörigkeit verbirgt: Die Tingolis waren eine in Rimini und Umgebung ansässige Adelsfamilie, die sich Anfang des 15. Jahrhunderts durch politisches Geschick in die Führungsebene der Stadt hochgedient hatte. Neben einem Palast in der Stadtmitte, dessen Entstehung mit einiger Sicherheit ins 16. Jahrhundert zu datieren ist (heute ist nur noch eine nach dem Zweiten

34 Die fehlerhafte Nennung von „Monte Colombano“ anstatt „Monte Colombo“ als Ortsangabe in der Dedikationsunterschrift findet sich schon bei Eitner, *Quellenlexikon*, so dass dieselbe Ungenauigkeit bei Schmidl, *Dizionario* und Vogel, *Bibliografia* wohl darauf zurückgeht.

35 Zu Geographie und Geschichte Monte Colombos vgl. Renato Coppe (Hg.), *Guida culturale industriale commerciale artigianale e turistica della Provincia di Rimini e della Repubblica di San Marino*, Bologna 1992, S. 506f; Italo Salvan (Hg.), *Enciclopedia dei Comuni d'Italia*, Bd.2: *L'Emiglia Romagna paese per paese*, Firenze 1987, S. 531f.

36 Hier gilt mein besonderer Dank Dottoressa Paola Delbianco, die sich meinem Anliegen mit fortwährender Geduld und grossem Sachverstand widmete. Bei den konsultierten Quellen handelt es sich um:

Alessandro Paci, *Ms di Alessandro Paci*, SC-MS. 124, f. 49r; E. Capobelli, *Commentarij delle cose accadute nella Città di Rimino e' in altri luoghi dall'anno 1739 sino al 1749 rapporto all'ultima Guerra d'Italia con diversi digressioni quanto dilettevoli, altrettanto utili, e vantaggiose*, Bd.2, 4 C.III, 1–5, S. 87–89; *Opuscoli Rimini*, vol. 121, 11 Misc. Rim. LXXI; Claudio Paci, *Famiglie Riminesi*, SC-MS. 125, f. 8r–11r; Giovanni Antonio Rigazzi, *Cronica Rigazzi scritta l'anno 1550 con aggiunte di Stefano Simbeni l'anno 1676*, SC-MS. 1339, S. 153–156. Gedruckte Quellen: Cesare Clementini, *Trattato de' luoghi pii, e de' magistrati di Rimino*, Rimini 1617; Carlo Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*, Rimini 1884, Reprint Rimini 1988; Luigi Tonini, *Rimini dal 1500 al 1800*, Bde. 6.1., 6.2: *Della Storia civile e sacra Riminese*, Rimini 1887; Piero Meldini, *Storia illustrata di Rimini*, Bd.47: *Le famiglie nobili*, Milano 1990.

37 S.o., S. 153 und Fussnote 11.

Weltkrieg errichtete Rekonstruktion erhalten)³⁸ besaßen die Tingolis zudem Güter in der Diözese San Marino und der näheren Umgebung Riminis.³⁹ Besitztümer in Monte Colombo sind nirgends ausdrücklich belegt, im Kontext der Quellen aber durchaus denkbar. Im 18. Jahrhundert starb das Geschlecht aus. Aufgrund der in Rimini verfügbaren Quellen war es möglich, einen Stammbaum der Tingolis zu rekonstruieren, der vom Ende des 14. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert reichte, die Wirkungszeit Cesarina Riccis de Tingoli also umfasste.⁴⁰ Meine Suche nach einer Nennung Riccis selbst in den Rimineser Quellen blieb erfolglos. Auch in den Kirchenbüchern von Monte Colombo aus den Jahren 1586–1980, die trotz einer völligen Zerstörung der Kirche San Martino di Tours während des Zweiten Weltkrieges vollständig erhalten geblieben sind, sowie in einigen handschriftlichen Chroniken zur Geschichte des Ortes finden sich keine Hinweise auf die Namen Ricci oder Tingoli, oder gar ein Beleg zur Person der Komponistin.⁴¹ Aufgrund der räumlichen Nähe Monte Colombos zu Rimini, dem Stammsitz der Tingoli, kann nun jedoch von einer Zugehörigkeit der Komponistin zu dem von mir beschriebenen Adelsgeschlecht ausgegangen werden.

Rom und Rimini: Die Familie Ricci

Eine Verbindung zwischen den beiden geographischen Koordinaten Rimini, dem Sitz der Tingolis, und Rom, dem Umfeld des Widmungsträgers, zeichnete sich bei den hierzu erschlossenen Quellen nicht ab; denn weder hatte Cinzio Aldobrandini massgebliche Beziehungen nach Rimini, noch wiesen die Familienchroniken der Tingolis Kontakte zum Vatikan auf. Schliesslich fand sich jedoch in einer Familie Ricci das Geschlecht, das diese Lücke

38 Der Tingoli-Palast findet sich an der Ecke Corso d'Agosto und der Piazza de' Tre Martiri im Stadtzentrum Riminis, s. hierzu Rosita Copioli, „Trasformazioni morfologiche del centro urbano di Rimini“, *Rimini la storia urbana storie e storia* 4 Nr. 7 (April 1982), S. 88.

39 *Opuscoli Rimini*, S. 10.4; Capobelli, S. 89.

40 Fischer, *non suole*, Bd.1, S. 24.1.

41 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Don Egidio Brigliadori, der mir die in der Sakristei des Neubaus von San Martino di Tours aufbewahrten Kirchenbücher und Chroniken zugänglich machte.

schliessen konnte, und damit auch die Biographie Cesarina Riccis de Tingoli deutlichere Gestalt annehmen liess.

Durch die Doktorarbeit Ruth DeFords über den römischen Komponisten Ruggiero Giovannelli⁴² wurde ich auf den Widmungstext zu dessen *Primo libro à cinque* von 1586 aufmerksam und damit auf einen Giovanni Ricci, der offenbar in Rom ansässig war und der Dedikation zufolge interessierter Musiker und Sänger gewesen sein muss:

Il saper quanto Vostra Sig. Illustrissima [Giovanni Ricci] si compiaccia, non solamente di udire, ma di cantare ella medesima [sic] l'opere della musica, & con che affabile maniere ella favorisca, tutte quelle virtuose persone, che di questa nobilissima professione si dilettono⁴³

Nur zwei Jahre nach dieser Widmung steht ein weiteres Mitglied der Ricci-Familie auf der Liste der Widmungsträger von Giovannellis Veröffentlichungen. Sein *Primo libro delle villanelle* (1588) ist vom Herausgeber Fulvio Figliucci einer Signora Violante Ricci gewidmet. Aus dem Dedikationstext geht hervor, dass es sich bei der Widmungsträgerin um die zweite Frau des vorher genannten Giovanni Ricci handelte:

LA continua servitù, che hò tenuto & tengo con l'Illustrissimo Signore Don Giovanni suo Amatissimo consorte...fà che io con l'occasione del novo matrimonio...venghi à, darmeli à conoscere per suo devotissimo Servitore con il mezzo di questo picciol libretto⁴⁴

Als noch vielversprechender erwies sich diese Fährte jedoch, als ich den Widmungstext eines weiteren Giovanni Riccis gewidmeten Musikwerkes heranzog, denjenigen des *Quarto Libro delle Canzoni à cinque voci* Giovanni Piccionis von 1582:

desiderando dar qualche segno a V.S. Illustrissima della servitù, che mentre questi anni adietro si trattenne per suo diporto in Rimini patria mia con giubilo universal di quella Città, cominciai (merce dalla singolar sua benignità) à tener seco⁴⁵

42 Ruth Irene DeFord, *Ruggiero Giovannelli and the Madrigal in Rome, 1572–1599*, 2 Bde., Diss. Harvard University, 1975.

43 Widmungstext von Ruggiero Giovannelli an Giovanni Ricci aus Ruggiero Giovannelli, *Il primo libro di madrigali à cinque voci*, Venezia, 1586, zitiert nach DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 271.

44 Ruggiero Giovannelli, *IL PRIMO LIBRO DELLE VILLANELLE Et Arie alla Napoletana A Tre Voci.*, Venetia 1588.

45 Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 1639.

Ruth DeFord vermutet im Widmungsträger der Giovannelli-Sammlung den Sohn des 1574 verstorbenen Kardinals Giovanni Ricci.⁴⁶ Ihr ist bekannt, dass der Kardinal einen illegitimen Sohn hatte, sie konnte aber dessen Vornamen nicht ausfindig machen. Durch drei Briefe ist dieser Sohn des Kardinals Ricci nach Ruth DeFords Angaben 1575 und 1589 als lebend dokumentiert. In Violante Ricci vermutete sie folgerichtig die Frau Giovanni Riccis und damit eine Verbindung Giovannellis zum Ricci-Haushalt in Rom.⁴⁷

Bisher nicht berücksichtigt blieb bei diesen Überlegungen der 1949 veröffentlichte Aufsatz Hubert Jedin über den Kardinal Giovanni Ricci.⁴⁸ Aus seinen Studien im Familienarchiv der Riccis in Montepulciano nahe Siena⁴⁹ ergaben sich folgende wichtige Zusammenhänge: Kardinal Giovanni Ricci hatte einen illegitimen Sohn namens Giovanni, der um 1548 geboren wurde. Dessen Mutter war Francesca d'Andrada, eine adlige Portugiesin, die der spätere Kardinal während seiner Zeit als Nuntius in Portugal von 1544–1550 kennen gelernt hatte und in der Folge auch zu sich nach Rom kommen liess.⁵⁰ 1556 legitimierte Giovanni Ricci seinen Sohn und sorgte für dessen Ausbildung in Venedig. Noch vor dem Tod des Kardinals 1574 heiratete Giovanni Ricci junior eine gewisse Giulia Nobili, eine Verwandte des gleichnamigen Kardinals und erhielt vom Vater die Herrschaft San Polo im Venezianischen.⁵¹ Da Giovannelli seine Sammlung einem „Don Giovanni Ricci Conte di San Polo“⁵² widmete, ist hiermit der Dedikationsträger der Giovannelli-Sammlung eindeutig identifiziert. Da zwischen der Heirat Giovanni Riccis mit Giulia Nobili im Jahre 1571, aus deren Ehe ein Sohn namens Alfonso belegt ist⁵³, und der Widmung Giovannellis von 1586 fünfzehn Jahre liegen, fügt sich auch die zweite Ehe des nun in Rom lebenden Giovanni Ricci mit Violante gut ins Bild.

46 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 254.

47 Ebda., Bd.1, S. 254f.

48 Hubert Jedin, „Kardinal Giovanni Ricci (1497–1574)“, *Miscellanea Pio Paschini*, Bd.2, Rom 1949, S. 205–238.

49 Aufgrund eines Umzugs des Familienarchivs der Riccis konnte mir bisher der Zugang zu den dortigen Akten nicht gewährt werden.

