

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 32 (2012)

**Artikel:** Jenseits des stile recitativo - Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610-ca. 1650. Teil 2  
**Autor:** Steinheuer, Joachim  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835120>

### **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:** 15.04.2026

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

# Jenseits des *stile recitativo* – Dialog- und Concertato- techniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca. 1650. Teil II

---

JOACHIM STEINHEUER (Heidelberg)

## 2. Vertonungen von freien und formalisierten Textdialogen ohne Narration

Im weltlichen wie auch im geistlichen Repertoire der italienischen Vokalmusik in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stellen Vertonungen reiner Textdialoge, also von Texten für zwei und mehr Sprecher in durchgehend wörtlicher Rede, keine Seltenheit dar, auch wenn diese insgesamt im Verhältnis zum Corpus überlieferter Stücke nur einen vergleichsweise geringen Anteil des Repertoires ausmachen. Selbst wenn man einstimmige und größer besetzte Stücke außer Acht lässt und allein das Verzeichnis der italienischsprachigen zweistimmigen Stücke und der für zwei und mehr Stimmen geschriebenen Dialoge in John Whenhams *Duet and dialogue* zugrundelegt, dürfte selbst in diesem Segment der Anteil von Textdialogen kaum mehr als fünf Prozent erreichen. Whenham klassifiziert in seinem Katalog der Duette und Dialoge im gedruckten italienischsprachigen Repertoire ca. 120 Kompositionen in 87 Drucken als Dialoge,<sup>1</sup> doch sind hier gleichermaßen Textdialoge in unterschiedlichsten formalen Dispositionen, Stücke mit erzählenden Abschnitten sowie andere dialogisch vertonte Texte aufgeführt und zugleich unterschiedlichste Arten der musikalischen Umsetzung von Echokompositionen bis hin zu konzertierenden Madrigalen subsumiert, in denen vielfach allenfalls partiell kompositorische Merkmale des *stile recitativo* verwendet werden.

\* Joachim Steinheuer, «Jenseits des *stile recitativo* – Dialog- und Concertatotechniken im geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–ca. 1650», Teil I, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, N.S. 30 (2010), S. 55–115.

1 In Whenhams Katalog fehlen generell mehrstimmige Dialogvertonungen aus diesem Zeitraum wie etwa die beiden fünfstimmigen Dialoge *Perché piangi, pastore* und *Cara e vezzosa Filli* im ersten Buch fünfstimmiger Madrigale von Francesco Rognoni Taeggio aus dem Jahre 1613.

Nur ganz vereinzelt finden sich selbständige Veröffentlichungen, die gänzlich aus Vertonungen reiner Textdialoge bestehen, hierzu gehört neben Tarquinio Merulas *Satiro e Corisca* von 1626, dem offenbar ganz singulären Fall eines separat im Druck erschienenen Einzeldialogs in rezitativischer Schreibart auf der Grundlage einer Szene aus Guarinis *Il pastor fido*,<sup>2</sup> insbesondere Francesco Rasis Sammlung mit *Dialoghi rappresentativi*, die 1620 bei Alessandro Vincenti in Venedig erschien und vier Dialogkompositionen auf eigene Textdialoge des Komponisten enthält<sup>3</sup> und bereits im Titel der Sammlung die Möglichkeit einer szenischen Aufführung anklingen lässt. Dadurch wie auch durch das Vorherrschen des *stile recitativo* verweist der Druck unmittelbar auf die Sphäre des Musiktheaters. Nur ein weiterer Band mit *Dialoghi volgari diversi* von Giovanni Girolamo Kapsberger könnte zumindest dem Titel nach ebenfalls alleine aus Dialogkompositionen bestanden haben, doch haben wir von dieser Sammlung einzig Kenntnis durch eine auf Kircher zurückgehende Nennung in Walthers Lexikon. Gelegentlich finden sich daneben Sammlungen, die zumindest mehr als nur einen oder zwei Dialoge aufweisen, so enthält etwa Domenico Mazzocchis Druck *Dialoghi e sonetti* von 1638 neben den fünf Sonettvertonungen des zweiten Teils zu Beginn gleichfalls vier z. T. sehr ausgedehnte, als *Dialoghi* bezeichnete Stücke, zwei davon in lateinischer Sprache, doch machen diese deutlich, dass auch im weltlichen Bereich der Begriff *dialogo* über die Vertonung reiner Textdialoge hinaus bis weit ins 17. Jahrhundert Verwendung fand. Drei dieser Stücke enthalten ausgedehnte narrative Passagen, die von einem jeweils unmissverständlich als Vergil bzw. Tasso ausgewiesenen Dichtererzähler vorgetragen werden, einzig der dritte *Dialogo a tre voci Maddalena errante* auf einen Text des Prinzen Giovan Giorgio Aldobrandini stellt von der Form des Textes her einen reinen Textdialog in wörtlicher Rede dar, der auch in den zwei- und dreistimmigen Abschnitten nicht durch Narration unterbrochen ist. Gleichfalls in Rom wurden 1626 Alessandro Costantinis *Componimenti musicali* veröffentlicht, worin einer anfänglichen Gruppe von vier Solokompositionen vier Dialoge zu zwei bzw. drei Stimmen gegenübergestellt sind, die damit immerhin die Hälfte der Sammlung ausmachen. Ähnlich finden sich im zweiten Buch der *Bizzarie poetiche* aus

