

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	30 (2010)
Artikel:	Jenseits des stile recitativo - Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610-ca. 1650. Teil 1
Autor:	Steinheuer, Joachim
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835165

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: 13.01.2026

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

Jenseits des *stile recitativo* – Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca.1650

JOACHIM STEINHEUER (Heidelberg)

Das Jahr 1600 scheint für die Musikgeschichtsschreibung gleichsam punktgenau eine Zäsur von epochalem Ausmaß zu beschreiben, eine Schwelle, die gewissermaßen einen grundlegenden musikalischen Paradigmenwechsel und damit den Übergang von der Renaissance zum Barockzeitalter markiert. Dafür sprechen dem Anschein nach mehrere Gründe: Die vorgebliche Erfindung des instrumentalbegleiteten Sologesangs, die der Florentiner Sänger und Komponist Giulio Caccini in seiner programmatisch *Le nuove musiche* überschriebenen Sammlung von einstimmigen Gesängen mit instrumentaler Bassstimme für sich reklamierte (der Druck erschien übrigens tatsächlich erst Anfang 1601) sowie die Entstehung der neuartigen und zukunftsweisenden dramatischen Gattungen von Oper und Oratorium mit der Florentiner Aufführung von Ottavio Rinuccinis und Jacopo Peris *L'Euridice* anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit dem französischen König Henry IV. sowie Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* im römischen Oratorio des Filippo Neri. All diese Neuerungen hätten ihre Wurzeln, so eine immer noch weitverbreitete Annahme, in den humanistisch geprägten musiktheoretischen Diskussionen und praktischen Experimenten zu deren Umsetzung in der sogenannten Florentiner Camerata des Conte Giovanni de' Bardi, eines Florentiner Mäzens und gebildeten Dilettanten, der mit den neuen Gattungen und Kompositionstechniken ein modernes Äquivalent für jene ethischen Wirkungen zu schaffen beabsichtigt habe, die der allerdings weitgehend verlorenen antiken Musik zugeschrieben wurden. An einem einzigen Ort schuf nach dieser Sicht eine eingeschworene Gruppe von Musikern und Musikgelehrten in einem fast titanisch zu nennenden Schöpfungsakt das musikalische Kunstwerk der Zukunft aus dem Geist der Antike.

Monokausale Erklärungsmodelle wie das soeben skizzierte bieten neben einer erstaunlichen Komplexitätsreduktion und dem verführerischen Charme allzu griffiger Deutungsmuster zugleich auch anscheinend schlüssige Kriterien, mit denen man unterschiedlichste Phänomene der tatsächlich weit vielfältigeren zeitgenössischen Musikpraxis einordnen und sogar bewerten zu können glaubt. So erscheint vor einem solchen Hintergrund ge-

nerell alles als fortschrittlich und modern, was den neu entstehenden Gattungen zugeordnet werden kann oder zumindest in einstimmiger oder solistischer Form komponiert wurde. Insbesondere der *stile recitativo*, einzig im Hinblick auf den musikalischen Vortrag von monologischen oder dialogischen Textabschnitten ohne geschlossene Form (also nicht für strophische Texte aller Art) innerhalb einer Bühnenhandlung in Musik entwickelt, erscheint in der Rückschau vielfach gar als das bedeutendste Anzeichen kompositorischer Modernität in jener Epoche des Wandels überhaupt. Demgegenüber – so scheint es aus einer solchen Perspektive – mutierte das mehrstimmige Madrigal, das bis zum Jahr 1600 fraglos die experimentierfreudigste Gattung der musikalischen Avantgarde gewesen war, nun gleichsam über Nacht zu einem anscheinend rückwärtsgewandten Betätigungsfeld von ewig Gestrigen; die geistliche Musik schien sich gar in gegenreformatorischer Erstarrung weitgehend den Anforderungen und Möglichkeiten der neuen Zeit zu verschließen, vor allem im päpstlichen Rom, dem angeblichen Hort eines überlebten, wenn nicht gar offen reaktionären Palestrinastils, und die anderen europäischen Länder, in denen die Errungenschaften der neuen Zeit noch gar nicht angekommen waren, erschienen nun mit einem Schlag zur musikalischen Peripherie degradiert, in der es nicht selten Jahrzehnte dauern sollte, bis gleichsam die neue Epoche endlich auch dort Fuß fassen konnte.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die tatsächlichen musikalischen Veränderungen in den Jahren um 1600 weitaus komplexer und vielfältiger waren und nicht nur vereinzelte Gattungen betrafen, sondern in einem höchst erstaunlichen Modernisierungsschub alle Bereiche der zeitgenössischen Musikkultur erfassten. Zu den zentralen Faktoren, die in eine Gesamtdarstellung der Experimente und Umwälzungen jener Jahre einzbezogen werden müssen, gehören etwa die vielfältigen Möglichkeiten, welche die Einführung einer eigenständigen instrumentalen Bassstimme im Hinblick auf Satztechniken, Formbildung, Kontrastdramaturgie und musikalische Architektur eröffneten. Hierzu zählt insbesondere ein flexibler Einsatz vielfältiger musikalischer Dialogtechniken wie etwa der Wechsel von ein- bzw. geringstimmigen mit vollstimmigen Abschnitten, die Einbeziehung von obligaten Instrumenten etwa durch gliedernde Ritornelle oder wichtiger noch durch vielfältige Möglichkeiten vokal-instrumentalen Konzertierens sowie nicht zuletzt die Herausbildung gezielter Formbildungsprozesse etwa in der Entwicklung von nicht selten freien, vom Text nicht vorgegebenen Refrainbildungen, der Fundierung einer Komposition auf viertel-, halb- oder ganzsstrophischen Bassmodellen und ebenso auf nichtstrophischen, meist relativ kurzen standardisierten oder auch neuerfundenen ostinaten Formeln wie auch in der Herausbildung von Verfahren motivischer Vereinheitlichung in der Soggettobildung. Im Bereich der weltlichen Vokalmusik zeigen sich

darüber hinaus grundlegende Neuerungen in der Entstehung neuer Vers- und Strophenformen, einer zunehmenden Auflösung der sehr ausdifferenzierten Stilhöhenvorstellungen, die bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Gattungswahl und damit auch den jeweils spezifischen Einsatz musikalischer Mittel mitgeprägt hatten, sowie in einer Veränderung der Themen wie auch der dichterischen und musikalischen Poetik, u. a. im Hinblick auf einen textlichen wie musikalischen *concettismo*. Auch im Bereich der Motette lassen sich neuartige Verfahren unkonventioneller Textkompilation erkennen, die offenbar in einigen Fällen direkt im Hinblick auf eine bestimmte Idee der Formbildung in der musikalischen Umsetzung zielte.

Die genannten Punkte lassen sich in Fortsetzung einzelner, bereits früher einsetzender Bestrebungen spätestens ab etwa 1610 in überraschend paralleler Weise sowohl im weltlichen Bereich des italienischsprachigen *madrigale concertato*¹ wie auch im geistlichen Bereich lateinischer Motetten und Concerti nachweisen, mithin also zwei Gattungen, die aus der Sicht der Musikhistoriographie eher als im Niedergang begriffen aufgefasst und nicht gerade zu den modernen oder fortschrittlichen Bereichen der zeitgenössischen Musikkultur Italiens gerechnet wurden, zwei Gattungen zudem, für die der *stile recitativo* eine insgesamt eher marginale Bedeutung besitzt. Dies dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass in beiden Gattungen eine szenische Umsetzung oder auch szenische bzw. räumliche Implikationen nur vereinzelt eine Rolle spielen und insofern genau jener Kontext einer Bühnenhandlung, für den der *stile recitativo* entwickelt worden war, in diesen Gattungen im Normalfall gar nicht anvisiert war.

Auffällig ist, dass es zwar eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu bestimmten Aspekten wie auch einzelnen Komponisten im entsprechenden weltlichen wie auch geistlichen Repertoire gibt, ohne dass jedoch bislang die parallelen Entwicklungen in beiden Bereichen auch nur im Ansatz vergleichend oder zusammenfassend dargestellt worden wären. Im Nachweis, dass in den ersten Jahrzehnten des Seicento jenseits des *stile recitativo* in beiden Bereichen prinzipiell ähnliche Innovationsprozesse der kompositorischen Entwicklung im Hinblick auf Satztechniken, Formbildungsprozesse und musikalische Dramaturgie stattfinden, sehen die nachfolgenden Untersuchungen eine ihrer wichtigsten Aufgaben.

1 Der in der Forschung gängige Terminus ‹madrigale concertato› wird hier weiterhin verwendet, obwohl das zeitgenössische Repertoire auf Grund einer zunehmenden Ausdifferenzierung von Textformen und musikalischen Formen durch den traditionellen Gattungsbegriff ‹madrigale› nicht mehr zutreffend abgedeckt werden konnte; ein neuer verbindlicher Gattungsbegriff etablierte sich jedoch nicht mehr. Vgl. hierzu: Joachim Steinheuer, *Chamäleon und Salamander: Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999, S. 106–109.

Zum Terminus ‹Dialog›

In der bisherigen Literatur zum Begriff Dialog in der italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts werden meist zwei Typen von Dialogformen benannt. John Whenham etwa unterscheidet für die weltliche Vokalmusik in Italien:

- a) «the setting of a text involving conversational exchange between two or more characters»
- b) «the title for a work that employed musical devices such as alternation, echo, or contrast in a way which is analogous to the exchanges of spoken dialogue».²

In vergleichbarer Weise findet sich auch bei Don Harran die grundlegende Unterscheidung von «settings of dialogue texts» und «music composed in dialogue style».³

Fraglos ist es zutreffend und sinnvoll, bei der Untersuchung des hier im Blick stehenden Repertoires die Frage einer dialogischen Textdisposition und die Frage nach der Verwendung musikalischer Dialogtechniken zu unterscheiden, doch handelt es sich dabei auffälligerweise gerade nicht um zwei gleichsam klar voneinander getrennte und problemlos klassifizierbare Gruppen von Kompositionen, denn musikalische Dialogtechniken können bei auch formal gesehen verschiedensten Textvorlagen eingesetzt werden, während umgekehrt ein Textdialog nicht notwendig eine Umsetzung in dialogischer Form und schon gar nicht in Form eines dramatischen Dialogs für eine Bühnensituation nach sich zieht, sondern sogar ganz auf dialogische Techniken verzichten kann.

Whenham scheint aber gerade von der Möglichkeit einer eindeutigen Trennung zwischen diesen beiden Kategorien auszugehen, wenn er im Rahmen seiner Studie über *Duet and dialogue in the age of Monteverdi* unter dem Begriff Dialog «settings of dialogue texts only» untersuchte, und zwar mit der Begründung, dieser Terminus habe im geringstimmigen weltlichen Repertoire nur noch ganz vereinzelt auf Vertonungen nicht-dialogischer Texte Anwendung gefunden.⁴ Diese im 16. Jahrhundert durchaus gängige Be-

2 John Whenham, *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*, Ph.D. Diss., Oxford 1978; umgearbeitete Fassung: Ann Arbor: UMI, 1982 (= Studies in British Musicology, 7), S. 181; eine differenzierte Beschreibung dialogischer Techniken bei Theodor Kroyer, «Dialog und Echo in der alten Chormusik», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 16 (1909), S. 13–32.

3 Don Harran, «Towards a definition of the early secular dialogue», in: *Music and Letters*, 51 (1970), S. 37–50.

4 Whenham, *Duet and dialogue*, S. 181.

zeichnung für verschiedenartige musikalische Dialogtechniken hat sich jedoch zumindest im parallelen geistlichen Repertoire noch während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts weitergehalten, wo die Angabe *dialogo* gleichermaßen für Textdialoge wie auch musikalische Dialoge Verwendung findet. Da prinzipiell die gleichen oder zumindest sehr eng verwandte musikalische Dialogtechniken gleichermaßen im hier zur Diskussion stehenden weltlichen und geistlichen konzertierenden Repertoire auf vielfältige Weise eingesetzt werden, soll der Begriff *dialogo* auch in dieser Untersuchung nicht nur auf Vertonungen rein dialogischer Texte beschränkt werden. Im Falle des weltlichen Repertoires kommen damit insbesondere solche Kompositionen ins Blickfeld, die von Whigham gerade nicht als Dialoge klassifiziert und bei ihm nicht untersucht worden waren. Dramatischer Dialog bildet im hier zu untersuchenden Repertoire keineswegs den Regelfall, vor dessen Hintergrund mögliche andere Dialogformen klassifiziert werden, sondern umgekehrt eher einen Sonderfall innerhalb eines weitaus breiteren Spektrums an Dialogkompositionen mit sehr unterschiedlichen Formbildungstechniken und narrativen oder gelegentlich auch anderweitigen szenographischen und dramatischen Implikationen.

Im Folgenden sollen dabei Dialogtechniken unter den neuartigen Bedingungen des konzertierenden Satzprinzips untersucht werden, wofür auf der Ebene der vertonten Texte – unabhängig von der Frage, ob es sich dabei – wie grundsätzlich immer im Bereich des madrigale concertato – um Texte in Versen und häufig auch um strophische Formen oder, wie überwiegend im Bereich von Concerto und Mottete, um Prosa handelt – von einer grundlegenden Unterscheidung in drei Kategorien ausgegangen werden soll, die von der formalen Disposition der Texte selbst ausgeht:

1. Zur ersten Kategorie gehören zwei Arten von Textvorlagen, die beide auf der Ebene der formalen Textdisposition keine genuin dialogischen Elemente aufweisen, also keine wörtliche Wechselrede von zwei oder mehreren Personen.
 - a) Die erste Untergruppe dieser Kategorie umfasst solche Texte, die vollständig aus Narration oder Beschreibung bestehen und keine Passagen in direkter Rede enthalten. Zu dieser Gruppe zählen im weltlichen Bereich gleichermaßen lyrische wie auch epische Dichtungen. Im geistlichen Bereich gehört zu dieser Gruppe eine sehr große Zahl von Textvorlagen biblischer wie nichtbiblischer Provenienz für unterschiedliche liturgische Gattungen. Bei geistlicher Doppel- und Mehrchörigkeit lagen ohnehin zumeist keine Texte mit genuin dialogischen Implikationen zugrunde; *Dialogo* steht etwa bei den Gabrielis und ihren Zeitgenossen häufig ganz generell für ein vokales oder auch vokal-instrumentales Konzertieren.

b) Unter den weltlichen Vorlagen weist interessanterweise auch eine zweite Gruppe von Texten keine genuin dialogischen Elemente auf, die gänzlich aus wörtlicher Rede besteht, und zwar sofern es sich um rein monologische Passagen handelt, nicht zuletzt auch Monologabschnitte aus dramatischen Dichtungen, wie etwa zahlreiche in Madrigalform vertonte Abschnitte aus den Monologen innerhalb von Guarinis *Il pastor fido*. Für diese zweite Gruppe sind im geistlichen Bereich nur vereinzelt Beispiele etwa im Bereich der Klagen Marias oder Magdalenas zu nennen.

c) Innerhalb dieser Kategorie sollen gesondert musikalische Dialogtechniken untersucht werden, die primär von der formalen Anlage des Textes her motiviert sind, sei dies durch die eine strophische Disposition, die Bildung von Versgruppen oder Doppelversen oder auch das Verhältnis von Strophe und Refrain bedingt.