50 Jedin, „Kardinal“, S. 313.

51 Ebda., S. 321.

52 Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 774.

53 Christoph Weber, „Fünfzig genealogische Tafeln zur Geschichte der römischen Kurie in der frühen Neuzeit“, *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 73 (1993), S. 496–571, hier Tafel 11, S. 532.

Aber auch die Beziehung nach Rimini, die in der Piccioni-Widmung angedeutet ist, und sogar die Familie Tingoli finden Erwähnung bei Jedin: Unter den Familiaren des Kardinals Ricci tauchen zwei Mitglieder der Familie Tingoli auf: „Alessandro Tingoli“ wird 1536 auf einer Liste der Freunde des Hauses erwähnt⁵⁴ und Pietro Maria Tingoli 1574 im Testament des Kardinals als einer der höchsten Legaten mit 300 Scudi bedacht⁵⁵. Es ist sicherlich auch alles andere als ein Zufall, dass Pietro Maria Tingoli in den Rimineser Quellen als „Cavaliere di Portogallo“ bezeichnet wird.⁵⁶ Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er den Kardinal Ricci während seiner Nuntiatur eben dorthin begleitet. Zudem ist belegt, dass Pietro Maria Tingoli als Kämmerer und Prokurator für den Kardinal tätig war.⁵⁷

Auch wenn es keinen eindeutigen archivalischen Beleg für die Zugehörigkeit Cesarina Riccis de Tingoli zu den von mir beschriebenen Familien Ricci und Tingoli gibt, verweist die Vielfalt der Bezüge zwischen den beiden Familien und die zu den Angaben im *Primo libro* passenden geographischen Koordinaten nachhaltig darauf, dass sie Mitglied dieser beiden Familien war.

2. Die Kompositionen des *Primo libro*

Die neue Quelle

Wie bereits erwähnt, ist vom Druck des *Primo Libro* Cesarina Riccis nur ein Exemplar in der Bibliothek der Universität Gent unvollständig erhalten; dort liegen das Alt-, Bass- und Tenorstimmbuch, also drei der ursprünglich fünf Stimmen.⁵⁸ Darum war es bisher nicht möglich, auch nur eines der Werke Cesarina Riccis vollständig und in Originalgestalt zu betrachten.

54 Jedin, „Kardinal“, S. 276.

55 Ebda., S. 340.

56 Vgl. z.B. Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89.

57 Jedin, „Kardinal“, S. 338.

58 Hier gilt mein Dank Herrn Dr. Martine De Reu, dem Vorstehenden der Sammlung Handschriften und seltene Drucke der Universitätsbibliothek Gent, der meinen Fragen nach den Besitzverhältnissen des Druckes, bevor er in die Sammlung der Bibliothek integriert wurde, mit grosser Geduld beantwortete. Der Weg des Druckes in die Genter Sammlung liess sich jedoch, trotz seiner Bemühungen, nicht eindeutig rekonstruieren.

Die Bayerische Staatsbibliothek bewahrt als Signatur Mus. Ms. 4480 eine im Hinblick auf Cesarina Ricci bisher nicht konsultierte Handschrift auf, in der Tabulaturen für Tasteninstrument von Motetten, Madrigalen und Tänzen notiert sind.⁵⁹ Nahezu am Ende dieses Manuskriptes, auf folio 78v–80v finden sich Intabulierungen zweier Werke aus dem 1597 von Cesarina Ricci veröffentlichten *Primo libro de madrigali*. Dabei handelt es sich um das Madrigal der Komponistin mit dem Titel *Nel discostarsi il sole* und um eines der beiden Stücke der Sammlung aus der Feder Alberto Ghirlinzonis. Diese Tabulatur ist damit die einzige Quelle, die eines der Madrigale Riccis vollständig wiedergibt (vgl. Abbildung 2).

Das Stück ist auf zwei Systemen zu je fünf Linien notiert, die als einheitliches Zehn-Linien-System ineinander übergehen und mit c1-Schlüssel und f4-Schlüssel bezeichnet sind. Aufgrund der genauen Übereinstimmung der Reihenfolge der übrigen Werke im letzten Drittel der Handschrift (Nr. 42–63), darunter auch die bereits angesprochene Intabulierung des Ricci-Madrigals, mit ihren jeweiligen Veröffentlichungen im Druck, kann davon ausgegangen werden, dass dem Schreiber der Tabulatur der Originaldruck oder aber eine genaue Kopie desselben als Vorlage für die Instrumentalfassung diente.⁶⁰ Ein Vergleich mit den erhaltenen Stimmen des Ricci-Druckes ergab eine völlige Übereinstimmung des Notentextes mit der Münchner Intabulierung. Wie nahezu in der gesamten Handschrift ist jedoch ausser der Überschrift kein Text in die Instrumentalfassung dieses Stückes übernommen worden. Durch die erhaltenen Partien des gedruckten *Primo libro* sind aber alle Madrigaltexte vollständig überliefert. Somit bestand für mich die bisher nicht bekannte Möglichkeit, eine der Kompositionen Riccis zu rekonstruieren. Dabei kann von einer weitestgehenden Übereinstimmung dieser auf der Münchner Quelle und den erhaltenen Druckstimmen basierenden Edition mit der originalen Druckversion des Madrigals ausgegangen werden (vgl. Abbildung 3).

46 DeFord, *Reggione*, Bd. 1, S. 254.

47 Ebd., Bd. 1, S. 254f.

48 Hubert Jedin, „Kardinal Giovanni Ricci (1497–1574)“, *Miscellanea No. Fuchini*, Bd. 2, Rom 1949, S. 205–238.

49 Aufgrund eines Unzugs des Familienarchivs der Ricci ist mir nicht bekannt, ob es sich um eine Kopie des Originals handelt.

50 Vgl. z. B. Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89.

51 Jedin, *Kardinal*, S. 238.

59 Vgl. Marie-Louise Göllner (Hg.), *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 2: *Tabulaturen und Stimmbücher*, München 1979, S. 172–176 und Barbara Garvey Jackson, „Say Can You Deny Me“ *A Guide to Surviving Music by Women from the 16th Through the 18th Centuries*, Fayetteville 1994, S. 329.

60 Göllner, *Katalog*, S. 172.

Nel discostarsi il sole

Das fünfstimmige Madrigal hat eine durch die Quinta vox verdoppelte Tenorlage und steht in tiefer Schlüsselung.

Wie bei einem Grossteil der Stücke des *Primo libro* Riccis blieb der Autor bzw. die Autorin des Textes auch bei diesem Madrigal anonym. Zudem handelt es sich bei Riccis Vertonung um die einzige bisher bekannte dieses Gedichts in freier Madrigalform. Es ist in zwei Strophen zu je acht Zeilen mit analogem Versbau und Reimschema (ababccDD⁶¹) untergliedert (vgl. Abbildung 4). Neben ihren formalen Entsprechungen sind die beiden Strophen des Madrigals durch die Wiederholung zentraler Verben miteinander verknüpft. So tauchen „discostare“ und „adornare“ in beiden Strophen auf, „ritornare“ ist durch dreimaliges Erscheinen besonders hervorgehoben, was auf die inhaltlichen Schwerpunkte des Textes verweist. Beide Strophen sind jeweils der bildlichen, beziehungsweise wörtlichen Ebene einer Metapher zugeordnet. So wird der Jahres- bzw. Tageszeitenablauf der Natur, geprägt durch die An- bzw. Abwesenheit der Sonne, dem Verlauf einer Liebesbeziehung gleichgesetzt, die von der Gegenwart bzw. Absenz des/der Liebsten beeinflusst wird. Dieser metaphorische Bezug Natur/Liebe verleiht beiden Strophen eine analoge Grobgliederung in zwei Bereiche: In einem ersten Teil wird die Trauer bei Abwesenheit von Sonne beziehungsweise Partner/in beschrieben, während der zweite Teil die Freuden bei deren Wiederkehr zum Thema hat. Bezüglich der Gewichtung dieser Teile sind die beiden Strophen jedoch individuell gestaltet.

Ganz im Sinne der Gattungskonzeption liegt in Riccis Madrigal eine enge Verbindung von Text und Musik auf verschiedenen Ebenen vor. So findet sich nicht nur die grossformale Anlage des Textes in der zweiteiligen Struktur der Vertonung wieder. Auch auf inhaltlicher Ebene wird neben der wörtlichen Textausdeutung durch Madrigalisten die Übernahme der textlichen Grobgliederung in der Folge von Trauer- bzw. Freudeabschnitte musikalisch nachgezeichnet; eine Folge die sich nicht nur mit den beiden Strophen wiederholt, sondern auch auf den ewigen Zyklus der Jahreszeiten in der Natur bzw. in der Liebe verweist.

61 Wie in der italienischen Metrik üblich stehen Grossbuchstaben für Endescassillabi, Kleinbuchstaben für Settenari.

Prima parte: Abwesenheit der Sonne

Die erste Strophe des Textes weist einen im Vergleich zur zweiten längeren „Trauerteil“ auf, in dem zunächst die vergangenen Freuden geschildert werden und erst dann explizit auf Gefühle der Trauer Bezug genommen wird. Bei der Vertonung der ersten vier Verse, die durch Klauselbildungen zu einer formalen Einheit zusammengefasst sind, wird der modale Kontext der Komposition befestigt, das Ionische auf F. Der freudvolle Charakter dieses Modus, zusammen mit den vorherrschenden Grossterzklängen und den lebhaften punktierten Rhythmen lässt diesen durch Stimmpaarstrukturen imitatorisch geprägten Abschnitt eher auf die Freuden selbst als auf deren Abwesenheit musikalisch Bezug nehmen. Dies geschieht nicht zuletzt, um den Ausdruck der Trauer, die in Vers 6 erstmals explizit genannt ist, mit grösserer Kontrastwirkung einführen zu können. Bereits in Vers 5 kündigt sich durch den Wechsel zu akkordischer Satzstruktur und einer Klausel zur fünften Stufe C ein neuer klanglicher und auch emotionaler Bereich an. Mit einer Verbreiterung der silbentragenden Notenwerte zur Minima und einer nach a angelegten und nach d umgedeuteten phrygischen Klausel steht nun das Textwort „duol“ im Mittelpunkt der Vertonung, bevor durch die um eine kleine Terz nach unten transponierte Basslinie die Harmonik wieder nach F zurückgeführt wird.