2 Die parallele Version von Giovanni Valentini erschien dagegen als Schlussstück seiner umfangreichen Sammlung *Musiche a doi voci* von 1622.

3 Der Originaldruck ist verschollen, es haben sich aber Transkriptionen der vier Dialoge von Alfred Einstein in Northampton (MA), Smith College, Werner Josten Music Library (US-Nsc) erhalten. Die beiden ersten Kompositionen, der *Dialogo primo, amoroso: Tu che hai l'alba ne' lumi* sowie der *Dialogo secondo, in natività di bella donna: Tu che dolce apprendesti* sind ediert in: Patrizia Florio, *L'opera musicale di Francesco Rasi*, Tesi di Laurea, Università di Pavia, 1988, S. 293–338.

dem Jahre 1636 von Nicolò Fontei insgesamt vier z. T. recht umfangreiche Vertonungen von dialogischen Texten, denen 21 ein- bis dreistimmige andere Kompositionen gegenüberstehen.

Überwiegend treten Vertonungen von Textdialogen im weltlichen Repertoire jedoch auf als einzelne Stücke im Kontext eines Druckes, der überwiegend aus Umsetzungen nicht-dialogischer Texte besteht. So bilden die beiden frühesten bekannten solistischen Vertonungen von Textdialogen des Repertoires bei Domenico Maria Melli in *Le seconde musiche* von 1602 nach immerhin 21 einstimmigen Kompositionen den Schlusspunkt der Sammlung, und auch in dessen drittem Buch von 1609 steht der im strophischen Wechsel von Aminta und Clori gesungene Dialog *Poich'a baciari n'invita* nach insgesamt 24 Madrigalen und Arien am Ende.<sup>4</sup> In Lodovico Bellandas *Musiche* von 1607 stehen zwei Textdialogen insgesamt 23, in seinem zweiten Buch von 1610 einem Dialog 13 nicht-dialogische Texte gegenüber. Und Sigismondo D'India vertonte in seinen fünf Bänden mit *Musiche* für ein bis zwei Stimmen insgesamt nur zwei Stücke, die mit *Dialogo* überschrieben sind und auch hier jeweils am Ende des Druckes stehen; im ersten Band von 1609 der *Dialogo della rosa*, eine Kompilation einzelner Abschnitte aus einer Canzone von Marino, und im vierten Buch der Dialog *Occhi della mia vita*, allerdings basiert dieser letztere gar nicht auf einem dialogischen, sondern auf einem rein narrativen Text, so dass die Überschrift hier allein auf die musikalische Disposition zielt. Die genannten Beispiele lassen sich unschwer fortführen und belegen die generell übliche Stellung der Vertonung von Textdialogen als Einzelstücke innerhalb umfangreicherer Sammlungen, die überwiegend Vertonungen nichtdialogischer Texte enthalten.

Charakteristisch ist in vielen Kompositionen von Textdialogen eine konkrete Benennung der Dialogpartner, insbesondere in pastoralen Dialogen, die den weitaus größten Teil des Repertoires ausmachen, durch Schäfernamen wie etwa Licori, Dafne und Tirsi in Camillo Orlandis Vertonung von Tassos *Dimmi, mesto pastore* von 1616, mythologische Figuren wie etwa Amor und Venus in Filiberto Laurenzis Dialog *O cara genitrice* aus den *Concerti et arie* von 1641, gelegentlich auch Figuren der Commedia dell'arte wie Lucia und Cola in *O sfortunata chi mi consola*, das unter dem Titel *Lamento di Madama Lucia, con la risposta di Cola* von Giovanni Battista Fasolo 1628 und noch einmal als *La Luciana* in einer zweiten Version von Francesco Manelli 1636 veröffentlicht wurde, oder schließlich auch durch