2. Die zweite Textkategorie umfasst Vorlagen, die gänzlich auf Narration verzichten und vollständig aus einem Dialog von zwei oder mehr Figuren in wörtlicher Rede bestehen. Es kann sich dabei im weltlichen Bereich sowohl um Dialogpassagen aus dramatischen Gattungen, um lyrische Dichtungen oder auch epische Passagen in Dialogform handeln, die aufgrund ihrer Textdisposition einen zumindest quasi-dramatischen Charakter aufweisen. Im geistlichen Bereich gehören zu dieser Gruppe entweder freie Kompilationen bzw. rein dialogische Komprimierungen biblischer Stellen bzw. freie Dichtungen in quasidramatischer Wechselrede, bei denen jedoch zumeist eine Bühnensituation nicht angestrebt wird.

3. Zur dritten Kategorie zählen Vorlagen, in denen narrative, betrachtende oder kommentierende Passagen sowie wörtliche Rede einer oder mehrerer Personen kombiniert werden oder miteinander abwechseln, sei es in Form von alternierenden Abschnitten in direkter und indirekter Rede oder auch in Form von narrativer Rahmenbildung um eine monologische oder dialogische Passage in wörtlicher Rede. Im Bereich der weltlichen Dichtung findet sich eine solche Vermischung unterschiedlicher Textebenen oder auch von gleichsam epischer und dramatischer Perspektive gleichermaßen in kürzeren Gedichten wie auch in Passagen aus epischen Dichtungen. Dabei ist eigentlich immer von einem Primat der narrativen bzw. epischen Textstruktur auszugehen, in die Abschnitte in wörtlicher Rede einer einzelnen Person oder auch Dialog von mehreren Personen eingefügt ist, auch wenn dies streckenweise ganz oder weitgehend in den Vordergrund treten kann. Denn auch in solchen Fällen ist wohl nicht der quasi-dramatische Monolog oder Dialog als primäre Textschicht anzusehen, sondern die Narration, in die Passagen in wörtlicher Rede integriert wird. Narration kommt in genuin dramatischen Texten allein als Erzählung oder Bericht einer

der handelnden Personen und somit in die Form wörtlicher Rede gekleidet vor, nicht aber als Erzählung eines außerhalb der Bühnenhandlung stehenden Erzählers. Im geistlichen Bereich kann es sich bei Texten, die Narration und wörtliche Rede verknüpfen, um biblische Originalpassagen oder auch um neuverfasste Dichtungen handeln.

Zumindest in der zweiten und dritten Gruppe von Textvorlagen existieren damit vielfach zwar auf der Ebene der Textdisposition bereits mögliche Vorgaben im Hinblick auf eine dialogische oder nicht-dialogische Vertonung eines jeweiligen Textes, doch fühlten sich – wie noch zu belegen sein wird – in allen drei hier unterschiedenen Textkategorien Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an derartige Vorgaben in keiner Weise gebunden. So können etwa nicht-dialogische Texte der ersten Kategorie musikalisch dennoch in dialogischer Form vertont werden, insbesondere dann, wenn eine Erzählung von mehreren konkreten Personen handelt oder auch, wenn irgendein inhaltliches Element auf eine Differenzierung verschiedener Ebenen, auf alternierende Perspektiven oder kontrastierende Elemente verweist, also gar keine handelnden Personen impliziert werden. Doch können dialogische Elemente in der musikalischen Umsetzung nicht-dialogischer Texte auch auf einer rein formalen Ebene durch strophische Textdisposition angeregt werden, durch eine allegorische Darstellung von Elementen der Textvorlage oder durch besondere Absichten in der Gestaltung musikalischer Architektur wie etwa musikalische Refrainbildungen, die im Text angelegt sein können oder auch vom Komponisten in der Umsetzung des Textes erst unabhängig von der Vorlage selbst geschaffen werden. Auch in den beiden anderen Kategorien müssen Komponisten sich nicht an vorhandenen dialogischen Elementen der Textdisposition orientieren, so sind auch im 17. Jahrhundert noch gelegentlich sogar durchgängig dialogische Texte der zweiten Kategorie nicht-dialogisch vertont worden, und zwar sowohl im weltlichen wie auch im geistlichen Bereich, und in der dritten Kategorie bieten sich einem Komponisten sogar besonders vielfältige Möglichkeiten, denn die narrativen bzw. beschreibenden Passagen können, sofern sie überhaupt in der Komposition in irgendeiner Form voneinander abgehoben werden, einem einzelnen Sänger als einem gleichsam weiteren Protagonisten oder Dialogpartner wie auch einem einheitlichen oder aber auch abschnittsweise wechselnden Ensemble anvertraut werden und auf vielfältige Weise der oder den Figuren mit Passagen in wörtlicher Rede gegenübergestellt werden, die ebenfalls nicht notwendig von einer einzelnen Stimme repräsentiert werden müssen.

In dem hier zu besprechenden Repertoire ist bei Vertonungen von Texten der zweiten und dritten Kategorie auffallend, dass eine gleichsam realistische, am natürlichen Geschlecht der Protagonisten orientierte Wahl in

der Besetzung der Vokalstimmen zwar eine nicht selten gewählte Option, aber keineswegs die Norm oder auch nur eine primär angestrebte Besetzungsvariante darstellt; die Passagen einer einzelnen Person in wörtlicher Rede können ohne weiteres mit einer Person des anderen Geschlechts bzw. in einer unerwarteten Stimmlage besetzt sein, noch in Maurizio Cazzatis achtem Buch mit Solomotetten op. 65, erstmals erschienen 1678 in Bologna, findet sich etwa eine Klage Mariens unter dem Kreuz, in der die Worte Marias einer Bassstimme anvertraut werden. Einzelne ‹Rollen› eines Textdialogs können auch weitgehend nicht-szenisch disponiert und abschnittsweise auf mehrere solistische Sänger verteilt oder auch einem mehrstimmigen Ensemble übergeben werden; ähnliches gilt umgekehrt ebenfalls für die Umsetzung narrativer Abschnitte, die gleichermaßen konsequent einem einzelnen Solisten als gleichsam zusätzlicher handelnder Figur, wechselnden Einzelstimmen oder auch Stimmgruppen wie auch einem ganzen Ensemble übertragen werden können.

Obwohl also in allen drei Kategorien fast alle denkbaren Arten von dialogischen wie nicht-dialogischen musikalischen Umsetzungen vorkommen, und damit vielfach gerade nicht ein einfaches Korrelat oder Abbildungsverhältnis zwischen Textdisposition auf der einen Seite und musikalischer Disposition auf der anderen Seite besteht, muss die Frage nach dialogischen Elementen auf den beiden Ebenen von Text wie auch Musik im hier zur Diskussion stehenden Repertoire untersucht werden, um das äußerst vielfältige Spektrum der Lösungsmöglichkeiten im Verhältnis von Textdisposition und musikalischer Disposition überhaupt angemessen erfassen und darstellen zu können.

Im weltlichen wie auch im geistlichen Repertoire der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, und dies bildet in der Tat den eigentlichen Fokus dieser Untersuchung, finden dialogische wie nicht-dialogische Kompositionsprinzipien gleichermaßen bei dialogisch angelegten wie auch bei Texten ohne dialogische Elemente in der Textdisposition Verwendung. Unter dialogischen Kompositionsprinzipien soll im Folgenden jegliche Art von deutlich hervortretender sektionaler Alternation oder Kontrastbildung in Bezug auf kürzere oder auch längere Abschnitte einer Komposition verstanden werden. Dies kann auf unterschiedlichste Weisen erfolgen, etwa durch eine Gegenüberstellung von zwei oder mehr gleich oder auch unterschiedlich besetzten Chören, durch Wechsel der Besetzungsgröße etwa in Form von kontrastierenden solistischen, geringstimmigen und vollstimmigen Abschnitten, durch Wechsel von rein vokalen, gemischt vokal-instrumentalen und rein instrumentalen Passagen (dabei kann es sich ebenso um einfache Ritornell. bzw. Refrainabschnitte wie um selbständige, nicht wiederholte Abschnitte handeln) oder auch durch dynamische Vorschriften etwa in Echo-kompositionen. Doch kann auch eine Reihe anderer kompositorischer Mit-

tel dialogische Wirkungen verstärken, implizieren oder sogar hervorrufen, wie etwa ein Wechsel der Satzart von Paralleldeklamation oder auch paralleler Stimmführung zu polyphonen Techniken, ein Kontrast zwischen harmonisch einfachen und dissonanzenreichen Passagen, eine Gegenüberstellung melismatischer und nicht-melismatischer Abschnitte, ein Wechsel im Ambitus der Stimmen, in der Klangfarbe oder in der Lage des Satzes, usw. Häufig werden mehrere der genannten Elemente miteinander kombiniert, um eine charakterisierende, deutlich hervortretende Kontrastdramaturgie zu erreichen, die nicht selten die gesamte musikalische Architektur prägt. Derartige musikalische Dialogtechniken sind bereits in vielen nicht-konzertierenden Kompositionen im 16. Jahrhundert anzutreffen, sie sind also nicht prinzipiell abhängig von der Verwendung einer Continuostimme, allerdings werden dadurch ohne Frage die Möglichkeiten weitaus vielfältiger, insbesondere im Hinblick auf eine Einbeziehung größerer einstimmiger Soloabschnitte oder auch auf ein rasches Alternieren zwischen Solostimmen bzw. auch Solostimmen und geringstimmigen Gruppen, wie sie in früheren Dialogkompositionen ohne einen verbindenden Instrumentalbass kaum vorkommen können.

Da, wie bereits angemerkt, dialogische Techniken des Komponierens nicht notwendig an eine wie immer geartete dialogische Textdisposition gebunden sind und auch gänzlich unabhängig davon auftreten können, sind im zu untersuchenden Repertoire vielfältige hybride Mischformen anzutreffen, etwa mit Solo/Tutti-Wechseln, Dialog- und Duett-Passagen sowie Gegenüberstellung von direkter Rede und narrativen Abschnitten, und in ihnen wird das Verhältnis von Textform bzw. -disposition und musikalischer formaler Anlage auf ausgesprochen vielfältige Weise gestaltet. Gerade unter solchen Stücken finden sich einige der musikalisch wie auch formal interessantesten Kompositionen des gesamten zeitgenössischen Repertoires und gerade in diesem Bereich entwickelten Komponisten eine Vielfalt individueller und sehr modern anmutender formaler Lösungen, die deutlich machen, dass es sich bei diesem Repertoire der weltlichen und geistlichen Musik der ersten Hälfte des Seicento um alles andere als stagnierende oder gar rückwärtsgewandte Bereiche der damaligen Musikkultur handelt, sondern um ein Repertoire, dessen Modernität es in vieler Hinsicht erst noch zu entdecken gilt.

1. Dialogtechniken bei Vertonungen nicht-dialogischer Texte

a) Textvorlagen ohne Passagen in wörtlicher Rede

Unzweifelhaft ist, dass die Einführung einer instrumentalen Continuostimme als Basis des musikalischen Satzes, insbesondere wenn es sich dabei nicht um einen einfachen *basso seguente*, sondern um eine im Gefüge der Komposition eigenständige Stimme handelt, die kompositorischen Möglichkeiten in vieler Hinsicht erweiterte, nicht zuletzt durch die Einbeziehung auch ausgedehnterer einstimmiger Vokalpassagen, die nur vom Continuo begleitet werden.

Dies lässt sich exemplarisch an zwei jeweils zweiteiligen Vertonungen von *Questi vaghi concerti* verdeutlichen, einer aus zwei Strophen bestehenden Canzonentrophe eines anonymen Autors ohne Passagen in wörtlicher Rede oder unmittelbar dialogische Implikationen auf der inhaltlichen Ebene, die erste Version fünfstimmig im *Settimo libro* von Luca Marenzio von 1595, die zweite zehn Jahre später in einer Besetzung zu neun Stimmen in zwei Chören mit zusätzlicher Continuobegleitung in Claudio Monteverdis *Quinto libro* von 1605.⁵ Marenzios zweiteilige Umsetzung nutzt nur ansatzweise Möglichkeiten von Dialogtechniken unter den Bedingungen eines fünfstimmigen polyphonen Vokalsatzes: Die ersten drei Verse werden fünfstimmig in einem bis auf den Schluss fast durchgehend parallel deklamierten Satz vertont, im vierten Vers bildet ein Terzett von Canto, Alto und Quinto eine nunmehr verkleinerte Besetzung, während der fünfte Vers zunächst vierstimmig anhebt und dann nach fünf Takten abschließend zur Fünfstimmigkeit erweitert wird. Das soggetto für den sechsten Vers wird zunächst von wechselnden, parallel geführten Stimmpaaren in taktwissem Abstand und dann in halbtaktigem Abstand zwischen allen fünf Stimmen imitierend verarbeitet, erst der den ersten Teil beschließende siebte Vers ist dann wieder durchgehend vollstimmig gesetzt. Im zweiten Teil verwendet Marenzio vergleichbare Ansätze zu einer abschnittsweisen Differenzierung der Besetzung in der Vertonung einzelner Verse oder Versgruppen.