Rückkehr der Sonne

„Poi“, das Wort, das den Stimmungsumschwung zum musikalischen Ausdrucksgehalt des Anfangs, nämlich der Rückkehr des Frühlings, einleitet, wird zu Beginn des „Freudenteils“ der prima parte durch scheinimitatorische Satzstruktur hervorgehoben. Die Klausel nach G, der bisher nicht ankadenzierten 2. Stufe, auf „ritorna“ hebt dieses Wort und seine essentielle Bedeutung für die zyklische Anlage von Text und Komposition hervor. Der punktierte Rhythmus und später auch der Kanzenrhythmus des Anfangs kehren entsprechend dem Textgehalt wieder und wie zu Beginn der prima parte bestimmen Durcharakter und Grundklänge das Klangbild: Die Frühlingsfreuden, zu Beginn der Komposition bereits umschrieben, sind – ab M. 19 mit der Klauselwendung nach F auch harmonisch – zurückgekehrt.

Seconda parte: Abwesenheit der/des Liebsten

Der zweite, längere Teil des Ricci-Madrigals erweist sich als motivisch und strukturell dichter gearbeitet als die prima parte. In ihm liegt der gestalterische

Schwerpunkt der Komposition, wobei deutliche musikalische Analogien zum ersten Teil des Madrigals die zyklische Struktur des Textes und den metaphorischen Bezug zwischen den beiden Formteilen hervorheben.

Schon bei der musikalischen Umsetzung des ersten Verses der zweiten Strophe orientiert sich Ricci deutlich am Beginn des ersten Teils ihrer Komposition: satztechnisch liegt eine ganz ähnliche Stimmpaarstruktur vor, motivisch dadurch verdichtet, dass die Umkehrung des Soggettobeginns in den jeweiligen Unterstimmen eingeführt wird. Das Wort „così“ als Dreh- und Angelpunkt des metaphorischen Vergleichs, ist durch die Semiminimapaufe vom Rest des Soggettos abgesetzt und dadurch deutlich hervorgehoben. Erneut wird auch der ionische Modus mit Klauselwendungen zur Finalis befestigt. Auch in der Deklamation auf Liegeklängen und mit dem punktierten Rhythmus finden sich musikalische Analogien zum Beginn der *prima parte*.

Wie schon im sechsten Vers der ersten Strophe wird die Schilderung der Trauer, also der emotional negativ konnotierte Teil des Zyklus, auch in der *seconda parte* mit einer kontrastierenden Dehnung der Notenwerte beschrieben. Madrigalistische Melismen von bis zu vier Mensuren Länge auf „rio“ und die Augmentation des punktierten „Frühlingsrhythmus“ bis auf die Semibrevis-Ebene – eine Verkehrung bezüglich des Ausdrucksgehaltes – verdeutlichen dabei den Aspekt der Verbreiterung in der Zeit. Analog zur Illustration des Schmerzes im ersten Teil weicht auch hier der harmonische Kontext erstmals von F ab und C wird ankadenziert. Zudem prägen zusätzliche Akzidentien (M. 5) und zahlreiche Durchgangs- und Vorhaltsdissonanzen das Klangbild (M. 6, 7).

Rückkehr der/des Liebsten

Mit der Rückkehr zu imitatorischen Strukturen, die „poscia“ wie zuvor bereits „poi“ hervorheben, und einer noch verzögerten Wiederkehr des Finalis-klangs (in M. 11 und 13 wird zunächst noch C ankadenziert) steht die musikalische Faktur ab M. 10 in Analogie zur *prima parte* an gleicher Stelle. Der glückliche Teil des Liebeskreislaufs beginnt von neuem. Auch das Wort „ritorna“ nimmt wie gewohnt eine Sonderstellung ein, diesmal mit einer madrigalistischen Ausdeutung durch eine dreimalige Klauselwendung nach C, also auch musikalische Wiederkehr bzw. Wiederholung. Die sorgfältig angelegte Steigerung der Stimmenzahl von Kadenzabschnitt zu Kadenzabschnitt (M. 10 zweistimmig, M. 11 dreistimmig, M. 12 vierstimmig) zielt auf das fünfstimmige gemeinsame Deklamieren in M. 13–15 hin, wobei dort die Rückkehr zum Liebesfrühling mit einer Klausel nach F auch harmonisch vollzogen wird. Und auch der punktierte „Frühlingsrhythmus“ lässt nicht lange auf sich warten (M. 13).

Im anschliessenden gross angelegten Schlussabschnitt führt die Freude über die Rückkehr der bzw. des Liebsten zu einer satztechnischen Verdichtung und Steigerung auf verschiedenen Ebenen, die im ersten Teil des Madrigals keine Entsprechung findet: Es kommt zu einer Überhöhung der Liebesfreuden, zum Teil mit bisher nicht eingesetzten musikalischen Mitteln.

Vermutlich angeregt durch die Worte „splendor“ und „lucenti“ ist der Kadenzabschnitt in den M. 17–22 mit aufgelöster b-Vorzeichnung harmonisch im strahlenden C-Bereich gehalten, was an die wohl ebenfalls textlich motivierte C-Harmonik, die im ersten Teil durch „silvestre“ ausgelöst wurde (M. 9f), erinnert. Zudem prägen in lieblichen Terzen parallel geführte Stimmpaare, zum Teil in Gegenbewegung miteinander kombiniert, die Klanglichkeit. Der achte Vers der zweiten Strophe beginnt mit dem für den ganzen Text zentralen Wort „ritorna“. Dies regte Cesarina Ricci zu einer komplizierten imitatorischen Umsetzung dieser Halbzeile an, in der „ritorna“ entsprechend seinem Bedeutungsgehalt ständig wiederkehrt und zwar in drei Themengestalten, möglicherweise in Entsprechung zum dreimaligen Erscheinen des Wortes „ritorna“ im Text: Gestalt 1 mit aufsteigender Sekund und absteigender Quart erscheint im Canto M. 23, Tenore M. 24, Alto M. 24; Gestalt 2 beginnt mit einem Quartgang, an den sich eine absteigende und eine aufsteigende Sekund anschliesst und taucht im Alto M. 23, Quinto M. 24, Canto M. 25, M. 26, Basso M. 25, M. 27 auf. Gestalt 3 mit abfallendem Terzsprung zu Beginn (Tenore M. 23) kehrt in Basso M. 24 und Quinto M. 25, 27 wieder. Wenig schlusskräftige Klauseln nach F (M. 24, 26) und c (M. 28) sowie eine sfuggita-Wendung nach a (M. 27) sorgen als Resultat der motivischen Dichte für Variabilität der Klanglichkeit, die erst mit der Rückkehr zum akkordischen Satz und der breit angelegten Schlusskadenz wieder klar zur Finalis zurückgeführt wird. Nicht zuletzt auch die auf „lieti“ eingeführte Dreiermensur, die für zwei Masuren tänzerischen Schwung in die Komposition bringt, wird als neues musikalisches Mittel zur Umsetzung der Frühlingsfreude in diesem überhöhenden Schlussabschnitt eingesetzt.

Der Text lässt die Geschlechterverhältnisse zwischen lyrischem Ich und Adressaten bzw. Adressatin offen: Die einzige direkte Anrede an das Gegenüber „ben mio“ ist geschlechtlich nicht spezifiziert. Während im Petrarca-Sonnett des *Canzoniere*, auf das in Vers I.7 verwiesen wird⁶², eine zur Sonne stilisierte Frau

62 Bei Vers 7 vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. v. G.A. Scartazzini, Leipzig 1883, S. 6 (Nr. 9), Verse 1–2: „Quando'l pianeta che distingue l'ore,/ Ad albergar col tauro si ritorna“; Laut Kommentar ist mit dem Sternzeichen des Stiers, das Mitte April erscheint, eine Metapher für den Frühling gewählt.

von ihrem Verehrer angesprochen wird, könnte der Kontext der Madrigalsammlung in diesem Falle eine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse plausibel machen: Die Sonnenmetapher, die auch auf der Urbild-Ebene der zweiten Strophe noch „durchscheint“ (vgl. Vers 15), ist auch Bestandteil des Stilisierungskonzepts, innerhalb dessen Cinzio Aldobrandini in der Panegyrik seines Umkreises wiederholt als Sonnengott beschrieben wird.⁶³ Bezieht man dies auf den Madrigaltext zurück, könnte eine Huldigung an den Widmungsträger der Sammlung, den Cardinale S. Giorgio als stilisierten Apoll, in diesem Madrigal konnotiert sein.

Villanella-Bezug: *Se si vedesse fuore*

Ricci beweist in ihrer Komposition *Nel discostarsi* ein feines Gespür für Textauslegung und kontrapunktisches Können. Im Vergleich zu den manieristischen Tendenzen im Madrigal, die sich über Cipriano de Rore, Luzzasco Luzzaschi bis zum späten Carlo Gesualdo und Marenzio hin formierten, zur Zeit der Sammlung Riccis also bereits präsent waren, setzt die Komponistin eher schlichte stilistische Mittel ein. Dabei bezieht sie sich stark auf einfachere Gattungen der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts wie Frottola und Villanella / Canzonetta zurück, und zwar durch Wiederholungstechniken mit wörtlicher oder transponierter Wiederaufnahme einer oder mehrerer Stimmen (I, M. 10–13, Stimmpaarstrukturen I, M. 1ff, II, M. 1ff, M. 10f), Häufung von in Terzen, Sexten und Dezimen parallel geführten Stimmen (I, M. 10ff, M. 11ff, M. 13f, II, M. 4, M. 5f, M. 17f) und einfache harmonische Verbindungen, mit wenigen, leitereigenen Kadenzpunkten, die modal klar zuzuordnen sind.