---

4 Das Stück ist zugänglich als Faksimile in: *Italian secular song 1606–1636*, hrsg. von Gary Tomlinson, Bd. 5: *The eastern Po valley*, New York/London: Garland Publishing, 1986, S. 103–107.

allegorische Rollenbezeichnungen wie in dem Dialogo a 4 *Sfogava un'alma accesa* aus Giuseppe Marinis zweitem Madrigalbuch von 1618, wo Poeta, Amore, Anima und Sdegno als Dialogteilnehmer bezeichnet sind. Auf den ersten Blick scheint sich dadurch jeweils eine gleichsam szenische Implikation zu ergeben, allerdings weist nur ein Teil der dabei in Musik gesetzten Textdialoge von der Textform her Merkmale auf, die den dramatischen Dialogen in der jungen Gattung Oper vergleichbar sind, wo eine freie, d.h. in keiner Weise formal festgelegte Abfolge von gereimten oder auch ungerimten settenari und endecasillabi, die auch als versi sciolti bezeichnet werden, die Norm bildet, wie sie noch bis ins 19. Jahrhundert hinein generell die Textgrundlage von Rezitativen in Opern und verwandten musikdramatischen Gattungen in italienischer Sprache bleiben sollte.

Grundsätzlich zu unterscheiden von einer solchen freien Textanlage, wie sie für musikdramatische Kontexte verwendet wurde, sind jedoch alle Arten von Textdialogen, die auf eine wie auch immer geartete formalisierte Art der Textdisposition zurückgreifen, wohl grundsätzlich nicht für eine szenische Aufführung bestimmt waren und insofern vielfach auch gänzlich andere musikalische Mittel als einen stile recitativo einsetzen. Es gibt eine große Vielfalt in der Anlage solcher formalisierter Textdialoge: Sie können konstituiert werden durch strophischen oder quasi-strophischen Sprecherwechsel, durch einen mit der Aufeinanderfolge von Versen oder Versgruppen korrespondierenden Wechsel der Dialogpartner, durch regelmäßiges Alternieren der Sprecher sogar innerhalb der Verse, durch ein den gesamten Text konstituierendes Frage- und Antwortverfahren, ein Typus, dem auch Echodialoge zuzurechnen sind, oder auch durch Gegenüberstellung einer Proposta und einer Risposta, wobei häufig formale und inhaltliche Merkmale der Proposta wie etwa Anordnung der Verse oder auch das Reimschema und sogar konkrete Reimwörter in der Risposta aufgegriffen oder genau nachgebildet werden.

Eine weitere Gruppe formalisierter und ebenfalls nicht dramatischer Textdialoge bedient sich demgegenüber einer der etablierten zeitgenössischen poetischen Gattungen, indem diese nun in ihrer Binnenstruktur als Dialoge ausgestaltet werden. Obwohl hier eine formalisierte Gesamtform vorliegt, muss innerhalb solcher Stücke die Form des Dialogs selbst nicht regelmäßig ausgeprägt sein. So lassen sich etwa Vertonungen von Madrigalen, Sonetten, ottavarima-Strophen oder Canzonetten sowie anderen arienhaften Strophenmodellen mit kürzeren Versen in Dialogform nachweisen, nicht selten mit einer relativ freien Gestaltung des Dialogs innerhalb des gewählten poetischen Modells. Obwohl anders als im Segment der einstimmigen Stücke bislang eine umfassende Klassifizierung der Textvorlagen im mehrstimmigen italienischsprachigen Repertoire der Zeit noch aussteht, die als Basis für eine genaue Kategorisierung und Einschätzung des entsprechenden überlieferten Dialogrepertoires unverzichtbar

wäre,<sup>5</sup> scheint sich schon bei einer kursorischen Durchsicht der Quellen abzuzeichnen, dass wohl mehr als die Hälfte der vertonten rein dialogischen Textvorlagen ohne narrative Passagen zu den unterschiedlichen Arten formalisierter Textdialoge gehören dürfte.