Die Version Monteverdis zählt zu den frühen Beispielen für die Einbeziehung einer Continuostimme im mehrstimmigen Madrigal, die dieser selbst erstmals in den letzten sechs Kompositionen innerhalb desselben *Quinto*

5 Marenzios Version ist ediert in: Luca Marenzio, *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci* (1595), ed. Steven Ledbetter and Patricia Myers, New York: Broude Brothers, 1980 (= *The secular works*, 14), S. 99–111. Die Fassung von Monteverdi in Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Bologna: Enrico Venturi, 1927, S. 104–130.

libro vollzieht, und verdeutlicht die vor diesem Hintergrund sich wandelnden satztechnischen Möglichkeiten. Beide Teile beginnen mit einer fünfstimmigen instrumentalen Sinfonia, die nicht nur klanglich, sondern mit ihrem *Tempus perfectum diminutum* zugleich auch auf der Ebene des Taktus mit dem *Tempus imperfectum* der vokalen Abschnitte kontrastiert. Die doppelchörige Anlage mit fünfstimmigem erstem und vierstimmigem zweitem Chor nutzt Monteverdi bereits bei der achtstimmigen Umsetzung der ersten drei Verse für anfangs im halb- und ab Takt 7 im ganztaktigen Abstand geführte blockweise Kanonbildung zwischen den Chören. Die beiden nächsten Verse werden dann solistisch dem ersten Tenor übertragen, wohl nicht zufällig in dem Vers, in dem erstmals das lyrische Ich in Erscheinung tritt, das seine eigene Situation mit jener der aus Liebe singenden Vögel vergleicht, die anfangs dargestellt wurden. Der sechste Vers wird erneut als Kanon der beiden vierstimmigen Chöre gesetzt, diesmal beginnt der zweite Chor, doch wird dieser Vers nochmals in einer ausgeschmückten Variante der Cantostimme zusammen mit dem Schlussvers des ersten Teils wiederum solistisch nunmehr dem zweiten Tenor anvertraut, bevor die achtstimmig kanonische Fassung von Vers 6 wiederholt wird und die acht Stimmen nun erstmals gemeinsam deklamierend in einem knappen Viertakter den ersten Teil beschließen. Erst für die zweite Strophe wird auf der anfänglichen zweifachen Exklamation «deh» die volle vokale Neunstimmigkeit erreicht, jedoch ist es dann der bis dahin pausierende Quinto des ersten Chors, der nun den verbleibenden Text von Vers 1 wie auch die beiden Folgeverse erstmals allein vorstellt, darin tritt erneut das lyrische Ich hervor mit dem unerfüllbaren Wunsch, so süß wie die Vögel klagen zu können. Daraufhin erklingt dieser ganze Textabschnitt ein zweites Mal, diesmal nach der zweifachen vollstimmigen Exklamation zunächst unter Verwendung wechselnder Stimmpaare, dann im ersten Chor und schließlich zur Neunstimmigkeit erweitert in beiden Chören. Der vierte und fünfte Vers werden solistisch Bass 1 übertragen, worauf zunächst Chor 1 die beiden Schlussverse vorstellt, bevor diese in doppelchörig erweiterter Fassung nochmals verarbeitet werden. Obwohl es in der Vorlage keine im eigentlichen Sinne dialogische Anlage gibt, nutzt Monteverdi die Gegenüberstellung der singend klagenden Vögel mit dem lyrischen Ich für gezielte, hier weit stärker strukturbildende Besetzungskontraste als bei Marenzio. Auffällig ist allerdings, dass die Soloabschnitte unterschiedlichen Solisten zugewiesen werden, so dass keine Person im Sinne einer Bühnenfigur konstituiert wird, die gleichsam das lyrische Ich darstellen würde, einige dieser Passagen werden überdies noch einmal von Ensembles wiederholt. Die Grundlage der wechselnden Besetzungen bildet ein hier vor allem in den geringstimmigen Passagen ganz selbständige geführter Instrumentalbass; durchgehend handelt es sich um einen Satz, dessen soggetti madrigalartig angelegt und verarbeitet werden

und der keinerlei Anleihen am *stile recitativo* aufweist. Die Verwendung musikalischer Dialogtechniken ist allenfalls ansatzweise durch inhaltliche Gegenüberstellungen innerhalb des Gedichts motiviert, doch wie die Vertonung Marenzios verdeutlicht, ist dies für die Formbildung nicht einmal eine naheliegende Option; solch ein Kontrast hätte auch allein durch einen Wechsel der Motivik oder durch andere Mittel bei gleichbleibender Besetzung realisiert werden können.

Auch die zunehmend selbstverständlicher werdende Einbeziehung einer instrumentalen *Continuostimme* impliziert in der Folgezeit nicht notwendig, dass der jeweilige Satz primär von *Concertato*-Techniken und von dialogischen Strukturen geprägt sein muss. Beispiele für Stücke mit avancierten *Concertato*-Techniken wie auch solche mit einer primär polyphonen Anlage stehen in Giovanni Valentinis *Secondo libro de madrigali* von 1616 nebeneinander, auch wenn in allen Stücken eine *Continuostimme* vorgesehen ist. Dem zweiteilig durchkomponierten *È sogno, ò ver? Se sogno, ahi chi dipinge* zu vier Stimmen und Bc (Bsp. 1) liegt ein Sonett von Giambattista Marino zugrunde. Zwar ist der Beginn mit dem ungewöhnlichen *Soggetto* aus kleinem Sekundschritt abwärts mit anschließender kleiner Sexte und erneut kleiner Sekunde aufwärts zunächst nur einstimmig, doch bildet die *Continuostimme* von ganz vereinzelten Tönen abgesehen einen bloßen *basso seguente* und keine von den Vokalstimmen unabhängige Fundamentstimme. Die *Soggetti* für die drei Segmente des ersten Verses und den zweiten Vers werden in ständig sich änderndem *contrapposto* neu zusammengefügt und konstituieren zusammen einen komplex polyphon, aber nicht dialogisch gebauten ersten Abschnitt. Auch wenn in der anschließenden Passage wechselnde Stimmgruppen in einem nun weitgehend parallel deklamierten Satz bestimmend werden, herrscht hier ähnlich wie auch in den übrigen Abschnitten der Komposition kein konzertierendes Satzprinzip vor. Dagegen folgt Valentinis gleichfalls vierstimmige Vertonung von Gasparo Murtolas Madrigal *Queste lacrime mie* (Bsp. 2) im gleichen Band einem gänzlich anderen Satztypus; hier sind anfangs die Einsätze der Stimmen mit dem expressiven Wechsel von alterierter auftaktiger großer Terz und kleiner Terz auf der Hauptbetonung von «*lacrime*» so sehr auseinandergezogen, dass zunächst nur Ein- oder Zweistimmigkeit vorherrscht und der Satz ohne den Instrumentalbass unvollständig und nicht tragfähig wäre. Vergleichbare Passagen finden sich jeweils zu Beginn aller drei größeren Formteile, auch wenn dann in jedem der Teile der Satz zu kunstvoll polyphoner Vollstimmigkeit verdichtet wird.

Bsp. 1: Giovanni Valentini, *È sogno, o ver, se sogno, ahi, chi dipinge*, aus: *Secondo libro de madrigali*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1616.

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

3

Vi - va la bel - la_i - ma-gi-ne_a la men - te,

Vi - va la bel - la_i - ma-gi-ne_a la men - te,

È

so - gno,ò ver

Se so-gno,ahi chi di-pin - ge Vi - va la

ver Se so - gno,ahi chi di-pin - ge Vi - va la bel - la_i -

5

È so - gno,ò ver Se so-gno,ahi

so - gno,ò ver È so - gno,ò ver Se

bel - la_i - ma-gi-ne_a la men - te Se so-gno,ahi chi di-pin - ge Se

ma - gi-ne_a la men - - - - te Se so-gno,ahi chi di-pin - ge

Bsp. 2: Giovanni Valentini, *Queste lacrime mie*, aus: *Secondo libro de madrigali*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1616.

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

3

5

Que-ste la - cri-me mi - e

cri-me mi - e

Se ben can - di - de

Se ben can - di - de son, se ben lu -

Que-ste la - cri-me mi - - e

son, se ben lu-cen - ti

Se ben can - di - de son, se ben lu-cen - ti

cen - - - - ti, se ben lu-cen - ti

Se ben can - di - de son, se ben lu-cen - - - - ti

Aufschlussreich ist für die Frage nach Unterschieden zwischen konzertierender und nicht konzertierender Schreibart ein Blick auf die gleichfalls vierstimmige Vertonung von Giovan Battista Marinos Sonett *Lunge da le due luci oneste e sante* in Francesco Turinis zweitem Madrigalbuch von 1624 (Bsp. 3).⁶ Der erste Abschnitt beginnt mit einem vom Canto abwärts bis zum Basso fortgesetzten Fugato, in dem alle Stimmen in regelmäßiger Einsatzfolge nacheinander zunächst je einmal das vollständige soggetto für den ersten Vers vortragen, was vordergründig einem traditionell polyphonen und keinem konzertierenden Satzprinzip zu entsprechen scheint. Allerdings hebt dieses Soggetto in allen Stimmen mit einem höchst ungewöhnlichen kleinen Nonenfall als einem bewussten Madrigalismus für das Wort «lunge» an, womit es gegenüber vergleichbaren Eröffnungsgesten wie etwa dem anfänglichen, in allen fünf Stimmen exponierten Dezimsprungsoggetto in Jacques de Werts Tassovertzonung *Forsennata gridava*: «*O tu che porte*» aus dessen achtem Madrigalbuch von 1586 melodisch und vor allem harmonisch noch radikaliert erscheint. Wohl deshalb unterlegt Turini der ganzen Eröffnungspassage einen ganz eigenständig geführten Instrumentalbass, der den ersten Nonenfall im Canto harmonisch als Septimvorhalt mit Auflösung zur großen Sexte einbindet, während dieser bei den nachfolgenden Einsätzen als bloßer Quartvorhalt in einer Kadenzwendung harmonisiert wird, so dass sich nunmehr der Nonenfall melodisch als um eine Oktave versetzter kleiner Sekundschritt abwärts erweist. Entscheidend ist jedoch, dass die gesamte Anfangspassage des Instrumentalbasses bedarf, um harmonisch überhaupt verständlich zu werden, so dass hier polyphones Denken und konzertierendes Satzprinzip eine unerwartete Synthese eingehen. Erst nach dem Nonenfall des Basso, zu dem gleichzeitig auch der Canto im contrapposto mit dem Soggetto für den zweiten Vers einsetzt, wird die Continuostimme dann abgesehen von einer Stelle mit der Wiederholung des Nonenfalls im Bass in Mensur 6 fast durchgehend zu einem einfachen Basso seguente. Das Exordium von Turinis Sonettvertzonung erweist sich damit als konzertierend, jedoch besitzt es für sich genommen keinerlei dialogische Struktur. Allerdings ist das Stück im weiteren Verlauf dann sehr wohl dialogisch angelegt, denn bereits der dritte und vierte Vers des ersten Vierzeilers werden nur einmal solistisch vom Vokalbass vorgetragen, während der Beginn der zweiten Strophe wiederum durch ein imitierend durchgeführtes Soggetto in Achtelbewegung in allen vier Stimmen markiert wird; auch hier ist die Continuostimme zunächst selbständig geführt und verdoppelt dann den Basso.

6 Francesco Turini, *Madrigali. Libro secondo*, hrsg. von Rudolf Hochstötter und Ingomar Rainer, Wien: Doblinger, 2002 (= Wiener Edition Alter Musik, 19), S. 65–72.

Bsp. 3: Francesco Turini, *Lunge da le due luci honeste e sante*, aus: *Madrigali. Libro secondo*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1624.

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

3

5

Lunge da le due lu-ci ho-nes-te_e san - te

Lunge da le due lu-ci ho-nes-te_e san -

Lunge da

7 6# 4 3 4 3

La do - ve dolce ha la mia vi - ta al - ber - go

te La do-ve dol-ce ha la mia vi - ta,

le due lu-ci ho-nes-te_e san - te La do-ve dol-ce ha la mia

Lun - ge da le due lu-ci ho - nes - te_e san - - - te La do-ve

4 3 4 3

Lun - ge da le due lu-ci ho - nes-te_e san - te

mia vi-ta al - ber - go La do-ve dol - ce ha la mia

vi - - - ta al - ber - go La do-ve

dol-ce ha la mia vi-ta al - ber - go Lun - ge da le due lu-ci ho-nes - te_e

4 3 4 3

7

La do-ve dol-ce ha la mia vi - - - ta al - ber - go, La, la
 vi - ta al - ber - go, do-ve dol-ce ha la mia vi - ta al - ber - go, La,
 dol-ce ha la mia vi - ta La, La, do-ve

8

san - - - te, La do-ve dol-ce ha la mia vi - ta al - ber - go, La, la
 4 3 # #

9

do - ve dol - ce ha la mia vi - ta al - ber - - - - go.
 la do - ve dol - ce ha la mia vi - ta al - ber - - go.
 dol - ce ha la mia vi - ta, do - ve dol - ce ha la mia vi - ta al - ber - go

10

do - ve dol - ce ha la mia vi - - - ta al - - - ber - - go.
 3 4 3 4

11

Pur co-me_huom che si la - sci il sol a ter - go Al-tró, al - tro non mi veg-gio ch'om - bre d'a
 6

14

So-lo_il leg-gia-dro_an-ge - li - co sem - bian - te
 So-lo_il leg - gia - dro_an - ge - li - co sem - bian - te,
 So - lo_il leg-gia-dro_an - ge - li - co sem -
 van - te So - lo_il leg-gia-dro_an - ge - li -
 3 4 3

Der erste Vers der beiden kreuzgereimten Terzette wird anschließend erneut einstimmig, diesmal vom Tenore vorgetragen, für die letzten vier Verse, in denen überwiegend verschiedene Duo- und Triobesetzungen vorherrschen, wechselt Turini dann in ein ungeradtaktiges Metrum. Damit spielen dialogische Techniken im Hinblick auf die Bildung der musikalischen Gesamtdisposition des Stücks durchaus eine wichtige Rolle, auch wenn sie nicht in allen Binnenbschnitten wirksam werden.

Gelegentlich findet sich insbesondere in Kompositionen aus dem geistlichen Bereich, die mit einem Basso continuo versehen sind, gezielt der Hinweis auf ein nicht-konzertierendes musikalisches Satzprinzip. In Pietro Paces *Salmi a otto voci* von 1619 (RISM P12)⁷ etwa stehen fünf Psalmen und einem *Magnificat*, die als «non concertato» rubriziert werden, mit drei Psalmen und einem weiteren *Magnificat* auch einige dezidiert als «concertato» bezeichnete Kompositionen gegenüber. Auf dem Titelblatt gibt Pace folgende Erläuterung: «Parte di detti Salmi da Concertarsi senza sonarli (se piace,) e parte non potendo senza, quali saranno assignati», d. h., prinzipiell können zwar alle Stücke mit einem Basso continuo ausgeführt werden, doch ist die Instrumentalbegleitung nur in den concertato-Stücken zwingend erforderlich und insofern dort auch nicht optional. Demgegenüber enthält Paces im gleichen Jahr veröffentlichtes *Ottavo libro de motetti* (RISM P11) den ausdrücklichen Hinweis, dass alle im Band enthaltenen Kompositionen in konzertierender Schreibart gehalten sind («il tutto concertati»). Auch noch Jahrzehnte später finden sich, wenn auch in unterschiedlicher Formulierung, ganz vergleichbare Hinweise: In Stefano Pasinos *Motetti* von 1651 (RISM 968) sind die zwei- bis vierstimmigen Stücke der Sammlung konzertierend, doch finden sich am Ende drei fünfstimmige «da capella»-Kompositionen, ein *Pater noster* ist als «da capella sopra il canto fermo» spezifiziert, während zwei Psalmvertonungen den Zusatz «da capella fugato» tragen; das Titelblatt präzisiert ähnlich wie bei Pace, dass diese beiden Stücke «anco senza organo» gespielt werden können.