Neben *Nel discostarsi*, dem fünften Stück des Druckes, enthält Riccis Veröffentlichung noch vierzehn weitere von ihr komponierte Madrigale, darunter auch, wie üblich am Ende der Sammlung, ein achtstimmiger Dialog, von dem sechs Stimmen erhalten geblieben sind. In der Sammlung stehen komplexeren musikalischen Strukturen (Nr. 2 (*Ben forno aspre catene*), 7 (*Stillò l'anima in pianto*), 8 (*Giunto alla tomba*), 9 (*Amor l'alma m'allaccia*), 12 (*Fuggir non vedi il tempo*)) – wie bei *Nel discostarsi* gesehen – sehr einfach aufgebaute Stücke gegenüber, die durch wörtliche Wiederholungen von

63 S.o., Fussnote 28, 29.

Formteilen, Sprachdeklamation der meisten Verse nach einem rhythmischen Grundmodell, einfachste Harmonik mit meistens nur zwei Klauselpunkten und durch vorwiegend akkordische Satzstruktur geprägt sind (Nr. 3 (*Quelle viver desia*), 4 (*Io son ferito*), 6 (*Se si vedesse fuore*)). Das in Abbildung 6 mit meiner Ergänzung der fehlenden Stimmen abgedruckte 6. Stück der Sammlung zeigt diesen, von Ricci ebenfalls als Madrigal bezeichneten Vertonungstypus. Der Textaufbau (aabB) könnte einer freien Madrigalform zugewiesen werden, überrascht jedoch durch seine Kürze. Elwert beschreibt den gleichen Vierzeiler, allerdings aus Elfsilblern aufgebaut, als einen der Haupttypen der volkstümlichen Strophenform Villanella.⁶⁴ Musikalisch sind die Wiederholungen der beiden Grossteile prägend: während der erste Teil (M. 1–3) in den darauffolgenden Mensuren (4–7) variierend und mit Stimmtausch wiederholt wird, ist die Wiederholung des zweiten Teiles, bis auf eine rhythmische Augmentation der Schlusstakte wörtlich (im Druck sind beide Wiederholungen ausnotiert). Klauseln ausschliesslich nach a und C, einfache Klangfolgen, kaum imitatorische Ansätze und rhythmische Deklamationsmodelle sind prägend für die musikalische Faktur. Auch diese musikalischen Eigenheiten verweisen auf die Gattung Villanella, was nicht zuletzt belegt werden kann durch einen Vergleich von Riccis Stück mit Gasparo Fiorinos dreistimmiger Vertonung desselben Textes in dessen Sammlung *La nobiltà di Roma*.⁶⁵ Fiorinos Stück (Abbildung 7) ist im Titel der Sammlung als Villanella bezeichnet, seine 25 Jahre ältere Komposition jedoch deutlich formelhafter angelegt als diejenige Riccis (beide Formteile sind wörtlich wiederholt) und die Texte zu weiteren Strophen sind dem Stück – wiederum im Gegensatz zu Ricci – beigegeben. Analog zu Ricci jedoch herrschen einfachste harmonische Klangfolgen mit nur zwei Kadenzklängen und akkordischer Satz vor. Auch *Io son ferito*, das 4. Stück der Ricci-Sammlung, hat ein Pendant gleichen Textes im Villanella-Druck Fiorinos. Bedenkt man den im Titel des Druckes beschriebenen römischen Kontext der Fiorino-Sammlung, liegt die Vermutung nahe, Ricci habe die Villanella-Sammlung gekannt.⁶⁶

64 W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, München 1968, S. 130.

65 Gasparo Fiorino, *La nobiltà di Roma versi in lode di cento gentildonne romane et le Villanelle a tre voci di Gasparo Fiorino ... Intavolate dal magnifico M. Francesco di Parise, musico eccellentissimo in Roma*, Vinegia 1571.

66 In der Liste der 100 römischen Widmungsträgerinnen der Sammlung, den gentildonne romane, taucht eine Lucretia Ricci auf. Es war mir jedoch nicht möglich, sie als Mitglied der Familie Ricci aus Montepulciano nachzuweisen.

Techniken der variierten und wörtlichen Wiederholung, wörtlich wiederholte Schlussabschnitte, Parallelenstrukturen und einfache klangliche Zusammenhänge sowie klare modale Verhältnisse sind auch in nahezu allen anderen Stücken der Ricci-Sammlung, wie teilweise ja schon bei *Nel discostarsi* gesehen, zu beobachten. Die Madrigale Nr. 1, 10, 11, 13 und 14 aus Riccis *Primo libro* nehmen bezüglich der Länge aber auch bezüglich der formalen Anlage eine Zwischenstellung zwischen den einfachen, stark an die Villanellaform angelehnten Stücken wie *Se si vedesse* und den ohne Wiederholung formaler Grossteile musikalisch freier gestalteten Kompositionen grösserer Länge wie *Nel discostarsi* ein. Gerade an diesen Mischformen wird deutlich, dass Ricci nicht deswegen Stücke sehr unterschiedlicher Faktur in ihrem Madrigalbuch vereinte, weil sie bewusst in unterschiedlichen Gattungen komponierte; ihr Kompositionsstil setzt sich vielmehr aus Elementen der einfachen, homophonen, durch Wiederholung geprägten Villanella zu gleichen Teilen wie aus der musikalisch anspruchsvolleren, freieren Gattung Madrigal zusammen. Die Kompositionen ihres *Primo libro* tendieren von Fall zu Fall und natürlich angeregt durch den Grad an Komplexität des Textes mehr in die eine oder die andere stilistische Richtung. Besonders in formaler Hinsicht stehen die „Stücke zwischen den Gattungen“ in der Villanellatradition, da alle – bis auf Nr. 14 – eine wörtliche musikalische Wiederholung der/des Schlussverse/s aufweisen und auch die Binnenform des Stückes stark von verschiedenen Techniken der Verswiederholung geprägt ist, die bei den Madrigalen wie *Nel discostarsi* selten auftaucht. Die stark imitatorische Prägung der Satzstruktur dieser Kompositionen erinnert dagegen eher an die komplexeren musikalischen Formen der Sammlung, wenn auch häufige Parallelenstrukturen wieder Villanellatechniken ins Gedächtnis rufen.

3. Ein römischer Kontext des *Primo libro*? Textautoren

Zu vier der Madrigaltexte Riccis sind Autoren überliefert: Der Text der Nummern 8 und 9 stammt von Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini schrieb den Dialogtext (Nr. 15) und Antonio Ongaro verfasste die Worte zu Madrigal Nr. 7. Alle diese Künstler hatten einen engen biographischen Bezug zu Rom, ja sogar zum Intellektuellenzirkel um Cinzio Aldobrandini.⁶⁷ Zudem haben alle bekannten Textautoren der Ricci-Sammlung wichtige Beiträge zur in den 1590er Jahren aktuellen Diskussion um die verschiedenen Konzeptionen und die Gattungsform des Pastoraldramas geleistet. 1574 wurde Torquato Tassos *Aminta* in Ferrara von der Schauspielerkompanie der *Gelosi* uraufgeführt, die im Zusammenhang mit der Akademieteilnehmerin Isabella Andreini bereits erwähnt wurde; dabei handelt es sich um das Stück, zu dem Giovanni Battista Guarini 1590 mit seinem *Il pastor fido* konzeptionell eine Gegenposition bezog.⁶⁸ Antonio Ongaro leistete seinen Beitrag zu dieser Thematik 1582 mit *Alceo*, einer Parodie auf Tassos *Aminta*, die im Volksmund als *L'Aminta bagnato* bezeichnet wurde.⁶⁹ Es liegt nahe, aus diesen Zusammenhängen die Vermutung abzuleiten, Ricci habe sich für ihre Sammlung Autoren aus dem näheren Umfeld des Cardinale S. Giorgio in Rom, also ihrem möglichen Wirkungskreis, bedient; diese Hypothese wird freilich dadurch geschwächt, dass Tasso, Guarini und Ongaro Ende des 16. Jahrhunderts zu den Standardautoren für Madrigalvertonungen zählten und die Diskussion um das Pastoraldrama sich sicherlich nicht nur auf Rom beschränkte. Zudem enthält die Madrigalsammlung zwar viele Texte mit thematischen und personalen Eigenheiten des Pastoraldramas, die tragicomédie Tassos,

67 Tasso (Romaufenthalt mit einer Unterbrechung 1592–1596, vgl. z.B. Prinzivalli, *Torquato*, passim) und Guarini (zweimaliger Rombesuch 1593–1594, 1594–1595, vgl. z. B. Williams Macy, *Late*, S. 96) sind als Akademiemitglieder beziehungsweise Familiaren des Kardinals belegt und auch Antonio Ongaro (ca.1560–ca.1600), der nahezu sein ganzes Leben in Rom verbrachte, hatte nach Solerti Zugang zum Kreis um den Papstneffen (vgl. Solerti, Bd.1, S. 756. Er bezieht sich dabei auf Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bd.1, Padova, 1781, S. 32, ein Werk, das mir nicht zugänglich war): „il Tasso si trovasse una volta a desinare presso Cinzio in compagnia di alcuni cardinali, del cavaliere frate Antonio de' Pazzi, di Antonio Ongaro, poeta di qualche nome, di Gabriello Chiabrera e della famosissima comica e letterata Isabella Andreini“.

68 Gabriel Niccoli, *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New York u.a. 1989, S. 29ff.

69 Enrico Carrano, „Ongaro, ANTONIO“, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Bd.25, Milano 1935, Reprint Roma 1949, S. 373.

Guarinis und Ongaros selbst jedoch blieben bei der Textauswahl unberücksichtigt.⁷⁰ Die Vermutung von James Chater, dass die Tragikomödie pastoralen Inhalts das meistdisputierte literarische Thema dieser Zeit und des Zirkels um Cinzio Aldobrandini war („di tutti i testi drammatici in quegli anni la ‚tragicommedia pastorale‘ del Guarini era senz’altro il più chiacchierato e disputato. Questo era tanto più vero nella cerchia di poeti e musicisti intorno a Cinzio Aldobrandini“⁷¹) und die ähnlich lautende These Williams Macys, „Guarini’s presence in Rome must have inspired lively and favorable discussion of his work and of the new genre of the pastoral tragicomedy in general“⁷², legen jedoch nahe, der vermuteten Verbindung zwischen dem Kreis um den Papstneffen und der Textauswahl Cesarina Riccis de Tingoli weiter nachzugehen.

Das römische Madrigal

Che nella mia fanciullezza mio padre b.m. mi mandò alla scola di musica, et osservai [...] [che] per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento preualesse il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali se ne componevano anche in Roma [...] In poco progresso di tempo s’alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggiero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci, quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l’eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria et grata all’orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio.⁷³

Diese Stelle aus Vincenzo Giustinianis 1628 erschienenen *Discorso sopra la musica* scheint wie dafür geschrieben, den von der volkstümlichen Strophenform Villanella beeinflussten Madrigalstil Cesarina Riccis de Tingoli geographisch einzuordnen – nach Rom. Der 1564 geborene Giustiniani bezieht sich

70 Torquato Tassos Texte stammen aus dem zweiten Buch der *Rime d’amore* (Nr. 9 *Amor l’alma m’allaccia*, nach der Zählung von Angelo Solerti in Torquato Tasso, *Le Rime*, Bd.2, *Rime d’Amore*, Bologna 1898 die Nr. 48, S. 72) und aus *Gerusalemme Liberata* (Nr. 8 *Giunto alla tomba*, Gesang 12, 96–97). Meine Vermutung, Ricci könne als Reverenz an Cinzio Aldobrandini die Textversion des entsprechenden Gesangs aus der dem Papstneffen gewidmeten überarbeiteten Version dieses Epos, aus *Gerusalemme Conquistata*, gewählt haben, hat sich nicht bewahrheitet. Die Herkunft des Guarini-Gedichts *Dubbio fra due mi vivo*, war nicht zu klären, der Text ist jedoch nicht Teil von *Il pastor fido*. Ongaros *Stillò l’anima in pianto* findet sich in einer 1604 veröffentlichten Gedichtsammlung des Autors (Antonio Ongaro, *Rime d’Antonio Ongaro detto l’Affidato*, Venetia 1604, S. 116).

71 James Chater, „Fonti poetiche per i madrigali del Marenzio“, *Rivista italiana di musicologia* 13 (1978), S. 71f.

72 Williams Macy, *Late*, S. 97

73 Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino 1903, S. 106.

mit diesen Äusserungen auf die Zeit seiner Jugend, schätzungsweise also die Jahre um 1575 (eine Zeit, zu der Cesarina Ricci vermutlich erst wenige Jahre alt war). Die beiden erwähnten Komponisten Giovannelli und Marenzio, die beide nachweislich in engem Kontakt zu Riccis Umfeld standen (Giovannelli zu Giovanni Ricci und Marenzio zum Cardinale S. Giorgio) und einen Großteil ihres Lebens in Rom zubrachten, begannen jedoch mit ihren Veröffentlichungen weltlicher Musik erst 1580 bzw. 1585. Der von Giustiniani beschriebene Zeitraum erstreckt sich also, selbst wenn man voraussetzt, dass ihre Kompositionen schon vor der Veröffentlichung in Umlauf waren, vermutlich bis in die Mitte der 1580er Jahre.

In der wenig umfangreichen Forschung zur weltlichen römischen Musik des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts – die weltlichen Werke der römischen Komponisten dieser Zeit sind zum Großteil nicht ediert – ist Giustiniani eine zentrale Quelle. Die widersprüchlichen Forschungsmeinungen konzentrieren sich in Bezug auf den von ihm beschriebenen römischen Madrigalstil auf drei Problembereiche: Kann man in dieser Spätzeit der Gattung mit regem kulturellen Austausch zwischen den italienischen Stadtstaaten und Fürstentümern überhaupt noch von einem Lokalstil sprechen?⁷⁴ Inwieweit ist dieser in Rom auftauchende Stil von früheren ähnlichen Tendenzen in Venedig um Giovanni Ferretti und Andrea Gabrieli beeinflusst?⁷⁵

74 „His [Giustinianis] description of the madrigals of Marenzio and Giovannelli as ‚a mixture of Madrigals in florid style and Villanellas‘ is misleading, since the florid style plays only a small role in the works of either of these composers, and that style has no relationship to the influence of the villanella on their madrigals [...] Giustiniani’s treatise has probably been over-valued by scholars as a source of information on the madrigal of the late sixteenth century, and his testimony is insufficient to establish the primacy of Roman composers in introducing the new stylistic techniques of the 1580s. The most likely influences on the new styles of Marenzio and Giovannelli are the madrigals of Andrea Gabrieli and the canzonette of Northern Italian composers for four, five, or six voices.“, vgl. DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 225f.

75 Anthony Newcomb, „Madrigal“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd.11, London u.a., 1980, S. 469: „The evolution of the madrigal during the last third of the century involved the amalgamation of previously distinct styles, particularly those of the serious madrigal and its lighter forms. Andrea Gabrieli and Giovanni Ferretti, whose collections were published from the late 1560s to the late 1580s, were especially influential in this development. Apart from four madrigals in anthologies, Ferretti published only pieces called ‚canzoni‘ or ‚canzoni alla napoletana‘, taking as his point of departure the three- and four-voice *canzona villanesca alla napoletana* of the 1540s and 1550s, from which he borrowed several traits: a reduced and clarified harmonic vocabulary; a dance-like rhythmic style using short, sharply profiled, strongly metrical motifs; and a clarified formal architecture with frequent sectional repetition and emphasis on clear cadential points“.

Worauf stützt sich die Ähnlichkeit der römischen Madrigale zur Villanella, auf formale Aspekte⁷⁶, Satztechnik⁷⁷ oder Klanglichkeit⁷⁸?

Allein aufgrund der Tatsache, dass Riccis Madrigale von formalen und stilistischen Eigenheiten der Villanella beeinflusst sind, lässt sich ihr Musikstil nicht zwingend einem römischen Umfeld zuordnen. Dazu ist eine noch ausstehende gründliche Erforschung des römischen Madrigals unerlässlich. Ein stilistischer Vergleich ihrer Werke – soweit das bei der schwierigen Überlieferungslage möglich ist – mit Komponisten, die nachweislich zu ihrem Umfeld in Kontakt standen und biographische Bezüge nach Rom haben, kann eine Einordnung von Riccis *Primo libro* in den römischen Kontext, wie es ansatzweise schon aufgrund der Textauswahl möglich war, jedoch auch bezüglich der Musik plausibel machen.

Giovannelli und Marenzio

Unter den in Frage kommenden Komponisten, die Cinzio Aldobrandini oder Mitgliedern der Familie Ricci eine Sammlung gewidmet haben und demnach mit Ricci direkt oder indirekt in Kontakt standen – Luca Marenzio, 1594, Curtio Mancini, 1605, Ruggiero Giovannelli 1586, 1588, Giovanni Piccioni, 1582 (entstanden vor 1577)⁷⁹ – ist ein Blick auf die Sammlungen Marenzios und Giovannellis deshalb vielversprechend, weil Marenzio sich zu einer Zeit am Hofe Cinzios aufhielt, in der auch Ricci im Vorfeld der Veröffentlichung

76 „Da diese Wiederholungen einer größeren Schlußpartie auch bei Madrigalen gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr vorkommt, ist dies Unterscheidungsmerkmal [zwischen Canzonetta und Madrigal] schon kein sicheres mehr“, vgl. Johannes C. Hol, *Horatio Vecchi's weltliche Werke*, (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 13), Strassburg u.a. 1934, S. 69.

77 „The most distinctive feature of the Roman style is its tendency to use in clearly isolate and unmodified form the texture of the villanella. Villanella-texture characteristically has three voices but two layers, one of which consists of two voices moving largely in parallel sixths. There is usually marked distinction in style and in rate of motion of the two layers [...] Just as Gabrieli in his Venetian canzonetta-madrigals uses canzonetta motives in a more complex way than they were used in the normal canzonetta, so the Roman composer of the 1570s and 1580s often modifies and complicates the villanella texture when he uses it in a madrigal.“, vgl. Newcomb, *Madrigal*, Bd.1, S. 74f.

78 „non trovo, in ciò che conosco del madrigale romano un uso diffuso della ‚texture of the villanella‘, ma piuttosto, in certi compositori e in certi composizioni, l'accentuarsi di qualità ‚ariose‘, magari apparente con l'ariosità della villanella, ma non necessariamente derivanti da essa.“, vgl. Nino Pirota, „Dolci affetti: I musicisti di Roma e il madrigale“, *Studi musicali* 14 (1985), S. 59–104, hier S. 66, no.22 (in Antwort auf Newcomb, s.o. Fussnote 77).

79 S.o., S. 157, 163f.

ihrer Sammlung Kontakte zum Vatikan pflegte; und Giovannelli in einer Zeit in Kontakt mit der Familie Ricci stand, zu der Cesarina wahrscheinlich gerade Kompositionsunterricht erhielt – selbst ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis ist also nicht auszuschliessen.

Ruggiero Giovannelli (ca. 1560–1625) war wahrscheinlich ein Schüler Palestrinas und befand sich gesichert ab 1585 in Rom, wo seine Komponistenlaufbahn bis zu seinem Tode 1625 dokumentiert ist.⁸⁰ 1594 wurde er Nachfolger Palestrinas als maestro di cappella der Cappella Giulia in St. Peter und stand ab 1600 in Diensten Pietro Aldobrandinis, des Cousins Cinzio Aldobrandinis. Diesem Patron ist auch Giovannellis drittes Buch fünfstimmiger Madrigale, das 1599 veröffentlicht wurde, gewidmet. Berührungspunkte zwischen Ruggiero Giovannelli und Cesarina Ricci sind deshalb nicht nur hinsichtlich eines möglichen Lehrer/Schülerin-Verhältnisses im Hause Giovanni Riccis möglich, sondern auch bezüglich Giovannellis Kontakten zu den römischen Kunstmäzenen der Zeit, darunter einem der Papstneffen, mit denen auch Ricci, wenngleich wahrscheinlich etwas früher, in Kontakt stand. Und auch musikalisch finden sich Berührungspunkte. Nach Ruth DeFord sind die in den 1580er Jahren veröffentlichten Madrigalsammlungen Giovannellis von Einflüssen volkstümlicher Vokalgattungen wie der Canzonetta geprägt. Erst ab seinem 1599 veröffentlichten fünfstimmigen Madrigalbuch kehrt er sich von dieser Stilentwicklung wieder ab.⁸¹ Dieser Einfluss volkstümlicher Vokalgattungen lässt sich nicht zuletzt an der Doppelvertonung eines Textes – ähnlich wie im Falle Ricci/Fiorino – festmachen. Giovannelli vertonte in *Ohimé perché mi fuggi* des *Primo libro* denselben Text, verkürzt um die ersten drei Verse, wie in *Credi tu per fuggire* des *Primo libro delle villanelle*: einmal fünfstimmig als Madrigal und einmal dreistimmig als Villanella.⁸²

Ohimé steht in hoher Schlüsselung mit Kadenzpunkten, die nach dorisch auf g verweisen. Die formale Grossanlage entspricht – klammert man die ersten drei Verse aus (Teil A) – grob der AABB (BBCC)-Anlage der Villanella, wobei wie bei Riccis Madrigalen nur teilweise wörtliche Wiederholungen der Formteile vorliegen und auch Techniken der variierten Wiederholung zum Einsatz kommen: Transposition der Basslinie und Ausweitung der Stimmenzahl (vgl. M. 11–15 mit 15–17 und M. 21–32 mit M. 33–44). Weiterhin

80 Ruth DeFord, „Giovannelli [Giovanelli], Ruggiero“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Hg. Stanley Sadie, Bd.7, London u.a., 1980, S. 399.

81 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 35ff.