Einen weiteren Beleg bildet der Psalm 139 (138) *Domine probasti me* zu vier Stimmen mit Basso continuo innerhalb des *Terzo libro delli salmi* von Tarquinio Merula aus dem Jahre 1652, der mit dem Überschrift «ad primo tuono non concertato» versehen ist. Während die anderen für die Vesper bestimmten Kompositionen des Drucks ausdrücklich mit «concertato senza intonatio» bezeichnet sind, hebt die Vertonung von *Domine probasti me* nach der einstimmigen Intonatio der ersten Doppelvershälften mit einem parallel

7 Den Hinweis auf einige der in diesem Abschnitt behandelten Sammlungen und darin enthaltenen Stücke verdanke ich der kurz vor dem Abschluss stehenden Datenbank von Jeffrey Kurtzman, die das gedruckte Repertoire der geistlichen Musik in Italien mit allen Einzeltiteln und vielfältigen weiteren Informationen katalogisiert.

deklamierten Satz der drei Oberstimmen für die zweite Doppelvershälften «tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam» an, während im folgenden überwiegend je zwei Stimmen zu Stimmpaaren zusammengebunden werden und je eine Doppelvershälften in kurzen imitierenden Passagen vortragen. Da hierbei die Halbversenden und Halbversanfänge zumeist gezielt miteinander verschränkt werden, entstehen kaum wirkliche formale Zäsuren und auch kein dialogischer, sondern ein über weite Strecken fortlaufender polyphoner Satz, der von einem – von ganz vereinzelten Tönen abgesehen – die Haupttöne der jeweils tiefsten Stimme verdoppelnden basso seguente begleitet wird. Entscheidend für den «non-concertato»-Charakter dieses Satzes ist nicht so sehr, dass hier «no opportunity for solo singing» gegeben sei, wie Wilkíinson meinte,⁸ sondern dass trotz alternierender zwei- und dreistimmiger Besetzungsgruppen – nur sehr vereinzelt verwendet Merula die volle Vierstimmigkeit mit gleichem Text in allen Stimmen – sowie einer durchgängig vorhandenen Continuostimme ein dialogartiger Satz offenbar gezielt vermieden wurde. In vergleichbarer Absicht hatte Merula bereits in seinem Concerto Decimo quinto von 1639 ein fünfstimmiges *Beatus vir* mit der Angabe «tutto pieno» versehen, was gleichfalls auf einen nicht-konzertierenden Satz verweist, in diesem Fall jedoch zudem einen weitgehend parallel deklamiertem Note-gegen-Note-Satz bezeichnet.

Auch im weltlichen Bereich findet sich bei Merula ein für das Verständnis der Implikationen konzertierender Schreibart aufschlussreiches Beispiel: Seine *Madrigaletti* wurden bei der Erstveröffentlichung 1624 gänzlich ohne einen Basso continuo in Druck gegeben, es handelt sich dabei auch in der Tat trotz der kleinen dreistimmigen Besetzung um nicht konzertierende und auch nicht dialogisch angelegte Stücke, die dennoch keineswegs in einem retrospektivem Stil gehalten sind, sehen sie doch häufig in allen Stimmen einen Ambitus von bis zu zwei Oktaven vor und sind mit extremen Sprüngen, komplizierten Rhythmen, überpointierten Madrigalismen und höchst expressiver Harmonik ausgestattet; erst bei der Wiederveröffentlichung 1642 wurde zusätzlich auch ein Continuostimmbuch veröffentlicht, das in den nun neu hinzugekommenen Stücken unverzichtbar ist, für die zunächst veröffentlichten *Madrigaletti* aber aus einem bloßen basso seguente besteht und somit auch nachträglich bestätigt, das es sich dabei nicht um «concertato»-Kompositionen handelt.

Umgekehrt impliziert jedoch auch eine konzertierende Schreibart nicht notwendig, dass dialogische Techniken Verwendung finden. Ein sehr prägnantes Beispiel dafür bildet Monteverdis Duett für zwei Tenorstimmen und

8 Vgl. Christopher Wilkinson, *The sacred music of Tarquinio Merula*, Ph.D. Diss., Rutgers University 1978, UMI Microfilms, Bd. 1, S. 319; eine Edition dieses Psalms findet sich in ebenda in Bd. 2, S. 848–868.

Basso continuo *Interrotte speranze, eterna fede* aus seinem siebten Madrigalbuch von 1619, dem ein Sonett von Giovanni Battista Guarini zugrundeliegt. Aus dem Unisono von Vokalstimmen und Basso zu Beginn entwickelt sich trotz fast konsequenter Paralleldeklamation und damit einem gleichsam Note-gegen-Note geführten Satz in den Singstimmen ein genuin konzertierender Satztypus über einer weitgehend eigenständigen Instrumentalbegleitung, der für den größten Teil des Textes, d. h. die beiden vollständigen Quartette und das erste der Terzette, ohne jegliche dialogische Elemente auskommt. Erst mit dem Beginn des zweiten Terzettts kommt es durch Abspaltung und einstimmiges Alternieren der beiden Anfänge der Verse 12 «questi» und 13 «donna crudel» zu einem Dialog en miniature, bevor der vollständige Vortrag dieser beiden Verse wieder zur bis dahin vorherrschenden Paralleldeklamation zurückkehrt. Den stärksten Kontrast bildet dann die ganz polyphone Verarbeitung des Schlussverses mit Imitation und Sequenzierungen in den Oberstimmen während der Basso zunächst einen Dezimgang und nach einer notwendigen Oktavierung einen weiteren Septimgang abwärts vollzieht. Die dezidierte Vermeidung dialogischer Techniken über weite Strecken der Komposition dient hier einer kalkulierten Dramaturgie von Spannungsbögen, die in den ersten drei Strophen sich jeweils über die vollständige Strophe erstrecken und für die neben der melodischen Führung der Stimmen auch die harmonische Gestaltung etwa mit expressiven Vorhaltbildungen konstitutiv sind.

Zahlreich sind auch im geistlichen Bereich dialogisch angelegte Kompositionen ohne dialogische Textvorlagen. Ein Beispiel dafür bildet etwa Carlo Filagos vierstimmige Motette *In te Domine speravi*, die von Stefano Coradini in *Il primo libro de motetti [...] de diversi eccellentissimi autori* 1624 in Venedig veröffentlicht wurde (RISM 1624³).⁹ In seiner Umsetzung des Textes, der auf einer Kompilation des Schlußdoppelverses «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum» aus dem *Te Deum* sowie von Vers 2 aus Psalm 71 «in iustitia tua libera me et eripe me inclina ad me aurem tuam et salva me» besteht, bildet Filago drei größere Abschnitte aus, von denen die beiden letzten die beiden Halbverse aus Psalm 71 verwenden (1–7 // 7–17 / 17–36). Der erste Abschnitt beginnt mit einem kurzen nur vom Continuo begleiteten Solo des Canto 1 für den ersten Halbvers des abschließenden Doppelverses aus dem *Te Deum*, das dann zweistimmig in Terzparallelen in den Oberstimmen wiederholt wird; der zweite Halbvers «Non confundar in aeternum» wird dann in madrigalischer Manier mit einem neuen Soggetto versehen und in eng geführten Einsätzen in dezidiertem Kontrast zum An-

⁹ Eine Edition wurde herausgegeben und digital veröffentlicht von Gunther Morche in der Datenbank QUICS (Quellen italienischer Concerti des Seicento): www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/Filago-5/Filago.pdf (letzter Zugriff am 08.05.2011).

fang vierstimmig polyphon gesetzt. Der zweite Abschnitt hebt zwar als Dialog der beiden Oberstimmen an, erweist sich im ersten Textdurchgang dann jedoch mit einem langen Melisma auf «libera» wesentlich als ein Solo, das dann in einem zweiten Textdurchgang wiederum zum Oberstimmenduo erweitert wird. Der dritte Abschnitt, der den zweiten Halbvers aus Psalm 71 erneut in zwei vollständigen Textdurchgängen mit weiteren Binnenwiederholungen vertont, führt anfangs ein wortausdeutend einen Oktavgang abwärts umfassendes Soggetto für «inclina» ein, das in Form eines Dialogs der parallel geführten Unter- und Oberstimmenduos gesetzt wird; die Weiterführung auf «aurem tuam» ist erneut zweistimmig und so angelegt, dass es im Folgenden dann auch in einem contrapposto mit dem «inclina» verknüpft werden kann (Mensuren 20 und 27). Das abschließende «et salva me» basiert auf diatonischen Quint- bzw. Quartgängen abwärts, die zunächst zweistimmig im Viertelabstand enggeführt zu einer Kette von Septimvorhalten genutzt werden und im zweiten Textdurchgang dann teilweise auch noch mit einer aufsteigenden Variante des Quartgangs zur Vierstimmigkeit ausgeweitet einen abschließenden Kulminationspunkt der Motette von großer Intensität ausbilden. Ohne dass dafür in der komplizierten Textvorlage irgendein Ansatz gegeben wäre, verwendet Filago hier dialogische Techniken auf der Ebene der Besetzung, der Soggetto-Bildung wie auch des musikalischen Satzes, durch die die formalen Abschnitte konstituiert und durch deutliche Binnenkontraste differenziert werden.

Während dialogische Techniken hier insbesondere die mehrteilige Gesamtanlage der Komposition bestimmen, sind diese in Filagos dreistimmigem *Salve Regina* (Bsp. 4), das sich in der gleichen Sammlung Coradinis findet, weitaus stärker auf die Binnenorganisation einzelner Passagen und insbesondere das Verhältnis der Stimmen untereinander und damit auf den Typus des musikalischen Satzes bezogen.¹⁰ Das Eröffnungssoggetto greift den Beginn des liturgischen *Salve Regina* auf, allerdings mit alteriertem kleinem Sekundschritt und zunächst mit Quartfall, der dann erst beim Einsatz des Canto in der Oberquinte zum traditionellen Quintfall erweitert wird. Diese Eröffnung könnte ohne weiteres den Beginn einer fugierten Durchführung des soggetto bilden, doch bleibt es bei den beiden nur knapp überlappenden solistischen Vorstellungen, die zudem in der Continuostimme durch Vorhaltbildungen und Kadenzierungen eine völlig andere Kontextualisierung als in einem polyphonen Satz erfahren. Hier seien nur einige der weiteren hochexpressiven dialogischen Mittel angedeutet, derer sich Filago im weiteren Verlauf der Komposition bedient,

10 Eine Edition wurde herausgegeben und digital veröffentlicht von Morche in der Datenbank QUICS: www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/Filago-2/Filago.pdf (letzter Zugriff am 08.05.2011).

Bsp. 4: Carlo Filago, *Salve Regina*, aus: Stefano Coradini, *Il primo libro de motetti de diversi eccellenzissimi autori*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1624.

Canto

Sal - ve, sal - ve Re - gi - na Mater mis - e - ri - cor - di -

8 Tenor

Sal - ve, sal - ve Re - gi - na, Re - gi - na Ma - ter

Basso

Re - gi - na Ma - ter mis - e - ri - cor - di - ae

Basso continuo

5 4 #3 # 9 #6 #3 5 # # b # b

ae vi - ta, vi - ta dul - ce - do, vi - ta, vi - ta dul - ce -

8 mi - se - ri - cor - di - ae vi - ta, vi - ta dul - ce - do, vi - ta, vi - ta dul - ce -

vi - ta, vi - ta dul - ce - do

8 # 9 6 # # 6 # 9 7 6 5

do et spes no - stra sal - ve ad te, ad te, ad te, cla - ma -

8 do et spes no - stra sal - ve ad te, ad te, ad te, cla - ma -

et spes no - stra sal - ve ad te, cla - ma -

6 9 7 4 3 # 3 6 5 3 7 4 #3

11 mus e - xu - les fi - li - i E - vae, ad te su - spi -

8 mus e - xu - les fi - li - i E - vae ad te

mus e - xu - les fi - li - i E - vae ad te su -

6 7 4 #3 7

14

ra - - mus ge-men - tes et flen-tes, ge-men - tes, et flen-tes
 8 su - spi - ra - mus ge-men-tes et flen-tes ge-men-tes et flen-tes
 - spi-ra - mus ge-men-tes et flen-tes

17

in hac la-cri-ma-rum val - - - - le e - ia
 8 in hac la-cri-ma-rum val - - - - le e - ia er-go ad-vo-ca-ta no-str
 in hac la-cri-ma-rum val - - - - le
 9 7 6 5

20

er-go ad - vo-ca - ta no-str a il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos con -
 8 il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos, ad nos con -

23

ver - te et Je - sum, et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i
 8 ver - te et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i
 et Je - sum be - ne di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i

3 4 3 # # 7 6 4 3

darunter die komplementäre, sich zudem beschleunigende Einsatzfolge der Stimmen bei «ad te clamamus» (Mensuren 9–10), die Seufzerpausen bei «ad te suspiramus», die zu einem fast hoquetusartigen Zusammenspiel der Stimmen genutzt werden (Mensuren 13–14) sowie das Alternieren des Canto mit Tenor und später dem Stimmpaar von Tenor und Basso bei den sogar verminderte Quintfälle nicht aussparenden chromatisch eingefärbten abfallenden Motiven auf «gementes et flentes» – dieser Abschnitt endet ganz offen mit einer chromatischen Parallelbewegung abwärts in den beiden Unterstimmen, die zu einem düsteren c-moll führt (Mensuren 14–16). Wie schon die Eröffnung werden all diese Passagen mit durchbrochenem Satz nur zusammengehalten durch den Instrumentalbass, der allein für Kontinuität sorgt. Ähnliches gilt auch für den Schlussteil, in dem zunächst in doppeltem contrapposto die drei durch Pausen getrennten Motivbausteine von «o clemens, o pia, o dulcis virgo» übereinandergeschichtet werden (Mensuren 29–32), bevor abschließend das nun ganz chromatisch geführte «o dulcis» in immer weiter aneinander gereihten Sequenzierungen in Canto und Basso einen bis auf den letzten Sekundschritt jeweils vollständigen chromatischen Abwärtsgang durchläuft. Fraglos handelt es sich bei Filagos *Salve Regina* um eine außerordentlich moderne Komposition, die auf der Grundlage einer instrumentalen Bassstimme mit den neuartigen Möglichkeiten dialogischer Schreibart unter Einbeziehung avanciertester harmonischer und deklamatorischer Mittel experimentiert.

In Alessandro Grandis *Il terzo libro de motetti* für 2 bis 4 Stimmen von 1614 findet sich eine konzertierende Vertonung der Antiphon *Dabit ei Dominus* für drei Tenorstimmen und Bc (Bsp. 5), die ihren liturgischen Ort in der Vesper am Tag Mariä Empfängnis am 25. März hat. Die Kürze des Textes «Dabit ei Dominus / sedem David patris ejus, / et regnabit in aeternum» bildet vermutlich die Voraussetzung für den ungewöhnlichen Aufbau des Stücks: Die drei Textabschnitte werden mit je eigenem Soggetto eingangs nacheinander solistisch dem ersten, zweiten und dritten Tenor anvertraut, der den Schlussteil noch einmal eine Quarte tiefer wiederholt und damit melodisch wie harmonisch zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Käme es nicht beim Wechsel von der ersten zur zweiten Stimme zu einer knappen Überlappung der kurzen Motive, könnte die ganze Melodie auch von einer einzigen Stimme gesungen werden. Dem solistischen, aber dialogisch aufgespaltenen ersten Textdurchgang, der gerade einmal 5 Mensuren umfasst, folgt ein zweiter, in dem die drei soggetti nun polyphon verarbeitet und zu einem doppelten contrapposto übereinander geschichtet werden, wobei es sich im Grunde um wenig mehr als ein bloßes Permutationsverfahren handelt, bei dem die vier kurzen Abschnitte des ersten Durchgangs nun auf jeweils andere der Stimmen verteilt und nicht mehr nacheinander sondern zumindest teilweise polphon verschränkt werden;

Bsp. 5: Alessandro Grandi, *Dabit ei Dominus*, aus: *Il terzo libro de motetti*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1618 (1. Aufl. 1614, verschollen).