82 Beide Stücke sind von Ruth DeFord handschriftlich ediert, vgl. DeFord, *Ruggiero*, Bd.2, S. 132–139, 140–141.

tauchen wie bei Ricci gehäuft imitatorische Strukturen auf, die auf Stimmpaaren aufbauen (M. 1–5), im Wechsel mit akkordisch geprägten Abschnitten (M. 14ff), die durch ein parallel geführtes Oberstimmenpaar und abschliessende Plagalwendung geprägt sind (vgl. Abbildung 8). Auch die kontrastierende Darstellung von „dolore“ mit gegenüber dem vorhergehenden Abschnitt gelängten Notenwerten und Dissonanzhäufungen (M. 24ff, bzw. 36ff) kommt wie in Riccis *Nel discostarsi* (I M. 10ff, II M. 6f) zur Anwendung. Diese in Giovannellis Madrigal verwendeten musikalischen Mittel sind auch als Satztechniken seiner gleichtextierten Villanellakompositionen wiederzufinden: punktierte Rhythmen in akkordischen Zusammenhang mit Plagalwendung, Parallelführung von Stimmpaaren in Terzen (während des ganzen Stücks sind – typisch für die Villanella – entweder die beiden Ober- oder die beiden Unterstimmen in Terzen parallel geführt), sowie Techniken der wörtlichen (Grossteile) und variierten Wiederholung (Verse). Auch die Dehnung der Notenwerte im Kontext von „dolore“ und „doler“ ist in den M. 5–7 nachvollziehbar. Der enge Zusammenhang zwischen den Gattungen Villanella und Madrigal wird also nicht nur auf textlicher Ebene mit gleichtextierten Stücken beider Gattungen, wie es auch schon der Vergleich Ricci/Fiorino zeigte, belegt, sondern auch auf musikalischer Ebene deutlich. Giovannelli geht in den Madrigalkompositionen formal und harmonisch etwas freier mit den Schemata der Villanella um – wörtliche Wiederholungen ganzer formaler Grossabschnitte tauchen bei ihm nicht auf und er entfernt sich nach anfänglichem Verharren auf der Finalis auch zu weiter abseits liegenden Kadenzpunkten der modalen Skala. Satztechnisch erweist sich Riccis Stil jedoch als abwechslungsreicher, ihre Imitationsstrukturen bleiben nicht auf kanonische Stimmführung beschränkt und erweisen sich teilweise als streng motivisch durchgearbeitet. Da Giovannelli bis mindestens 1594 noch in diesem Stil komponierte – seine zweite fünfstimmige Madrigalsammlung ist nach DeFord stilistisch kaum von der ersten zu unterscheiden⁸³ – wäre eine direkte Entwicklungslinie hin zur 1597 veröffentlichten Sammlung Riccis auch bezüglich des zeitlichen Rahmens denkbar.

Das 1594 veröffentlichte sechste Madrigalbuch zu fünf Stimmen von Luca Marenzio ist wie auch die Sammlung Riccis dem Cardinale S. Giorgio,

83 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 33.

also Cinzio Aldobrandini, gewidmet.⁸⁴ Festere Bindungen zwischen Marenzio und dem Kardinal sind seit 1593 wahrscheinlich und seit 1594 belegt, da eine bereits angesprochene Liste der Famigliaren des Kardinals auch den Madrigalisten „Luca Merentio“ als im Vatikan wohnhaft auflistet.⁸⁵ Es ist bisher nicht geklärt, ob der Bindung zwischen Papstneffen und Komponisten ein Dienstverhältnis zugrunde lag, möglicherweise war Marenzio auch Mitglied des päpstlichen Chores.⁸⁶ Ende 1595 verliess Marenzio Rom, um eine Stelle beim König von Polen anzutreten, die er auf Empfehlung Cinzio Aldobrandinis hin erhalten hatte. Bei seiner Rückkehr im Frühjahr 1598 hat er den Cardinale S. Giorgio dort nicht mehr angetroffen, da dieser sich gerade wegen des Konflikts mit seinem Cousin Pietro von Rom fernhielt.⁸⁷ Williams Macy vermutet jedoch sowohl während als auch nach der Exilzeit Kontakte zwischen dem Kardinal und Marenzio bis zu dessen Tod 1599.⁸⁸

Bezüglich des sechsten Buches à cinque kann man also mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass der im Vatikan wohnende Komponist seine Werke als Schützling des Kardinals verfasst und diesem gewidmet hat. Möglicherweise verkehrte Cesarina Ricci zu dieser Zeit schon in Kreisen, die mit Cinzio Aldobrandini in Verbindung standen oder hatte auch selbst Kontakt zu ihm. Ihre Kenntnis der Werke Marenzios ist deshalb wahrscheinlich.

Laura Williams Macy weist auf eine Beziehung zwischen Textinhalten und musikalischer Stilentwicklung im Werk Marenzios hin, die im Hinblick auf Cesarina Ricci von besonderem Interesse ist. Das Pastoraldrama *Il pastor fido* von Giovanni Battista Guarini war Mitte der 1590er Jahre das grosse literarische Thema schlechthin und zwar aufgrund einer Debatte des Autors mit dem Literaturkritiker Giason Denores. Inmitten dieser literaturtheoretischen Auseinandersetzung um die Eigenschaften der Gattung tragicommedia war Guarini 1594 zweimal in Rom zu Besuch und nahm an der Akademie Cinzios teil, befand sich also zur selben Zeit wie Marenzio im Kreis der Künstler um den Papstneffen.⁸⁹ Demnach ist es nicht verwunderlich, dass Marenzios Textauswahl für sein sechstes Madrigalbuch sich stark von der pastoralen Thematik, wie auch von Guarinis *Il pastor fido* beeinflusst

84 Luca Marenzio, *Di Luca Marenzio il sesto libro de madrigali a cinque voci, novamente posto in luce*, Venetia 1594. Ediert in Alfred Einstein (Hg.), *Luca Marenzio. Sämtliche Werke*, Bd.2: *Madrigale für fünf Stimmen*, (= Publikationen älterer Musik 6), Leipzig 1931.

85 Archivio Vaticano, *Fondo Gonfalonieri*, 74, zitiert nach Prinzivalli, *Torquato*, S. 80.

86 Steven Ledbetter, „Marenzio, Luca“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Hg. Stanley Sadie, Bd.11, London u.a. 1980, S. 668.

87 S.o., S. 156.

88 Williams Macy, *Late*, S. 14.

89 Ebda., S. 88ff.

zeigt. Die Beschäftigung mit dem Pastoral drama war dabei Auslöser für die Entwicklung eines neuen Madrigalstils, der sich ab dem sechsten Buch a cinque also ab 1594 herausbildete. Macy umschreibt diesen, von einfacheren volkstümlichen Gattungen geprägten Madrigalstil als „canzonetta style“, der Rückbezüge zu den venezianischen Stücken der 1570er und 1580er Jahre mit ähnlichen Textinhalten aufweist.⁹⁰ Macy zufolge war die Beeinflussung der Madrigalkompositionen Marenzios durch einfachere musikalische Gattungen, wie wir sie bei Ricci angetroffen haben, auf frische Impulse einer intensiv aufgenommenen Diskussion um das Pastoral drama mit seinen einfachen, Idylle suggerierenden Inhalten, zurückzuführen.

Am Beispiel von *Donna de l'alma mia*, dem dritten Stück der Marenzio-Sammlung⁹¹, lässt sich dieser volkstümlich beeinflusste Madrigalstil Marenzios genauer bestimmen. Der siebenzeilige anonyme Text aus Elflibern ohne erkennbares Reimschema ist inhaltlich zweigegliedert: in den Versen 1–5 entschuldigt sich der Liebende für seine Leidenschaft, in den Versen 6–7 steht die flehentliche Bitte um Erhörung im Mittelpunkt. Diesen Grosseinschnitt nach dem fünften Vers vollzieht Marenzio musikalisch mit einer Minimapause in allen Stimmen in M. 27 nach. Der sich anschliessende letzte Formteil wird ab M. 29 nicht ganz wörtlich aber nahezu identisch wiederholt, so dass sich eine Grossform von ABB' ergibt, die der Anlage einem Grossteil der Madrigale Riccis mit wiederholter Schlusspartie (Nr. 1, 10, 11, 13, 14) sehr ähnelt. Bei Ricci ist die Wiederholung des Schlussteils freilich wörtlich, während hier die Wiederaufnahme des Textes in den M. 39–42 und ab M. 46 vom ersten Auftauchen der Verse abweicht.

Parallelführung von Stimmpaaren in Terzen und Sexten ist bei Marenzio zudem in den M. 13 (Sexten Canto/Quinto), 14 (Terzen Canto/Alto), sowie über längere Strecken in M. 22 (Canto/Alto) und M. 28 (Canto/Basso) anzutreffen. Auch Cesarina Ricci setzt wie mehrfach angesprochen parallele Stimmführung ein, in *Nel discostarsi*, II, M. 19–21 sogar auf ganz ähnliche Art und Weise. Auch kontrapunktische Stimmpaarbildung wie in den Anfangsmensuren von Marenzios *Donna de l'alma mia* finden sich bei Ricci. Die

90 „Marenzio's discovery of the pastoral drama led him, in his sixth and seventh books for five voices, to the development of a new style. He developed this style only gradually: in Book VI a5 experimental forays into a new, dramatic form of expression stand side by side with earlier styles. The texts of this book are typically light, highly descriptive scenes of Arcadian flirtations. These poems recall the pastoral verse that was the staple of the canzonetta madrigal of the 1570s and 1580s; it is thus not surprising to see Marenzio expanding and developing his own canzonetta style here.“, vgl. Williams Macy, *Late*, S. 101.

91 Ediert in Einstein, *Luca Marenzio*, S. 107f.

Komponistin setzt solche Satztechniken jedoch meist im Zusammenhang mit der variierten musikalischen Wiederholung eines Verses ein, während sie bei Marenzio, der kaum Einzelverse wiederholt, nicht in diesem Zusammenhang stehen.

Die Modalität des Marenzio-Madrigals ist wie bei Ricci klar bestimmt und in sich geschlossen. Mit Kadenzpunkten zur Finalis g (dorisch transponiert), der fünften Stufe D, sowie nach b und a ist der modale Rahmen des Stückes eindeutig definiert. Marenzio setzt jedoch auch die Harmonik zur Textausdeutung ein, während Ricci einfachere klangliche Mittel wählt. Stellen wie die Klangfolge D/Es/D auf „l'alma“ in M. 3 und die chromatische Oberstimme in der Klangfolge C/A (Canto: c-cis) zur Illustration der religiösen Überhöhung der Geliebten in M. 10/11, sind bei Ricci nicht anzutreffen.

In Marenzios Sammlung lassen sich also ähnliche Tendenzen hin zur musikalisch einfachen Struktur beobachten, wie sie bei Ricci bereits beschrieben wurden. Bezüglich der Klanglichkeit als Mittel zur Textausdeutung und auch der musikalischen Grossform mit wörtlicher Wiederholung des Schlussteils geht Marenzio, der auf einen grösseren musikalischen Erfahrungsschatz zurückgreifen kann als die junge Cesarina Ricci in ihrer wahrscheinlich ersten Veröffentlichung, jedoch freier mit den musikalischen Techniken um, die aus Villanella und Canzonetta übernommen sind.