I

Tenor 1 Da - bit e - i Do - mi - nus

Tenor 2 se-dem Da - vid pa-tris e - ius

Tenor 3 et reg-na-bit in ae-ter -

Basso continuo

4

II

Da - bit e - i Do - mi-nus

num, et reg-na-bit in ae-ter - - - num se-dem Da - vid pa-tris

et reg-na-bit in ae-ter - - - num se - dem Da -

et reg-na-bit in ae-ter - - -

e - ius da - bit e - i Do - mi-nus

- vid pa-tris e - ius

num, et reg-na-bit, et reg-na-bit in ae - ter - - - num, et reg-na-bit in ae -

et reg - na-bit in ae-ter - num

nur an einer Stelle kommt es überhaupt zu einer Transposition eines der Abschnitte aus dem ersten Durchgang, doch führen die Wiederholungen des dritten soggetto am Ende dieses zweiten Binnenabschnitts zur Einstimmigkeit und erneut zur Ausgangstonart zurück (Mensuren 5–11). Der abschließende dritte Textdurchgang (Mensuren 12–22) ist genauso lang wie die beiden ersten Durchgänge zusammen und behandelt jedes der drei soggetti nun wieder nacheinander, aber nun in dreistimmigem Satz; dabei wird für die ersten beiden Textabschnitte Paralleldeklamation nur durch geringfügige Verschiebung von jeweils einer der Stimmen vermieden, während das dritte Textsegment nach und nach von ein- und dann zweistimmigen Dialogpassagen bis hin zur Dreistimmigkeit ganz am Ende verdichtet wird. Was die Zahl der Mensuren angeht, korrespondieren die beiden Binnenabschnitte des dritten Textdurchgangs auffälligerweise exakt mit den beiden ersten Durchgängen, so dass trotz unterschiedlicher Besetzungen und Satztechniken eine fast symmetrische Zweiteilung der Form entsteht, die ganz aus den eingangs vorgestellten Motivbausteinen entwickelt wird und damit zusätzlich für Einheitlichkeit und Zusammenhalt sorgt. Das Continuo ist selbst in den vollstimmigen Passagen über weite Strecken eine selbständig geführte Stimme und damit die Voraussetzung für die verschiedenen Formen von Dialog in den Abschnitten.

b) *Monologische Rede in dialogischer Form vertont*

Stellvertretend für zahlreiche mögliche Beispiele aus dem weltlichen Repertoire sollen hier zwei Kompositionen beschrieben werden, die auf monologischen Texten in wörtlicher Rede basieren, aber in dezidiert dialogischer Form vertont sind. Das für zwei Tenorstimmen und Basso continuo gesetzte *Dove, ah dove ten vai* findet sich in Francesco Turinis erstem Buch mit ein- bis dreistimmigen Madrigalen von 1621¹¹ und basiert auf jener Passage aus dem dritten Akt von Alessandro Striggios Libretto zu Monteverdis *L'Orfeo*, die der mythische Sänger exklamiert, als Speranza ihm bedeutet, dass sie ihn nun nicht länger auf seinem Weg in die Unterwelt begleiten werde. Monteverdi hatte in seiner Umsetzung dieser Passage eine rasch und erregt deklamierte rezitativische Schreibart gewählt.

11 Editionen des Stückes finden sich in Whigham (1982), Bd. 2, S. 240–244 sowie in Francesco Turini, *Madrigali. Libro primo*, hrsg. von Rudolf Hochstötter und Ingomar Rainer, Wien: Doblinger 2002 (= Wiener Edition Alter Musik, 18), S. 14–17.

	Silben	Reime	Abschnitt / Takte
Dove, ah, dove ten vai	7	a	I / 1–24
Unico del mio cor dolce conforto?	11	B	
Perché non lunge homai	7	a	II / 25–39
Del mio lungo cammin si scuopre il porto?	11	B	
Perché ti parti e m'abbandoni, ahi lasso,	11	C	III / 40–53
Sul periglioso passo?	7	c	
Qual ben hor più m'avanza	7	d	IV / 53–75
Se fuggi tu, dolcissima speranza?	11	D	

Dieser knappe Monolog des Orfeo ist bei Turini in Form eines zweistimmigen Madrigals vertont, wobei die acht Verse der Vorlage, ganz so wie es auch deren syntaktische Gliederung in vier Fragen nahelegt, in vier jeweils aus einem settenario und einem endecasillabo bestehende Abschnitte gegliedert wird, denen jeweils in der Vertonung eigene soggetti sowie unterschiedliche Schreibarten und Satztechniken zugewiesen werden. Im ersten Abschnitt werden die beiden Verse sukzessiv vorgetragen; eingangs bilden die beiden Stimmen über einem Orgelpunkt ein rhythmisch gegenläufiges imitatorisches Spiel aus, das jedoch schließlich in paralleler Deklamation mündet; der zweite Vers basiert auf einem bis auf den letzten Schritt vollständig chromatischen Quintgang aufwärts, der teilweise sogar in beiden Singstimmen parallel geführt und in Gegenbewegung vom Basso begleitet wird. Im zweiten Abschnitt wird dann zunächst der erste Vers parallel von beiden Stimmen deklamiert, wobei melodisch von Terzparallelen ausgehend über Vorhaltbildung und deren Auflösung zum Einklang fortgeschritten wird. Dagegen besteht das soggetto für den zweiten Vers aus einem diatonischen großen Nonengang aufwärts, der dann abschließend zur oberen Okav zurückgeführt wird; es wird zunächst vom ersten Tenor einstimmig vorgetragen und dann im contrapposto mit dem dritten Vers auf verschiedenen Tonstufen verschränkt, bevor der Abschnitt nun in Parallelführung des vierten Soggetto endet. Der dritte Abschnitt exponiert beide Verse zunächst einmal vollständig solistisch im ersten Tenor, markant ist dabei ebenso die rhythmische Freiheit der Deklamation wie die expressive Hervorhebung melodischer Halbtorschritte, zunächst aufwärts von e nach f und dann abwärts von es nach d; anschließend werden die drei Binnenabschnitte nochmals in Abspaltung von beiden Stimmen dialogisch alternierend vorgetragen. Der vierte Abschnitt beginnt mit einem Dialog en miniature über einer Quintfallsequenz (D-Dur/G-Dur/C-Dur/F-Dur), die dann in eine Kadenzwendung mündet, während das Soggetto für Vers 8 melodisch den Raum einer kleinen Septime durchschreitet (später dann meist ohne den anfänglichen Terzsprung nur den einer Sexte), die dann über die Sexte zur Quinte

geführt wird. Ähnlich wie im zweiten Abschnitt werden dann die soggetti für die beiden Schlussverse für ein contrapposto genutzt, bevor abschließend der Schlußvers im Dialog beider Stimmen im Gesamtumfang einer kleinen None aufwärts sequenziert wird und dann in einem parallelen Schlussmelisma auf dem Wort «speranza» mündet. Die klare Abschnittsbildung, das Alternieren polyphoner Passagen und paralleler Deklamation, die Vielfalt expressiver Mittel in Deklamationstempo, Harmonik und melodischem Bau sowie die Einbeziehung unterschiedlicher dialogischer Techniken machen aus diesem Madrigal eine sehr moderne und keineswegs eine retrospektive Komposition, in der ein dramatischer Monolog musikalisch in ein immer wieder auch mit dialogischen Mitteln arbeitendes Duett zweier Stimmen umgesetzt wird.

Als ein durchgehender, ganz konsequenter Dialog zweier Tenorstimmen ist dagegen Giovanni Valentinis *Silentio, ò Fauni* aus dessen *Musiche di camera, libro quarto a 2, 3, 4, 5, et 6 voci* von 1621 angelegt (Bsp. 6). Die Vorlage stammt aus Giovanni Battista Marinis im gleichen Jahr veröffentlichter Idyllensammlung *La sampogna*, und zwar aus dem *Idillio III*, das mit *L'Arianna* überschrieben ist.¹² Der auf die Insel Naxos gekommene Dionysos – er wird erst unmittelbar nach der von Valentini vertonten Passage bei Marino eindeutig durch seinen Beinamen Bromios, das bedeutet der ‹Brausende› oder ‹Rauschende›, identifiziert (Vers 245) – erblickt die schlafende, von Teseo verlassene Arianna und ist sogleich versucht, die noch unbekannte Schöne zu küssen, die ihm wie eine Göttin erscheint. An dieser Stelle wird in die in Sieben- und Elfsilblern gehaltene Erzählung ein ausgedehnter, einhundert Verse umfassender innerer Monolog des Dionysos eingefügt, der in den letzten beiden Versen der vorausgehenden Erzählung als solcher unmißverständlich markiert ist: «e'n voce piana e con parlar sommesso / mormora questi accenti infra se stesso.» (Verse 143–144). Für den gesamten Monolog wechselt das Versmaß daraufhin zu nur teilweise gereimten nichtstrophischen Quinari (Verse 145–244), die im Unterschied zu den flexibel metrisierten Sieben- und Elfsilblern durch einen weitgehend durchgehaltenen zweihebig jambischen Versfuß mit weiblichem Schluss ein fast monotones, ungewöhnlich strenges Metrum ausbilden, das sogar in jenen gelegentlichen Versen seine Dominanz zu bewahren scheint, in denen im normalen Spachduktus die erste und nicht die zweite Silbe betont werden müßte und damit ein daktylisches Metrum entsteht.

12 Vgl. Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Omegna: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1993, S. 191–240, hier besonders S. 206–211. Aus dem gleichen *Idillio III* vertonte Valentini auch den Chor der Satyrn und Bacchanten *Beviam tutti, io beo, tu bei* (Verse 638–709), und zwar hier in Form eines strophischen Dialogs, gedruckt in den *Duetti* 1622; vgl. hierzu Teil II.

Bsp. 6: Giovanni Valentini, *Silentio, o Fauni*, A 2, «Due tenori», aus: *Il quarto libro de' madrigali*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1621.

Sonata - La Sonata è a beneplacito

Basso continuo

6

17 *Si canta senza battuta*

Tenor 1

Tenor 2

19

21

23

Si-len-tio, o Fau-ni, Ta-ce - te, o Nin-fe Non per-cuo-te - te Il suol col pie-de Il

ciel col gri - do Ne più col suo - no de ca - vi bron - zi In - ter - rom-pe - te

L'al - ta qui-e - te Di que - sta De - a Fer - ma-ti, o ma - re Ces - sa - te, o ven - ti

Non sia chi sve - gli Ve - ne-re bel - la Che qui ri - po - sa

Ve - ne-re è cer - to Co-

25

stei ch'io veg - gio Dor-mir sul li - do No,
Ma do-v'è il ce - sto Di cui si cin - ge?

27

no, più to - sto Sia Pa - si - the - a Ch'hog - gi si spo - sa, Cre - do, col son - no Ma

29

chi mai vi - de Gra - tia ve-sti - ta Se sem - pre tut - te Van sen - za spo - glie?

31

La Lu-na è for - se Che co-me a-mi - ca De' sal - si hu - mo - ri Lun-go il mar gia - ce Ma co-me in

33

È for - se The - ti Dai
pa - ce Sen - za l'a - ma - to Pa - sto - re_a - la - to Dor - me so - let - ta?

35

piè d'ar-gen - to Ch'u-sci-ta è suo - ri De suoi cri-stal - li

Ma quan - do ma - i La-schia - te

37

For - se è Di - a - na Che da la cac -

lon - de Vie-ne a le spon - de Se non ig - nu - da?

39

cia Tor - na - ta stan - ca Poi - ché i su - do - ri Ter - se nel - lac - que Qui - vi si giac - que?

41

Ma non ha l'ar - co Né la fa - re - tra E non ha pun - to D'as - prez - za in - vol -

43

Chi sa, se fus - se Mi - ner - va ca - sta?

Ma chi l'ha tol - to Lo scu - do e l'ha - sta?

45

Fau-ni as-pet-ta - te Deh, non rom-pe - te Quel son - na-rel - lo Che mol - li -
Nin - fe ta - ce - te

47

cel-lo Le-ga co-lei Che m'ha le-ga - to Dor - mi pur, dor - mi, Dor - mi pur, dor -
Dor - mi pur, dor - mi, Dor - mi pur, dor -

51

mi, Qua - lun - que se - - - - i Ch'an - zi vo -
mi, Qua - lun - que se - - - - i Ch'an - zi vo - gl'i - o Far che ti

53

g'l'i - o Far che ti pren-dà Più dol-ce ob-li - - o Ch'an - zi vo - gl'i - o Far
pren-dà Più dol-ce ob-li - - - - o, Ch'an - zi vo - gl'i - o Far che ti pren-dà Più

55

che ti pren-dà Più dol-ce ob-li - - o Al mor-mo - ri - o De' pian - ti mie - i, Al
dol-ce ob-li - - - - o Al mor-mo - ri - o De' pian - ti mie - i, Al mor-mo - ri - o De'

57

59

61

Valentini macht sich in seiner dialogischen Umsetzung von immerhin dreiviertel aller Verse des originalen Monologs den Umstand zunutze, dass Marino Dionysos in seinem naiv staunenden Selbstgespräch immer wieder die Form von Frage und Antwort oder die Reihung alternativer Möglichkeiten verwenden lässt, wie sie auch in einem wirklichen Dialog vorkommen könnten und insofern relativ leicht auf verschiedene Dialogpartner aufzuteilen sind. Dabei achtet Valentini zudem darauf, dass syntaktische wie auch semantische Zusammenhänge gewahrt bleiben und die dialogische Umsetzung dadurch gleichsam an Plausibilität gewinnt. Zunächst besteht der Text aus fünf Gruppen von je 5 Versen, die zu Dialogabschnitten zusammengefasst werden (Ten. I: 5+5 / Ten. II: 5 / Ten. I: 3 + Ten. II: 2 / Ten. I: 5), dann entstehen wie schon in der Vorlage fünf alternierende Gruppen von je vier Versen, im letzten dialogischen Teil wird die Versgruppierung beim Wechsel der vokalen Dialogpartner dann weit stärker variabel gehabt (6/4/2/2/1/1/5); es schließt sich ein zweistimmiger Schlussabschnitt an, in dem erstmals und nun sogar fast systematisch die vertonten Verse oder Versgruppen wiederholt werden (1+1/1/3+3/2+2/2+2), während

zugleich die Vorschrift «con battuta» das für den bisherigen Dialog gelten-de «si canta senza battuta» aufhebt. Diese Anweisung, ohne Taktschlag zu singen, dürfte in diesem speziellen Kontext jedoch nicht in ähnlicher Weise wie später in Monteverdis *Lamento della Ninfa* zu verstehen sein, wo Abweichungen vom Taktmaß durch besondere Affektintensität legitimiert werden, und zeigt ebensowenig die gezielt rhythmisch freie Ausführung eines «stile recitativo» an; hier dürfte der Grund für die Angabe in einem immer neuen Spiel mit ständig wechselnden Metren zu sehen sein, womit Valentini vermutlich insbesondere der durch die kurzen, meist gleich akzentuierten Verse drohenden Gefahr monotoner Deklamation begegnen möchte. Bereits zu Beginn wird das Prinzip deutlich erkennbar: Während die parataktisch gebauten ersten beiden Verse «Silentio, ò Fauni, / Tacete, ò Ninfe» auch ganz regelmäßig in einem aus je zwei Viertelgruppen bestehenden geradtaktigen Metrum deklamiert werden, sind die drei Folgeverse metrisch in Gruppen von $2+3+3+2+4$ Vierteln umgesetzt, wobei die Bildung der Gruppen partiell auch die Versgrenzen ignoriert und die Continuostimme nur teilweise die metrische Gruppierung in der Singstimme mitvollzieht. Die anschließenden beiden Abschnitte von je fünf Versen bestehen in der Umsetzung aus $2+3+3+2+2+3+3$ sowie $2+2+2+2+2+2+3+3$ Viertelgruppen in den Vokalstimmen. Bereits die Deklamation dieser ersten 15 Verse (Mensuren 17–24) macht deutlich, dass die Binnenmetrik weitgehend von einem wie auch immer gearteten Taktschema losgelöst ist, da sich Betonungen auf unterschiedlichsten Zählzeiten finden und nicht selten auf den Hauptzählzeiten aufgehoben erscheinen. Zwar gibt es durchaus auch regelmäßige Passagen, wie etwa die durchgehende Gruppierung in zwei Viertelgruppen in den Mensuren 26–29 oder die anschließende Passage in den Mensuren 30–35, worin dreimal das gleiche Deklamationsmuster von $2+3+3+3+3$ Viertelgruppen mit zudem weitgehend gleichem Binnenrhythmus mit charakteristischen Punktierungen auf der dritten Viertel der Dreiergruppen aufeinanderfolgt, das in den ersten beiden Durchläufen zudem noch über dem gleichen absteigenden Quartbass verläuft, oder schließlich die sequenzierenden rhythmischen Gruppen in den Mensuren 40–41, doch scheint Valentini vor allem an der Flexibilität einer im Grunde ganz detailliert notierten metrischen Gestaltung interessiert, die in immer wieder neuer Weise geradzahlige und ungeradzahlige Metren kombiniert.

Dies hatte sich bereits in der einleitenden Sonata angedeutet, in der ein erster geradtaktiger Teil ungewöhnlicherweise aus fünf kurzen Perioden besteht, die durch das Fehlen eines Auftakts in der ersten Gruppe zudem eine gewisse Asymmetrie besitzen, während der zweite Teil dann ins *Tempus perfectum* wechselt und mit einer Folge von $4+3+4$ Mensuren ebenfalls irregulär gebaut ist. *Silentio, ò Fauni* stellt fraglos eine konsequent dialogische Umsetzung eines monologischen Textes mit abschließendem Schlussduett

dar, dennoch ist die Umsetzung, auch wenn das deklamatorische Element über weite Strecken zumindest im dialogischen Teil ganz im Vordergrund steht, insgesamt nicht als Rezitativ zu verstehen, und zwar gleichermaßen wegen der dafür ungeeigneten Fünfsilbler der Vorlage, der daraus resultierenden komplexen rhythmischen Gestaltung in der Vertonung sowie wegen eines mit beiden Aspekten einhergehenden melodischen Gestus, der wenig Verwandschaft mit dem *stile recitativo* zeitgenössischer musikdramatischer Werke aufweist.

c) Textform und Dialogtechniken

Bei nicht dialogisch angelegten Textvorlagen bilden häufig primär Aspekte der formalen Textgestaltung den Ausgangspunkt für dialogische Verfahren in der musikalischen Umsetzung. So werden nicht selten bei strophischen Texten die einzelnen Strophen alternierend von verschiedenen Solisten vorgetragen, obwohl inhaltlich dabei zumeist nicht einmal ein perspektivischer Wechsel verbunden ist, noch viel weniger ein Dialog zwischen Personen.¹³ Ein Beispiel aus dem weltlichen Bereich für einen solchen stropheweise alternierenden Dialog ohne dialogische Implikationen auf der inhaltlichen Ebene bildet Francesco Turinis *Hor che tra gl'odorati* aus den *Madrigali, libro primo* von 1621.¹⁴ Die Komposition für Canto, Tenore, Basso und Bc basiert auf einem Gedicht von Alessandro Talenti aus dessen 1609 in Bergamo veröffentlichter Sammlung *Gli affetti poetici*, das aus fünf gleichgebauten Strophen mit je acht sieben- und fünfsilbigen Versen besteht (7a 7a 5b 5c 5b 5c 7d 7d). Die drei ersten Strophen werden nacheinander von Canto, Tenore und Basso einstimmig vorgetragen, die beiden verbleibenden Strophen dann vom dreistimmigen Ensemble, ohne dass innerhalb der Ensemblestrophen noch nennenswerte dialogische Elemente auftreten. Weder im Instrumentalbass noch in der Melodieführung der Oberstimmen gibt es über das an den Textstrophen orientierte Alternieren der Stimmen hinaus konkrete Ansätze zu einer musikalischen Strophenbildung, doch sorgt insbesondere der bis zu den beiden Schlussversen durchlaufende Dreiertakt, der immer wieder auch verwandte Motivbausteine oder rhythmische Elementen suggeriert, in dieser strophisch durchkomponierten Aria für den Zusammenhalt der Strophen untereinander.

13 Einen Sonderfall bilden strophische Textdialoge mit stropheweise wechselnden Dialogpartnern, die aber im hier untersuchten italienischen Repertoire kaum eine Rolle spielen, während diese Form etwa in Frankreich und in Deutschland im 17. Jahrhundert durchaus noch häufig anzutreffen ist.

14 Eine Edition des Stückes findet sich in: Turini, *Madrigali. Libro primo*, S. 65–72.

Strophisches Alternieren kann auch mit komplexeren Formabläufen verbunden werden wie etwa in Giovanni Rovettas *Rosa, riso d'amor del ciel fattura* aus dessen zweitem Buch mit *Madrigali concertati* von 1640, worin er auf insgesamt sechs stanze d'ottavarima aus Giovan Battista Marinos Epos *L'Adone* zurückgreift.¹⁵ Die Besetzung besteht aus zwei Violinen, Alto, Tenore, Basso und Basso continuo, wobei für die Violinen nur ein knappes Ritornell vorgesehen ist, das insgesamt viermal zur Abgrenzung von zwei Strophen gespielt werden, aber auch entfallen kann («ritornello di violini se piace»). Abgesehen von der sechsten Strophe, die als einzige für das ganze Vokalensemble bestimmt und auch selbständige durchkomponiert ist, vertont Rovetta die vorangehenden fünf Strophen auf der Grundlage eines viertaktigen ostinaten Bassmodells, das sich an den Typus der seit Anfang des Jahrhunderts gebräuchlichen gehenden Bassmodelle anlehnt, aber konkret wohl für diese Komposition entstanden sein dürfte. Auffällig ist, dass Rovetta dieses Modell in den einzelnen Strophen unterschiedlich oft einsetzt, in der ersten dem Tenor anvertrauten Solostrophe erklingt es insgesamt 11 mal, in der zweiten stanza für den Basso 9 mal, in der dritten und vierten Strophe, die beide von Basso und Tenore vorgetragen werden, wobei der Basso die zweite Strophenhälfte der dritten Strophe wiederum allein singt, 6 bzw. 8 mal und in der fünften Strophe für Alto solo 10 mal. Jeweils der erste dieser Durchläufe bildet vor Beginn der jeweiligen Textstrophe ein Vor- oder Zwischenspiel, das insbesondere bei Entfallen der Violinritornelle die Funktion besitzt, die Strophengrenzen deutlich zu markieren. Die unterschiedliche Anzahl der Wiederholungen des ostinaten Modells macht deutlich, wie flexibel Rovetta die Variationen in den Vokalstimmen jeweils handhabt und dass es ihm nicht im engeren Sinne um die Variation eines musikalischen Strophenmodells geht.

In Giovanni Valentinis 1621 veröffentlichtem *Duo archi adopra, e con due archi offende*, der Vertonung eines Sonetts von Giovanni Battista Marino zu Ehren der berühmten Sängerin Adriana Basile, wird ein anders motiviertes Verfahren strophischen Dialogs und zugleich strophischer Variation verwendet. Den vier Strophen wird jeweils ein Instrumentalritornell für zwei Violinen und Bc vorangestellt, das in der Oberstimme in hoher Lage in gedehnten Notenwerten einen Quintgang abwärts spielt; ein vergleichbarer Quintgang liegt, nun allerdings als Continuostimme, auch der Vertonung der beiden anfänglichen Quartinen zugrunde, die nacheinander einstimmig

15 Eine Edition des Stückes durch John Whigham findet sich innerhalb der Gesamtedition des zweiten Madrigalbuchs von Giovanni Rovetta auf der Seite von ASCIMA (Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias) auf der Seite www.ascima.bham.ac.uk unter der Adresse: epapers.bham.ac.uk/10/7/08RosaRisoDAmor.pdf

dem Canto bzw. dem Tenore anvertraut sind. Zu Beginn der nun dem vollständigen vierstimmigen Vokalensemble anvertrauten Terzinen werden erneut nacheinander der Quintgang im Continuo und in der hinzutretenden ersten Violine gegenübergestellt, und an dieser Stelle wird verständlich, warum Valentini dieses spezifische Verfahren der motivischen Verknüpfung zwischen Instrumental- und Vokalpart einerseits sowie auch zwischen den Strophen wählt, denn die Linie im Basso steht für den einen der beiden im ersten Vers genannten Bögen, mit denen die Sängerin den Zuhörer als Kriegerin und Muse verwundet, nämlich denjenigen, mit dem sie ihren Gesang auf der Lira begleitet; der Quintgang abwärts in hoher Lage in der Violine steht dagegen für den Bogen ihrer Augenbraue, mit dem sie ebenfalls Pfeile abschießt und als Kriegerin im Liebeskrieg das Herz des Zuhörers trifft.¹⁶ In beiden Fällen steht der Quintgang abwärts als musikalisches Äquivalent für den textlichen concetto des doppelten Bogens, auf dem das ganze Gedicht Marinos basiert. Auch in dieser Vertonung eines nicht-dialogischen Textes ist der Wechsel der Besetzungen zwischen den drei Vokalabschnitten allein strophisch und nicht durch Textdialog motiviert, doch wird dieser von einer zweiten Dialogschicht zwischen instrumentalen und vokalen Teilen überformt, der erst im ausgedehnten Tuttiabschnitt zu einer Synthese gebracht wird. Da dessen Motivik ebenfalls weitgehend aus dem Quintgang abgeleitet ist, besitzt die Vertonung eine der Ebene des Textes korrespondierende motivische Vereinheitlichung und kunstvolle concettistische Verdichtung.

Ansätze eines strophischen Dialogs zeigt auch Monteverdis *Gira il nemico insidioso amore* aus dem achten Madrigalbuch von 1638, wenn auch nur in einigen der Strophen. Die Vorlage bildet eine scherzhafte Canzonetta von Giulio Strozzi, in der allegorisch der Angriff Amors auf die nur allzu schlecht befestigte Festung eines Herzens aus der Perspektive des lyrischen Ichs, das hier gewissermaßen als Burgherr fungiert, dargestellt wird. Für die insgesamt sechs Strophen hat Monteverdi eine sechsteilig durchkomponierte Umsetzung gewählt, wobei allerdings in den ersten vier Strophen insbesondere für die weit ausgedehnteren zweiten Strophenhälften auch musikalisch quasi-strophische Elemente vorherrschen, vor allem in der refrainartigen, dialogisch auf die drei Sänger aufgeteilte mit «*su presto*» beginnenden Passage. Die Idee eines stropheweise alternierenden Dialogs tritt jedoch insbesondere in der zweiten bis vierten Strophe in den Vorder-

16 Vgl. die ausführliche Behandlung dieser Komposition in: Joachim Steinheuer, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch*, 26 (2004), S. 31–69, besonders S. 40–42 sowie Noten S. 60–61.

grund, wo jeweils die erste Strophenhälfte von einem der drei Sänger solistisch vorgetragen wird, in der zweiten Strophe vom Tenore, in den beiden Folgestrophen dann von Alto bzw. Basso, doch macht dies nur einen der vordergründig formalen Aspekte dieser ausgesprochen vielschichtigen Komposition aus.¹⁷

Dialogisches Alternieren muß selbst in strophischen Vorlagen nicht notwendig auf die gesamte Strophe bezogen werden; ein Beispiel dafür stellt Tarquinio Merulas *Nò, nò ch'io non mi fido* dar, ein Duett für Canto und Basso «sopra la ciaccona» aus Merula zweitem Madrigalbuch von 1633.¹⁸ Die anonyme Vorlage ist nicht dialogisch angelegt, enthält jedoch in jeder der Strophen zwischen den vier freien Anfangsversen in allen vier Strophen, in denen ein Liebhaber seiner Enttäuschung über eine vormals geliebte Frau Luft macht, und dem Refrain, in dem die angebliche Wankelmütigkeit des weiblichen Geschlechts insgesamt beklagt wird, einen Wechsel der Perspektive vom lyrischen Ichs zu einer sentenzartigen allgemeinen Aussage. Dies wird von Merula in allen Strophen jeweils für Besetzungswechsel genutzt, wobei die freien Verse solistisch, der Refrain nach solistischem Alternieren aber überwiegend zweistimmig gesetzt ist. Allerdings kommt es dabei nicht zu einer in dramatischem Sinne konsequenten Rollenaufteilung zwischen den beiden Stimmen, denn in der ersten und dritten Strophe sind die freien Verse dem Basso, in der zweiten und vierten Strophe jedoch dem Canto anvertraut, in komplementärer Weise hebt dann der Refrain zunächst solistisch jeweils in derjenigen Stimme an, die den ersten Teil der Strophe nicht gesungen hatte, bevor beide Stimmen im Duett die Strophe beschließen. Obwohl die beiden gewählten Stimmen von Canto und Basso durchaus ein streitendes Liebespaar darstellen könnten, ist dies in Merulas Komposition nicht einmal implizit beabsichtigt, die Disposition ist zwar dialogisch, jedoch nicht dramatisch.

Auch in geistlichen Kompositionen findet sich stropheweiser Wechsel der Besetzung, auch wenn naturgemäß strophische Texte insgesamt eine weitaus geringere Rolle spielen als im weltlichen Bereich, da sie im Wesentlichen auf die Gattungen von Hymnus und Sequenz beschränkt sind und auch bei freien Motettendichtungen eine strophische Textform kaum einmal gewählt wird. Vor allem in geringstimmigen Vertonungen von Sequen-

17 Vgl. die ausführliche Darstellung dieser Komposition in: Joachim Steinheuer, «Herrnsfestungen und Luftschlösser – Zur Ikonographie militärischer Architekturen im Liebeskrieg bei Cipriano de Rore, Nicolò Fonte, Claudio Monteverdi und Barbara Strozzi», in: *Musiktheorie*, 21/2 (2006), S. 101–129, besonders 115–123.