IV. Fazit

Gesicherte Informationen zu Leben und Wirken Cesarina Riccis de Tingoli sind nach wie vor rar. Macht man sich daran, einen möglichen Kontext für ihre Biographie und ihr Schaffen zu rekonstruieren, begibt man sich zwangsläufig in den Bereich des Hypothetischen. Die Belege und Hinweise, die ich im Laufe meiner Beschäftigung zusammentragen konnte, machen jedoch folgende Vermutungen zu ihrem Umfeld wahrscheinlich und grenzen die musikalische Laufbahn in Umrissen ein: Die Namensbildung Ricci de Tingoli⁹² lässt vermuten, dass die Komponistin als Tochter Giovanni Riccis und dessen erster Frau Giulia geborene Nobili in den Jahren nach deren 1571

92 Vgl. hierzu die ähnliche Namensbildung bei Maddalena Casulana, die nach ihrer Heirat als Maddalena Casulana di Mezarii bezeichnet wird (Thomas W. Bridges, „Casulana [Mezari], Maddalena“, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, hrsg. v. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, New York u.a. 1995, S. 109–111, hier S. 110).

erfolgter Eheschliessung geboren wurde.⁹³ Beide Familien der Eltern hatten Beziehungen zu höchsten kirchlichen Kreisen in Rom. Der Familiensitz der erst durch die politische Begabung des Vaters von Giovanni zu Ansehen gelangten Familie Ricci befand sich in Montepulciano nahe Siena. Wie von Jane Bowers bereits vermutet, entstammte Cesarina Ricci also einer seit kurzer Zeit dem Adel zuzuordnenden Familie aus höchsten sozialen Kreisen.⁹⁴ Vor 1577 verbrachte Giovanni Ricci und unter Umständen auch seine Tochter Cesarina einige Jahre in Rimini, einer Stadt, zu der die Riccis nicht zuletzt durch die Bekanntschaft mit der Familie Tingoli Beziehungen unterhielt. Spätestens ab 1586 ist aufgrund der Widmungen Giovannellis ein Aufenthalt der Familie in Rom wahrscheinlich, möglicherweise steht der Ortswechsel auch in Verbindung mit Giovanni Riccis um 1588 geschlossener zweiter Ehe. Es ist wahrscheinlich, dass Cesarina Ricci in dieser Zeit im Hause des Vaters ihre musikalische Ausbildung erhielt, unter Umständen war Ruggiero Giovannelli ihr Lehrer, dessen in dieser Zeit veröffentlichte Madrigalsammlung wie Riccis spätere Kompositionen Villanella-Einflüsse zeigt.⁹⁵ Ricci unterhielt wohl über die Familien ihrer Eltern Beziehungen zu den gehobeneren römischen Gesellschaftskreisen, wodurch Kontakt zum kunstliebenden Papstneffen Cinzio Aldobrandini entstand, der ihre Kompositionen zumindest teilweise kennenlernte und zum Widmungsträger ihres *Primo libro* wurde. Riccis Kompositionen, die Einflüsse volkstümlicher Vokalgattungen wie der Villanella aufweisen, kamen wohl bei privaten Adelstreffen, möglicherweise auch bei den Akademiesitzungen Cinzio Aldobrandinis im Vatikan zur Aufführung. Auch bei Luca Marenzio, der in den 1590er Jahren als Famigliar des Cardinale S. Giorgio belegt ist, lässt sich ab 1594 – also während der wahrscheinlichen Entstehungszeit von Riccis Sammlung – eine Hinwendung zu einfacheren, von volkstümlichen Gattungen beeinflussten Satzstrukturen im Madrigal beobachten. Da Riccis wie Marenzios Textauswahl in dieser Zeit auf eine Auseinandersetzung mit der Diskussion um die Gattung tragicommedia hindeutet, die auch eines der Hauptthemen in den Akademiesitzungen Cinzio Aldobrandinis war, ist eine Verbindung zwischen pastoralen Texten und dem Rückgriff auf volkstümliche musikalische Techniken zu vermuten. Noch vor 1597 wurde Ricci wohl mit einem Mitglied der Rimineser, erst seit kurzem in den Adelsstand eingetretenen Familie Tingoli verheiratet, möglicherweise mit

93 Besonders das Wissen um die Musikalität Giovanni Riccis, der sich zeitweise einen Komponisten im Haushalt hielt, macht diese Vermutung wahrscheinlich: Ein Grossteil der frühen Komponistinnen kamen durch ihren Vater oder musikalische Familien zur Musik, vgl. Bowers, „Emergence“, S. 129ff.

94 Bowers, „Emergence“, S. 132 und S. 154, no.74.

95 Zum wachsenden Einsatz von Privatlehrern in dieser Zeit vgl. ebda., S. 129ff.

Pier Maria Tingoli, dem Familiaren ihres Grossvaters oder aber auch mit dessen Sohn Gasparo.⁹⁶ 1597, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Madrigalbuchs, hielt sie sich in Monte Colombo in der Nähe von Rimini auf, möglicherweise auf einem dortigen Besitz der Tingolis. Nach der Veröffentlichung ihrer Madrigalsammlung verliert sich jede Spur von ihr. Bezüglich der Frage, warum Riccis erster Publikation so weit bekannt keine anderen Sammlungen folgten, kann nur spekuliert werden. Möglicherweise starb sie sehr früh, oder aber ihr Rückzug ins Private steht, wie schon bei einigen ihrer damaligen Kolleginnen vermutet, in Zusammenhang mit ihrer Eheschließung.⁹⁷

Demnach wäre Ricci zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer ersten Madrigalsammlung allenfalls Mitte zwanzig gewesen, hätte also noch am Beginn ihrer musikalischen Entwicklung gestanden. Auch wenn Ricci noch nicht über die expressiven Möglichkeiten des bereits erfahrenen Komponisten Marenzio verfügte, nahm sie bereits in ihren ersten veröffentlichten Kompositionen auf aktuelle Zeitströmungen in der Madrigalkomposition Bezug. Die weitere Erforschung des wahrscheinlich in Rom entstandenen Oeuvres der vermutlichen Schülerin Giovannellis wäre demnach – sollte die Quellenlage es jemals ermöglichen – auch bezüglich der Erforschung der weltlichen Vokalmusik im Rom des 16. Jahrhunderts, die noch in den Anfängen steckt, ein wertvoller Beitrag.

Niemanden könnte es mehr freuen als mich, wenn zukünftige Forschungsarbeit Quellen zutage förderte, die es ermöglichten, diese Hypothesen zu Leben und Werk Cesarina Riccis de Tingoli zu bekräftigen, zu spezifizieren – oder auch zu korrigieren.

96 Von Pietro Maria sind Dokumente erhalten, die ihn 1562 und 1578 als lebend bezeugen (Clementini, *Trattato*, S.26, Tonini, *Rimini*, Bd.6.1, S. 335); er wird als „Cortigiano ricco“ (Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89) und „Cavaliere di Portogallo“ (Clementini, *Trattato*, S.26) bezeichnet. Von seinem Sohn Gasparo, der den Beinamen „Iarduccio“ (Verschwender) trug, sind keine Hinweise zu Lebensdaten erhalten (vgl. Rigazzi, *Cronica*, S. 153–156).

97 Bowers, „Emergence“, S. 138f.

Abbildung 1

Widmungstext

ALL'ILLUSTRISS: ET REVE-/RENDISSIMO MONSIGNORE,/ SIG. ET PATRON COLENDISS./
Il Cardinale San Giorgio./

QVand'io da prima pensai dar luce à queste mie oscure note,/ col nome in fronte di V. Sig. Illustriss. mi mosse, fra gli altri/ rispetti, il sapere, che non suole Apollo sprezzar le Muse; ma/ considerando poi meglio, & vedendo, che io non solo Musa/ non ero, ma molto à quelle inferiore, se ben di esse studio-/ sissima, & V. Sig. Illustriss. di professione, & maneggi assai/ piu graui, & ardui, auanzaua di gran lunga, & di molte par-/ ti Apollo, se ben raccogliendo le Muse in casa, con honora-/ ta & liberal lode di humanissimo Padrone, altamente le fa-/ uorisce, me ne sgomentai in modo, che le lasciai ne le vsate/ basse tenebre loro: doue hanno dimorato fin tanto, che per/ relatione di tutti, & per notissima proua, accese, & solleuate da un chiarissimo raggio de/ la sua benignità, prestantissimo ornamento, di quella grandezza, ond'ella è meritamente/ da i piu famosi Scrittori celebrata, & da potentissimi Principi sopra modo amata, hora/ compariscono al suo conspetto, supplicandole, che da vn cortese lume di Lei non siano/ sdegnate, per il quale sperano hauere ad essere no[n] pur diffuse; ma illustrate ancora, & cinte/ di quel maggior splendore, di ch'elle potranno esser capaci: con laquale speranza; si come/ esse tutte liete festeggiano, cosi io le bacio humilissimamente le mani, & nella sua buona/ gratia, quanto piu posso, mi raccomando. Iddio benedetto la felicit./ Di Monte Colombo alli 10. Febraio 1597./ Di V. Sig. Illustriss. & Reverendiss./ Humiliss. & Devotiss. Serua/ Cesarina Ricci de Tingoli.

DEM HOCHVEREHRTEN UND EHRWÜRDIGEN MONSIGNORE, HERRN UND GEBILDETEN PATRON, dem Kardinal San Giorgio.

Als ich zum ersten Mal daran dachte, diese meine unklaren Noten mit dem Namen von Euer Hochwohlgeboren auf dem Titelblatt zu veröffentlichen, bewegte mich neben anderen Aspekten das Wissen, dass Apoll die Musen nicht zu verachten pflegt; aber als ich dann weiter nachdachte und sah, daß ich nicht nur keine Muse war, sondern weit minderwertiger als sie, wengleich ich mich mit ihnen auch eifrig beschäftige, und dass Euer Hochwohlgeboren bezüglich der Berufung und des schwierigen und leidenschaftlicheren Handwerks Apoll bei weitem und in vielfacher Hinsicht übertrifft, immer wenn er die Musen in seinem Haus versammelt und sie mit dem ehrwürdigen und freigebigen Lob des gebildeten Herrn begünstigt, war ich darüber so erschrocken, daß ich die Noten ihren gewohnten schattigen Niederungen überliess: wo sie sich verzehrt haben bis sie durch die Berichte aller und durch eine wohlbekannte Kostprobe vor ihrem Angesicht erscheinen, aufgestiegen und erhoben durch einen klaren Strahl Ihrer Güte zum kostbarsten Schmuck dieser Grossartigkeit, für die Sie verdienterweise von den berühmtesten Schriftstellern gefeiert und von den mächtigsten Herrschern übermässig geliebt werden, und flehen Sie nun an, eines höflichen Blickes von Ihnen nicht unwürdig zu sein, den sie zu bekommen hoffen, um diesen grossartigen Glanz, dessen sie fähig sind, nicht nur zu verteidigen sondern auch auszusmücken und sich damit zu gürten: mit dieser Hoffnung küsse ich Ihnen, so wie die Noten alle fröhlich feiern, untertänigst die Hände und empfehle mich Ihrer grossen Güte so sehr ich kann. Gott segne Sie. In Monte Colombo am 10. Februar 1597. Von der demütigsten und hingebungsvollsten Dienerin von Euch, dem hochverehrten und ehrwürdigen Herrn, Cesarina Ricci de Tingoli.