18 Vgl. die ausführliche Behandlung dieser Komposition in: Steinheuer, *Chamäleon und Salamander*, S. 240–243 sowie die Edition S. 445–448.

zen stellt strophisches Alternieren zwischen mehreren Solisten oder unterschiedlichen Besetzungen ein recht verbreitetes Phänomen dar. Als Beispiel mögen hier mehrere Vertonungen der Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus* dienen, die aus zehn Strophen mit je drei ganz regelmäßigen trochäischen Versen mit dem Reimschema aab/ccb/dbb/ etc. bestehen.

In Benedetto Magnis erstem Buch der *Concert* von 1612 findet sich eine vierstimmige Fassung, in der ein strophisch alternierendes Konzept vorherrschend ist. In seiner Umsetzung behandelt Magni den ehrwürdigen Text der Sequenz, als handle es sich dabei um ein modernes weltliches Gedicht aus senario-Versen mit sdrucciolo-Endung, denn in seiner Umsetzung insistiert er auf dem rekurrierenden Schlussrhythmus aus betonter Silbe mit zwei unbetonten Silben, indem er die letzte Betonung in allen Versen rhythmisch durch eine Punktierung hervorhebt und dadurch das Versende markiert.¹⁹ Die ersten vier Strophen werden als Solostrophen nacheinander Canto, Alto, Tenore und Basso übertragen, während an den verbleibenden fünf Strophen zumindest drei oder alle vier Sänger beteiligt sind: Strophe 5 erklingt in einem weitgehend homophonen vierstimmigen Satz, in der sechsten Strophe alternieren je dreistimmiger Ober- und Unterchor in den ersten beiden Versen, während der Schlussvers wieder vierstimmig ist. In Strophe 7 hebt nun ein versweiser solistischer Dialog an, der gleichsam mit dem Alto als vierter Stimme in der achten Strophe fortgesetzt wird und damit zwei der Strophen eng aneinander bindet. In der neunten Strophe herrscht Vierstimmigkeit vor, während die Schlusstrophe wieder mit einem versweisen Wechsel der Oberstimmen anhebt, bevor abschließend alle vier Stimmen den letzten Vers «da perenne gaudium» noch zweimal vollstimmig wiederholen.

Eine dreistimmig Version dieser Sequenz findet sich nur ein Jahr später in Giovanni Francesco Capellos zwei- bis vierstimmiger Sammlung *Motetti in dialogo* (Bsp. 7), deren Titel bereits Programm ist. Auch er setzt die drei Solostimmen für strophisches oder auch versweises Alternieren ein, so werden die ersten drei Strophen abwechselnd von Tenore, Basso und Canto gesungen, deren Dialog in der gleichen Reihenfolge der Stimmeinsätze in der vierten Strophe gleichsam intensiviert wird, bevor die drei Stimmen erstmals in der fünften Strophe gemeinsam singen. Gegenüber Magni verwendet Capello ein stärker auf die solistische Schreibart zugeschnittenes Idiom, indem er in den Versen 1 und 4–6 das jeweils am Versanfang stehende «veni» als gedehnten Ausruf mit zwei Semibreven fast mottoartig voranstellt und dann bei der Vertonung des Verses jeweils in Form von zwei knappen Fusae wiederholt,

19 Vergleichbares findet sich etwa in Giovanni Valentinis dreistimmigem *Uscite, o gemiti* von 1621; die Vorlage stammt aus Marinos sechstem *Idillio* mit dem Titel *Dafni* und besteht durchgehend aus quinari sdruccioli.

Bsp. 7: Giovanni Francesco Capello, *Veni, sancte Spiritus*, A 3; aus: *Motetti in dialogo*, 2-4 voci, Venezia: Giacomo Vincenti, 1613.

Canto

Si tace

1. Ve - ni, ve-ni san - cte Spi - ri-tus, Et e-mit-te cae - li - tus Lu-cis tu-ae ra - di - um,

Basso

Si tace

Basso continuo

5

lu-cis tu-ae ra - di - um, lu-cis tu-ae ra - di - um.

2. Ve - ni, ve-ni, pa - ter pau - pe -

rum, Ve - ni, ve-ni, da-tor mu - ne-rum, Ve - ni, ve-ni, lu-men cor-di - um.

10

3. Con-so - la - tor op - ti - me, Dul-cis ho - spes a - ni - mae, Dul-ce re - fri - ge - ri - um.

20

In fle - tu so-la-ci - um.

4. In la-bo - re re-qui-es,

In ae-stu tem-pe-ri-es,

5. O lux be-a - tis-si-ma, Re-ple cor-dis in - ti-ma Tu - o - rum fi-de - li - um.

5. O lux be-a - tis-si-ma, Re-ple cor-dis in - ti-ma Tu - o - rum fi-de - li - um.

5. O lux be-a - tis-si-ma, Re-ple cor-dis in - ti-ma Tu - o - rum fi-de - li - um.

6. Si-ne tu - o no - mi-ne Ni - hil est in ho - mi-ne, Ni - hil est in - no - xi - um.

7. La - va quod est sor - di-dum, Ri - ga quod est a - ri-dum, Sa - na quod est sau - ci - um.

38

8. Fle-cte quod est ri - gi-dum, Fo-ve quod est fri - gi-dum, Re - ge quod est de - vi - um.

9. Da tu - is fi - de - li-bus In te con - fi-den-ti-bus Sa - crum sep - te - na - ri-um.

9. Da tu - is fi - de - li-bus In te con - fi-den-ti-bus Sa - crum sep - te - na - ri-um.

9. Da tu - is fi - de - li-bus In te con - fi-den-ti-bus Sa - crum sep - te - na - ri-um.

47

Da per - en-ne gau - di - um.

Da sa - lu - tis e - xi-tum,

Da vir - tu - tis me - ri-tum,

51

A - - - men Al - le - lu - - - ia.

A - - - men Al - le - lu - - - ia.

A - - - men Al - le - lu - - - ia.

zu Beginn der vierten Strophe ein ausführliches Melisma für die Tenorstimme vorsieht oder zu Beginn der fünften Strophe die Worte «O lux» als parallel deklamierte Exklamation aller Stimmen durch eine Pause absetzt. In den Strophen 6–8 wiederholt Capello noch einmal die dialogische Aufteilung des Beginn mit der gleichen Einsatzfolge der Stimmen, wobei nun allerdings die aus Strophe drei in Strophe 6 fast wörtlich übernommene Continuo-stimme in den beiden Folgestrophen noch zweimal leicht variiert wird, wodurch nun der Dialog der Stimmen mit einem Prinzip strophischer Variation verknüpft wird, das in den Anfangsstrophen allenfalls unter der Oberfläche durchschien. Für die vollstimmige neunte Strophe wechselt Capelli dann in einen rascheren ungeraden C3-Takt, bevor in der zehnten Strophe die Rückkehr zum tempus imperfectum wieder zu einer Verbreiterung wie auch zu einem versweisen Alternieren der drei Stimmen vergleichbar Strophe 4 führt, die abschließend nur das kurze, parallel deklamierte «Amen. Alleluia» noch einmal gemeinsam vortragen. Die spezifische Anlage dieses Dialogs führt zu einer klaren formalen Zweiteilung, bei der jedoch ein Schematismus durch eine veränderte Melodieführung, die Variationen im Bc und andere Elemente wie Einsatz von Verzierungen oder Taktwechsel gezielt vermieden wird.

Auch in einer deutlich jüngeren fünfstimmigen Vertonung dieser Sequenz durch Giovanni Maria Abbatini, veröffentlicht 1653 in seinem in Rom bei Mascardi als op. 10 veröffentlichten *Il sesto libro di sacre canzoni a due, tre, quattro e cinque voci*, liegt das Prinzip eines strophischen Dialogs zu grunde, auch wenn dies hier mit einer modifizierten doppelchörigen Anlage verknüpft wird.²⁰ Vier der Strophen werden solistisch Canto 1 (Strophen 3 und 9) bzw. Canto 2 (ohne formale Zäsur Strophen 5 und 6) anvertraut, die zudem in der ersten Strophe sowie den ersten beiden Versen der achten Strophe zu einem Oberstimmenduett zusammengeführt werden. Den beiden Oberstimmen, die in unterschiedlichen Varianten eine Art Hochchor bilden, wird in den Strophen 2, 4, 7 sowie im letzten Vers von Strophe 8 das Terzett der drei Unterstimmen als zweiter tiefer Chor gegenüberstellt, und nur in der Schlussstrophe singen alle Stimmen zusammen. Da die einstimmigen Passagen für die beiden Canti jeweils mit der Anweisung Solo versehen sind, mag zumindest der Tiefchor wohl auch von einem mehrfach besetzten Ripieno ausgeführt werden.

20 Das Stück wurde zweimal ediert, und zwar in: Karin Andrae, *Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600–1679)*, Studien zu Leben und Werk, Herzberg: Bautzen, 1986, S. 391–400, sowie in: Galliano Ciliberti, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595–1679). Documenti per una ricostruzione bio-bibliografica*, Perugia: Gestisa, 1986 (= Quaderni Regione dell’Umbria. Serie Studi musicali, 1), S. 668–673.

Im Hinblick auf primär formal motivierte Dialogtechniken spielen abgesehen von den strophischen Gattungen Hymnus und Sequenz in der ersten Hälfte des Seicento auch jene Bereiche der liturgischen Musik eine besondere Rolle, in der dialogisch alternierende Verfahren schon seit alters her in der Einstimmigkeit eingesetzt worden waren. Dies betrifft vor allem Psalmvertonungen, bei denen die Komponisten häufig die Disposition der Vorlagen in Doppelversen zum Ausgangspunkt dialogischer Techniken machten. Die Vielfalt der formalen Lösungen ist groß: In einem undatierten, nur handschriftlich überlieferten *Lauda Hierusalem Dominum a 8 voci*²¹ von Giovanni Valentini wird der Doppelchor SATB/SATB nur in der Doxologie eingesetzt; nicht unwahrscheinlich ist, dass einer der beiden miteinander alternierenden Chöre solistisch besetzt werden soll, denn die vorausgehenden neun Doppelverse von Psalm 147 (147, 12–20) werden einstimmig von vier vom Continuo begleiteten Solisten gesungen, dabei fasst Valentini jeweils zwei bzw. drei Doppelverse zu einem ausgedehnteren Abschnitt zusammen und überträgt dem Canto solo die ersten beiden, dem Basso solo die folgenden drei und dann dem Tenore solo und dem Alto solo jeweils zwei der vier verbleibenden Doppelverse. Die einzelnen Soloabschnitte sind durchkomponiert ohne Ansätze von musikalischer Strophenbildung; die elegante, rhythmisch sehr flexibel auf den Text reagierende Deklamation in den Stimmen weist eine große Bandbreite an Notenwerten bei wechselndem Deklamationstempo und häufigen Synkopierungen auf, wobei der überwiegend syllabische Vortrag an einer Reihe von Stellen von z. T. ausgedehnten virtuosen Melismen aufgelockert wird. Die Continuostimme bildet keineswegs nur eine bloßeakkordische Begleitung der Singstimmen wie in einem Rezitativ, sondern eine selbständige geführte Stimme, die gelegentlich in Viertel- und am Ende des Altsolos auch in Achtelbewegung voranschreitet und überwiegend einen relativ raschen harmonischen Rhythmus bedingt. Valentini konstituiert damit eine im Wesentlichen zweiteilige Gesamtform, in der die vier konsekutiven Soloabschnitte dem Doppelchor mit der Doxologie gegenüberstehen, und legt zudem in beiden Teilen ein anderes dialogisches Prinzip zugrunde, als dies durch die liturgische Praxis des Alternierens nach jedem Doppelvers nahegelegt wird, denn in den beiden Teilen steht die Zusammenbindung von je zwei bzw. drei Doppelversen in den Soloabschnitten einem kleinteiligen dialogischen Wechsel in der doppelchörigen Doxologie gegenüber.

Eine ganz andere formale Lösung wählt Tarquinio Merula in seiner dreistimmigen Vertonung von Psalm 112 (111) *Beatus vir qui timet Dominum* aus seiner 1640 in Venedig gedruckten Sammlung *Pegaso musicale* (Bsp. 8).

21 Das Manuskript befindet sich in der Bibliothek des Klosters Kremsmünster unter der Signatur KR L 13, 75.

Bsp. 8: Tarquinio Merula, *Beatus vir qui timet Dominum*, A 3. «doi Canti & Alto sopra alla romanesca», aus: *Pegaso musicale*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1640.

Canto 1

Canto 2

Alto

Basso continuo

4

6

9

1. Be - a - tus vir, be - a - tus vir qui ti - met Do - mi -

1. Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi -

I

nus in man - da - tis

num in man - da - tis e - - - ius vo - let, vo -

e - ius vo - let ni - mis

let ni - mis

2. Po - tens in ter - ra e - rit se - men, se -

II

men e - ius ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum, be - ne -

12

3. Glo-ri-a et di-vi-ti-ae in do-mo, in do-mo e - - ius

3. Glo-ri-a et di-

di - ce - - - tur

III

15

Et iu-sti-ti-a eius, et iu-sti-ti-a eius ma-net in sae-cu-lum sae-cu-

vi-ti-ae in domo, in domo e - - ius

et iu - sti - ti - a

18

li, ma-net in sae-cu-lum sae-cu - li.

eius ma-net in sae-cu-lum sae-cu - li.

4. Ex - or-tum est in te - - - ne-bris lu - men

IV

21

rec - - - tis mi-se - ri - cors et mi-se-ra-tor, et -

24

5. Iu-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et commo - dat

5. Iu-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et com - mo - dat dis-po-net ser-

— mi-se-ra-tor et ius - tus

V

27

Qui - a in ae - ter-num non com - - - mo-ve - bi-

mo-nes su-os in iu - di - ci - o

29

tur qui - a in ae-ter - num non com - mo - ve - bi-

Qui - a in ae-ter-num non com - - - mo-ve - - - bi -

31

tur.

tur.

8 6. In me-mo-ri - a ae-ter - na, ae - ter-na e-rit ius - tus ab au-di - ti - o - ne

VI

33

8 ma-la non ti - me - - - bit ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me - bit, ab au-di-ti-o-ne

36

7. Pa - ra - tum cor e - ius spe - ra - te in Do - mi - no,
Pa - ra - tum cor

8 ma-la non ti - me - bit

VII

38

Pa-ra-tum cor e-ius spe-ra-te in Do - mi-no, con-fir-ma-tum est cor e - ius spe-ra-te in Do - mi-no, Pa-ra-tum cor e-ius spe-ra-te in Do - mi-no,

40

ius, non com-mo - ve - - - bi - tur do-nec des-pi - ci - at i - ni - us,
Con-fir-ma-tum est cor e - ius, non com-mo - ve - bi - tur

42

8. Dis-per-sit de-dit pau-pe-ri-bus, de - dit pau-pe - ri-bus ius-ti-ti-a

VIII

45

e - ius ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li, cor-nu e - ius, cor-nu e - ius, cor-nu e - ius ex - al -

47

ta - - - - - bi-tur in glo-ri - a, in glo - ri-a, in glo - - - - ri -

49

9. Pec-ca-tor vi-de-bit et i - ras-ce-tur

Pec-ca-tor vi-de-bit et i - ras-ce-tur

a.

IX

51

et ta-bes-cet, den-ti-bus su - is fre-met et ta-bes - cet de-si -

den-ti-bus su-is fre-met et ta-bes - cet, de-si-de - ri-um pec-ca - to-rum per-i - bit

53

de - ri - um pec-ca-to-rum per-i - bit, per - i -

per - i - bit, per - i -

55

bit Glo - - ri-a Pa - tri

bit Glo - - ri-a Pa - tri

10. Glo - - ri-a Pa - tri et fi - li-o, et Spi -

X

57

et Fi - li - o, et spi - ri - tu - i Sanc - to

et Fi - li - o, et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to,

ri - tu - i Sanc - to et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to, et Spi - ri - tu - i

59

et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to, et Spi - ri - tu - i Sanc - - - to
 et Spi - ri - tu - i Sanc - to, et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to, et Spi - ri - tu - i Sanc -
 Sanc - - - to et Spi - ri - tu - i Sanc - to

61

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 to Si-cut e - rat in prin -
 11. Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 XI

63

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men,
 ci - pi - o et nunc et sem - per et in
 8 in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu -

65

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A - men.
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.
 8 lo - rum A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Der ganzen Vertonung legt er als ostinaten Basso das *Romanesca*-Modell zugrunde, das in der weltlichen Vokalmusik der Zeit ähnlich wie etwa auch das *Ruggiero*-Modell häufig für den viertelstrophisch variierten Vortrag von stanze d'ottavarima verwendet wurde.²² Merula weist hier in ganz vergleichbarer Weise jedem Doppelvers des Psalms einen Durchgang des Bassmodells zu, so dass bei neun Doppelversen und zwei Durchgängen in der Doxologie das *Romanesca*-Modell insgesamt elfmal erklingt. Auf der Grundlage dieser gleichsam strophischen Gesamtdisposition werden in einer Neudeutung des traditionellen Prinzips einstimmigen oder auch chorischen versweisen Alternierens hier alle ungeradzahligen Doppelverse zweistimmig von Canto 1 und Canto 2 (wobei auch innerhalb dieser Abschnitte immer wieder dialogische Techniken Verwendung finden), die geradzahligen dagegen einstimmig vom Alto gesungen; ähnlich wie bei Valentini werden auch hier erst in der Doxologie alle Stimmen abschließend zu einem dreistimmigen Dialog und schließlich zur vollen Besetzung zusammengeführt. Abgesehen von vereinzelten quasi-strophischen Ansätzen wie etwa bei den melodisch fast identischen Anfängen der Doppelverse 2 und 4 im Alto sind die verschiedenen Verse in den einzelnen Bassdurchläufen jeweils unterschiedlich durchkomponiert, dabei wechseln ganz oder überwiegend syllabisch gesetzte Passagen mit immer wieder auch ausgedehnteren Melismen ab. Wie in vielen seiner Ostinatokompositionen nutzt Merula nicht zuletzt die Vorgaben des Bassmodells hinsichtlich des Melodieverlaufs und des Rhythmus für eine manchmal, wie etwa gleich zu Beginn imitierende, häufig aber auch gezielt gegenläufige, ausgesprochen vielgestaltige Art der überwiegend raschen Deklamation und für eine aus immer wieder ähnlichen Formeln erwachsende Melodiebildung in den Vokalstimmen. In dieser Psalmvertonung gehen die quasi-strophische Gesamtdisposition auf der Grundlage eines ostinaten Bassmodells, ein versweiser Dialog zwischen zwei getrennten Stimmgruppen sowie ein virtuos gehandhabter konzertierender Variationsprozess eine Synthese ein, bei der die Vielfalt der Mittel in eine geschlossene Gesamtform eingebunden wird.

In Alessandro Grandis ebenfalls dreistimmiger Vertonung von Psalm 113 (112) *Laudate pueri, Dominum* (Bsp. 9), gedruckt in Leonardi Simonettis 1630 in Venedig erschienener *Raccolta terza [...] de messa et salmi del sig. Alessandro Grandi et Gio. Croce Chiozotto* zu zwei bis vier Stimmen, verbinden sich versweiser Dialog und Ansätze zu musikalischer Vereinheitlichung und sogar gezielter Refrainbildung zu einer neuartigen und sehr modernen Form.

22 Vgl. hierzu Silke Leopold, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Solorgesang des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Analecta Musicologica*, 29 (1995), besonders die Auflistung von einstimmigen Vertonungen von stanze d'ottavarima in Bd. 2, S. 176–182.

Bsp. 9: Alessandro Grandi, *Laudate pueri Dominum*, A 3; aus: *Raccolta terza di Leonardo Simonetti [...] de messa et salmi del sig. Alessandro Grandi et Gio. Croce Chizotto*, 2–4 voci, Venezia: Bartolomeo Magni, 1630.

Canto 1 / Tenor 1

Canto 2 / Tenor 2

Basso

Basso continuo

5

8

11

Sit nomen

Sit nomen

Lau-da-te pu-eri Domi-num, lauda - te no-men Domini, lauda - te no-men Domini

Do-mi-ni be-ne-dictum ex hoc nunc et us-que in sae - cu-lum ex hoc nunc et us-que in sae - cu-lum

Do-mi-ni be-ne-dictum ex hoc nunc et us-que in sae - cu-lum, ex hoc nunc et us-que in sae - cu-lum,

a

so - lis or-tu - us-que ad oc - ca - - sum, lau-da - bi-le no - men Do-mi-ni, lau -

Sit no-men Do-mi-ni be-ne-di - ctum ex hoc nunc et us-que in sae - cu -

Sit no-men Do-mi-ni be-ne-di - ctum ex hoc nunc et us-que in sae - cu -

da-bi-le no - men Do - mi - ni,

14

lum, et hoc nunc et us-que in sae-cu-lum
 lum, et hoc nunc et us-que in sae-cu-lum,
 ex-cel-sus su-per om-nes gen-tes Do - mi-nus et

17

Quis si-cut
 Quis si-cut
 su-per cae-los glo-ri-a e - ius, et su-per cae-los glo-ri-a e - ius

20

Do-mi-nus de-us no-ster qui in alt-is ha - bi-tat et hu -
 Do-mi-nus de-us no-ster et hu-mi-li-a re - spi - cit in cae-lo et in ter - ra

23

mi - li - a re - spi - cit in cae-lo et in ter - ra, in cae-lo et in ter - - -
 in cae-lo et in ter - ra, in cae-lo et in ter - -

25

- ra su - sci - tans a ter - ra i - no - pem e - ri - gens,
 - ra su - sci - tans a ter - ra i - no - pem e - ri - gens,
 su - sci - tans a ter - ra i - no - pem et de ster - co - re

30

e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem e - ri - gens,
 e - ri - gens e - ri - gens pau - - - pe - rem e - ri - gens,
 e - ri - gens, e - ri - gens pauperem et de ster - co - re

35

e - ri - gens e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem ut
 e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem
 e - ri - gens, e - ri - gens pau - pe - rem, e - ri - gens pau - pe - rem

40

col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus cum prin - ci - pi - bus
 ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus

58

ci-pi-o et nunc et sem - per et in saecula saeculo - rum,
 Si-cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per
 et in saecula saecu -

63

et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum, sae-cu-lo - rum A - men et in saecula saecu -
 et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum A - men, et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum,
 lo - rum et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum, sae - cu -
 # 6

67

lo - rum A - men et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum, sae-cu-lo -
 sae - cu-lo - rum A - men, et in saecula saeculorum, in sae-cu-la sae-cu-lo -
 lo - rum A - men, et in sea-cu-la sae-cu - lo - rum
 b

71

rum A - men, et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum A - men.
 rum A - men, et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum, sae - cu-lo - rum A - men.
 et in sea - cu-la sae-cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum A - men.
 b 6

Grandi stellt ähnlich wie bei Merula zwei hohe Stimmen einer tieferen Stimme gegenüber, wobei die beiden Oberstimmen wahlweise mit zwei Canti oder zwei Tenören besetzt werden können. Die Vertonung beginnt mit einem Basssolo für den ersten Doppelvers, bei dem bereits die in einigen längeren Passagen der Komposition vorherrschende Viertelbewegung nach Art eines wenn auch nicht ganz konsequent durchgehaltenen gehenden Basses in den Vordergrund tritt. Das Oberstimmenduett für Doppelvers 2 bildet einen modernen Triosatz mit fast durchgehend in Terzen parallel geführten Singstimmen über weiterhin gehendem Continuobass (Mensuren 4–7). In den anschließenden Abschnitten wird dieses alternierende Verfahren weitergeführt, jedoch nicht einfach mit der Reihenfolge der nachfolgenden Psalmverse verknüpft: Der dritte Doppelvers wird erneut vom Bass vorgetragen (Mensuren 8–12), fast exakt dieselbe Musik dann auch noch einmal für Vers 4 verwendet (Mensuren 15–19); dazwischen wiederholen die beiden Oberstimmen jedoch refrainartig das Duo von Vers zwei (Mensuren 12–15) und verwenden die Musik von dessen Anfang auch noch einmal für die erste Hälfte von Vers 5 (Mensuren 19–20), erst im Anschluss daran für die zweite Hälfte von Vers 5 und den ebenfalls von den Oberstimmen gesungenen Doppelvers 6 ändert sich der Gestus des Satzes vor allem auf Grund der verlangsamten Bassbewegung und die erstmalige Aufgabe der Parallelbewegung in Terzen (Mensuren 20–25), damit wird der erste größere, überwiegend mit strophischen Prinzipien arbeitende Formteil abgeschlossen. Für Vers 7 wechselt Grandi dann erstmals vom bis dahin bestimmenden Tempus imperfectum mit prolatione minor zu einer prolatione maior, und in dem dadurch abgehobenen zweiten Teil entspinnnt sich auch erstmals innerhalb eines einzelnen Doppelverses ein rasch wechselnder Dialog zwischen Bass und Oberstimmen, wobei letztere erneut überwiegend in Terzparallelen geführt und im Basso eng verwandte Motivbausteine mit unterschiedlichen Texten versehen werden («a terra inopem» und «et de stercore»). Für die Doppelverse 8 und 9 kehrt Grandi als drittem Formteil zur prolatione minor zurück und weist beide Verse den Oberstimmen zu, die nun miteinander in einen Dialog treten (40–43), in sequenzierender Engführung verschränkt oder wiederum in Terzen parallel geführt werden. Der vierte Formteil wird von der Doxologie gebildet, die erneut in der prolatione maior steht; dabei wird der erste Textabschnitt wiederum solistisch vom Basso vorgetragen, der zweite Abschnitt zweimal terzversetzt einstimmig in den beiden Oberstimmen, bevor für das abschließende «et in saecula saeculorum. Amen» die drei Stimmen wie schon im zweiten Teil wieder zusammengeführt werden.

Die vierteilige Gesamtform von Grandis Psalmvertonung wird insbesondere durch die Taktwechsel konstituiert, doch sind auch innerhalb der vier Teile verschiedenartige dialogische Techniken ausgeprägt, die insbesondere im ersten Teil von musikalischer Strophenbildung ausgehen, in deren

Kontext Grandi sogar einen freien, vom Text so nicht vorgegebenen Refrain in den Oberstimmen ausbildet.

Ein Beispiel für eine noch konsequenteren Verbindung von quasi-strophisch wechselndem Dialog bei gleichzeitiger freier Refrainbildung findet sich in einer Vertonung von Psalm 122 (121) *Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi* in Tarquinio Merulas 1652 veröffentlichtem op. 18, seinem *Terzo libro delli salmi et messa concertati*; überschrieben ist das Stück mit «Concerto senza intonazione A 4».²³ Den ersten Doppelvers setzt Merula in einem elftaktigen, streng parallel deklamierten Note-gegen-Note-Satz für vierstimmigen Tuttchor SATB, der in der *prolato maior* steht und zudem durch eine Echopassage und deutliche dynamischen Kontraste gekennzeichnet ist; dabei verdoppelt die *Continuostimme* in diesem Abschnitt nur den Vokalbass. Im weiteren Verlauf der Komposition wiederholt Merula diesen Tuttiabschnitt fast durchgängig zwischen den übrigen Doppelversen als Refrain, wodurch das Psalmexordium nun den Charakter eines Mottos erhält. Die anderen Doppelverse sind wechselnden Solo- oder Duobesetzungen zugeordnet, dem Alto die Verse 2 sowie 8 / 9, dem Tenore die Verse 3 und 7, dem Basso Vers 4, zweistimmig sind dagegen Vers 5 (Alto und Tenore) sowie 6 (Canto und Basso) vertont, nur die Doxologie sieht wieder vierstimmige Tuttibesetzung vor wie im Refrain. Die meisten der Solo- und Duoverse stehen im Unterschied zum Refrain im geradtaktigen *tempus imperfectum* mit *prolato minor*, doch stehen das Tenorsolo in Vers 3 sowie jeweils die zweiten Binnenabschnitte in den Versen 6 und 7 in der *Prolato maior*; diese ist gleichfalls durchgehend für die Doxologie vorgezeichnet, die dadurch wie auch durch die Tuttibesetzung und die erneute Einbeziehung von Echostellen Momente des Refrainabschnitts aufgreift. Die Gesamtform entsteht aus dem regelmäßigen Wechsel von ein- bzw. zweistimmigen Soloverse mit den überwiegend refrainhaften Tuttiabschnitten, der häufig auch durch einen Wechsel der Taktart zusätzlich unterstrichen wird. Es handelt sich um eine Art von Refrainbildung, die im Psalm nicht angelegt ist und somit eine freie kompositorische Entscheidung im Hinblick auf eine konsequente Gesamtarchitektur darstellt. Vergleichbare Konstitution von Refrainabschnitten sind auch bei Textvorlagen mit genuin dialogischen Elementen der zweiten und dritten Textkategorien keine Seltenheit, die in den weiteren Kapiteln dieser Abhandlung noch zu besprechen sein werden.

(Ende von Teil I)

23 Eine Edition findet sich in: *Vesper and compline music for four principal voices*, ed. Jeffrey Kurtzman, New York/London: Garland, 1998 (= Seventeenth-century Italian sacred music, 14), S. 92–104.

Abstract

Besides the invention of *stile recitativo*, a genre designed exclusively for the monologue and dialogue passages of a dramatic action in music, all musical genres in Italy in the decades from 1600 onwards have become a very multifaceted field of experimentation with new compositional, formal, architectural and expressive strategies. The article focuses on similar developments in the repertoire of secular “musiche concertate” and the parallel “motetto concertato” repertoire, especially pieces which involve dialogue of some sort, be this on the side of the text and/or of the music. The text repertoire is divided into three categories: 1) texts with no formal dialogue elements; this includes texts without passages in direct speech, as well as texts that consist of direct speech only, but only in form of a monologue; 2) texts which consist entirely of dialogue in direct speech between two or more characters; 3) texts which combine narrative passages and direct speech. The first part of this article investigates settings of texts of the first category and shows that musical concertato and dialogue techniques can be encountered in a variety of ways. Particular attention is drawn to dialogue settings of dramatic monologues and to dialogue settings which reflect the formal disposition of the text in alternating sections, either on the basis of strophes, groups of verses like the double verses of psalms, or the relation of strophe and refrain. The other two categories of texts will be treated in the second part of this article.