Abbildung 2
Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 4480, f. 78v



[Abbildung 3 Teil]

Nel discostarsi il sole
Prima parte

1

(Canto) (Nel dis-co-star-si'il so le Nel dis-co-star-si'il so le La

Alto Nel dis-co-star-si'il so le La sciano

(Quinto) (Nel dis-co-star-si'il so le

Tenore Nel dis-co-star-si'il so le La

Basso Nel dis-co-star-si'il so le

5

(C) scia no gl'augellet ti I can-ti'e le ca-ro le E'i na-tu-ral di let

A La-sciano gl'augellet ti E'i na-tu-ral di let

(S) La-sciano gl'augellet ti I can-ti'e le ca-ro le E'i na-tu-ral di let

T scia no gl'augellet ti I can-ti'e le ca-ro le E'i na-tu-ral di let

B I can-ti'e le ca-ro le E'i na-tu-ral di let

9

(C) ti Og-ni sil-vestre bel-va Pie-na di duol s'in-sel

A ti Og-ni sil-vestre bel-va Pie-na di duol s'in-sel

(S) ti Og-ni sil-vestre bel-va Pie-na di duol s'in-sel

T ti Og-ni sil-vestre bel-va Pie-na di duol s'in-sel

B ti Pie-na di duol s'in-sel

3. Ausbildung 2
Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 4480, f. 78v

13

(C) va Poi co-me'in tau-ro'ad al-ber-gar ri-tor-na

A va Poi co-me'in tau-ro'ad al-ber-gar ri-tor-na Si

(S) Poi co-me'in tau-ro ad al-ber-gar ri-tor-na

T va Poi co-me'in tau-ro'ad al-ber-gar ri-tor-na Si fa'ogni

B va Poi co-me'in tau-ro'ad al-ber-gar ri-tor-na Si

17

(C) Si fa'ogni fe-ra di le-ti-tia'ad-or-na di le-ti-tia'ad-or

A fa'ogni fe-ra di le-ti-tia'ad-or-na di le-ti-tia'ad-or

(S) Si fa'ogni fe-ra di le-ti-tia'ad-or-na di le-ti-tia'ad-or

T fe-ra Si fa'ogni fe-ra di le-ti-tia'ad-or-na di le-ti-tia'ad-or

B fa'ogni fe-ra (Si fa'ogni fe-ra) di le-ti-tia'ad-or

21

(C) na)

A na)

(S) na)

T na)

B na)

[Abbildung 3, 2. Teil]

**Così se voi ben mio
Seconda parte**

The musical score is divided into three systems, each with five vocal staves and five piano accompaniment staves. The vocal parts are labeled (Canto), Alto, (Quinto), Tenore, and Basso. The piano accompaniment parts are labeled (C), A, (S), T, and B. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves.

System 1 (Measures 1-4):

Vocal parts: (Co- si se voi ben mi- o Co- si se voi ben mi- o Dame vi dis co sta-
Co- si se voi ben mi- o Co- si se voi ben mi- o Da me vi dis co sta-
(Co- si se voi ben mi- o Da me vi dis- co sta-
Co- si se voi ben mi- o Da me vi dis- co sta-
Co- si se voi ben mi- o Da me vi dis co sta-

System 2 (Measures 5-8):

Vocal parts: te Fac- cio di pian- to'un ri-
te Fac- cio di pian- to'un ri-
te Fac- cio di pain- to un ri- o un ri-
te Fac- cio di pian- to'un
te Fac- cio di pian- to'un ri-

System 3 (Measures 9-12):

Vocal parts: o Po- scia se ri- tor- na- te Po- scia se ri- tor- na- te, se ri- tor na-
o Po- scia se ri- tor na- te, se ri tor na-
o Po- scia se ri- tor na-
ri- o Po- scia se ri- tor na- te, se ri- tor na-
o Po- scia se ri- tor- na- te,

[Abbildung 3, 2. Teil]

13

(C) te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

A te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

(S) te, Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

T te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

B Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

17

(C) so E lo splen dor E lo splendor de vo stri ra i lu cen

A so E lo splendor E lo splendor de vostri ra i lu cen

(S) so E lo splendor E lo splendor de vostri rai lu cen ti de vostri

T so E lo splendor E lo splendor de vostri

B so E lo splendor

21

(C) ti de vostri ra i de vostri rai lu cen ti Ri tor na'i miei i pen sier Ri

A ti de vostri rai (de vostri rai) lu cen ti Ri tor na'i miei pen sier (Ri tor na'i miei

(S) rai lu cen ti Ri tor na Ri torna'i miei pen sier Ri tor na'i miei pen

T ra i de vostri rai lu cen ti Ri torna'i miei pensier (Ri torna'i miei pensier)

B de vostri rai lu cen ti Ri torna'i miei pensier

25

(C) tor—na'i miei pensier Ri—tor. na'i miei pensier Ri-tor na'i miei pensier lie. ti'e con-ten—

A pensier) Ri—torna'i miei pen—sier Ri. torna'i miei pen—sier lie. ti'e con. ten—

(S) sier Ri. tor—na Ri torna'i miei pensier Ri torna'i mie— i pen—sier lie. ti'e con. ten—ti

T Ri.tor—na'imiei pen_sier Ri tor—na Ri-torna'i miei pen_sier lie. ti'e con. ten—

B (Ri—tor—na'i miei pen_sier) Ri tor—na'imiei pen_sier lie. ti'e con-ten—

29

(C) ti lie—ti'e con-ten— ti lie—ti'e con—ten— ti.)

A ti lie—ti'e con. ten— ti lie—ti'e con—ten— ti.

(S) lie—ti'e con-ten— ti con—ten—ti con ten—ti.)

T ti lie—ti'e con—ten— ti lie—ti'e con ten— ti.

B ti lie—ti'e con-ten— ti lie—ti'e con—ten— ti.

Abbildung 4
Text von *Nel discostarsi il sole*
mit Gegenüberstellung der Analogabschnitte beider Strophen

Strophe 1

1 Nel discostarsi il sole
2 Lasciano gli augelletti
3 I canti e le carole
4 E'i natural dilette
5 Ogni silvestre belva
6 Piena di duol s'inselva
7 Poi come in tauro ad albergar ritorna
8 Si fa ogni fera di letitia adorna

Strophe 2

1 Così se voi ben mio
2 Da me vi discostate
3 Faccia di panto un rio
4 Poscia se ritornate
5 Voi m'adornate il viso
6 Di dolce gioia e riso
7 E lo splendor de' vostri rai lucenti
8 Ritorna i miei pensier lieti e contenti.

Strophe 1

Wenn die Sonne sich versteckt,
verschwinden die Vögelchen,
die Gesänge und Tänze
und die natürlichen Freuden,
jedes wilde Tier
kehrt voll Schmerz in den Wald zurück.
Dann kehrt sie [die Sonne]
wie im Zeichen des Stiers* zum Morgenrot zurück
und lässt so jedes Tier sich mit Freude schmücken.

Strophe 2

Genauso mache ich, wenn ihr, mein Schatz,
euch vor mir verbergt,
aus Tränen einen Bach.
Dann, wenn ihr wiederkommt,
schmückt ihr mir das Gesicht
mit süßer Freude und Lachen
und der Glanz eurer leuchtenden Strahlen
macht meine Gedanken wieder froh und zufrieden.

* Vgl. Fussnote 62

Abbildung 5

Giovannelli: *Credi tu per fuggire* M. II.
nach DeFord, Ruggiero, Bd. 299011

Se si vedesse fuore

1 **5**

(Canto) (Se si ve des se fuo re L'i ma gi ne del co re Se si vedes se fuo re Se

Alto Se si vedesse fuo re, (Se si vedes se fuo re) L'ima gi ne del co re Se si vedesse fuo re (Se

(Quinto) (Se si ve des se fuo re L'i ma gi ne del co re Se si vedes se fuo re

Tenore Se si ve des se fuo re, (Se si vedes se fuo re) L'ima gi ne del co re Se si vedesse fuo re

Basso Se si ve des se fuo re, L'ima gi ne del co re Se si vedesse fuo re

(C) si vedes se fuo re L'i ma gi ne del co re Voi ve de reste in es so Voi ve de re ste in es so L'i

A si vedesse fuo re) L'i ma gi ne del co re, Voi ve de reste in es so (Voi ve de re ste in es so) L'i

(5) L'i ma gi ne del co re Voi ve de reste in es so in es so L'i

T L'i ma gi ne del co re, Voi ve de reste in es so (Voi ve de re ste in es so) L'i

B L'i ma gi ne del co re, Voi vedereste in es so L'i

10

(C) ma gin vostro e'l vostro vi so'es pres so vo stro vi so'es pres so.)

A magin vostro e'l vostro viso'es pres so Voi vo stro vi so'es pres so.

(5) ma gin vostro e'l vostro vi so'es pres so vo stro vi so'es pres so.)

T ma gin vostro e'l vostro viso'es pres so vo stro vi so'es pres so.

B magin vostro e'l vostro viso'es pres so vo stro vi so'es pres so.

Abbildung 6

Text von *Nel discostarsi il sole*
 mit Gegenüberstellung der Analogabschnitte beider Strophen
 Se si vedessi fuore

Stropha 1 Stropha 2 Gasparo Fiorino

Canto
 Tenore
 Basso

1

Se si ve-des si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

Se si vedes si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

Se si ve-des si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

5

C
 T
 B

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo-strae'l vo-stro vi-so'es-pres-so so

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo-strae'l vo-stro vi-so'es-pres-so so

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo-strae'l vo-stro vi-so'es-pres-so so

Se si vedessi fuore
 Il pensier c'ho nel cuore,
 Voi vederesti bene,
 Che nott'e giorno penso solo a tene.

Se si vedessi fuore
 Quel che nasconde il cuore,
 Voi vederesti pieno
 Di mortifere piage e di veleno.

Se si vedessi fuore
 La fiamma c'ho nel cuore,
 Tu non potresti mai,
 Darmi tanti tormenti, peni e quai.

Abbildung 7

Giovanelli: **Credi tu per fuggire**, M.1f,
nach DeFord, *Ruggiero*, Bd. 2, S.140

Cre— di tu per fug— gi— re
Cre— di tu per fug— gi— re
Cre— di tu per fug— gi— re

Giovanelli: **Ohimè, perché mi fuggi**, M. 13f
nach DeFord, *Ruggiero*, Bd. 2, S.134

Cre— di tu per fug— gi— re
Cre— di tu per fug— gi— re
Cre— di tu per fug— gi— re
Cre— di tu per fug— gi— re

Ricci de Tingoli: **Stillò l'anima in pianto**, M. 6f

to Tir— si quan— do par— ti— re
to Tir— si quan— do par— ti— re
to Tir— si quan— do par— ti— re
to Tir— si quan— do par— ti— re
to Tir— si quan— do par— ti— re