Formalisierte Textdialoge und ihre Vertonungen sind keineswegs eine Erfindung der Jahre um 1600, sondern stehen in einer langen, auf die Antike wie auch auf mittelalterliche Dichtungen zurückreichenden Tradition.<sup>6</sup> So finden sich etwa bereits in dem um 1314 aufgezeichneten *Roman de Fauvel* die beiden Rondeaux *A touz jours, sans remanoir* und *Fauvel est mal asseigné*, die nacheinander von Fauvel und Fortune als Proposta und Risposta zur gleichen Melodie gesungen werden, sowie die Ballade *Douce dame debonnaire*, deren Text aus einem konsequenten versweisen Dialog zwischen Fauvel und der angesungenen Dame besteht, aber von nur einer Stimme auszuführen ist, der damit die Aufgabe einer Darstellung der beiden streitenden Dialogteilnehmer zukommt. In seiner vor 1559<sup>7</sup> entstandenen Vertonung des lateinischen Originaltextes von *Donec gratus eram tibi*, einem strophisch angelegten Streitgespräch zwischen dem Dichter und Lydia aus dem dritten Buch der Oden des Horaz, das formal den Typus der vierten asklepiadeischen Strophe repräsentiert, wählt Cipriano de Rore den Wechsel von vierstimmigem Tiefchor für die von Horaz gesprochenen ungeradzahligen Strophen und einem ebenfalls vierstimmigen Hochchor für die von Lydia gesprochenen geradzahligen Strophen, um den jeweiligen Wechsel der Sprecherperspektive wie auch der Strophen zu unterstreichen; nur in der letzten Strophe ist das dialogische Verfahren aufgegeben und die beiden Teilchöre werden zur Achtstimmigkeit zusammengeführt. Neu im Repertoire formalisierter Textdialoge in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist vor allem, dass nun häufig, aber keineswegs in allen Fällen, die einzelnen Dialogteilnehmer durch eine Solostimme repräsentiert werden. Dabei lässt sich eine große Bandbreite der für Vertonung gewählten stilistischen Mittel beobachten, unter denen ein *stile recitativo* nur eine von vielen Optionen darstellt. Zugleich wird dabei nicht notwendig eine am natürlichen Geschlecht der jeweiligen Figuren orientierte Stimmlage gewählt und eine szenische Darstellung dürfte in dieser gesamten Gruppe von Vertonungen kaum einmal intendiert gewesen sein.

5 Für einstimmige Kompositionen im weltlichen Repertoire die Untersuchung von Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Analecta Musicologica*, 29 (1995), dagegen eine verlässliche Arbeitsgrundlage.

6 Bereits Kroyer und Harran haben Beispiele dafür angeführt, dass seit dem Mittelalter dialogisch angelegte Textvorlagen vertont worden sind.

7 Um diese Zeit entstand der berühmte, von Hans Mielich illuminierte Münchener Codex Mus. Ms. B, der heute die einzige Quelle des Stückes darstellt.

Einige der Stücke aus den beiden genannten Gruppen formalisierter Textdialoge sind moralischen oder geistlichen Inhalts und gehören trotz der Verwendung des Italienischen nicht so sehr zur weltlichen Vokalmusik als zum Bereich der privaten Andachtsmusik. Doch finden sich auch Vertonungen von reinen Textdialogen in durchgängig wörtlicher Rede im Bereich der lateinischen, wohl zumindest teilweise auch in der Liturgie einsetzbaren Musik. Allerdings sind deren Texte weder dem Typus dramatischer *versi sciolti*, noch dem Bereich formalisierter Textdialoge vergleichbar, sondern zumeist in lateinischer Prosa gehalten und damit formal sogar noch weit freier als weltliche Textdialoge für die Opernbühne, die grundsätzlich immer aus Versen bestehen, auch wenn diese frei abwechseln können. Formalisierte Textdialoge wie auch formalisierte Formen der Vertonung wie etwa strophische oder verwandte Verfahren sind insofern im lateinischen Motettenrepertoire zunächst einmal kaum zu erwarten, allerdings können Formen von Refrainbildung oder andere auf die Gesamtarchitektur zielende Verfahren selbst bei der Vertonung von Prosatexten durchaus zu analogen Ergebnissen führen. Die Themen lateinischer Dialoge stammen überwiegend aus dem Neuen Testament und gehören vor allem in den Umkreis großer Festtage, insbesondere Verkündigung und Geburt sowie Passion und Auferstehung Christi; häufig auftretende Personen sind Christus, Maria, Maria Magdalena, Engel und Hirten oder Aposteln, aber auch namenlose Figuren, die etwa als Gläubige oder Sünder bezeichnet sind. Aus dem Alten Testament sind vor allem Dialoge auf der Grundlage von Hoheliedtexten zu nennen, die auf Grund der nun allerdings geistlich verstandenen Liebesthematik zumindest inhaltlich der zeitgenössischen weltlichen Liebeslyrik vergleichbar sind, doch finden sich auch Dialoge mit anderen alttestamentarischen Figuren, die ja nicht zuletzt im Bereich der lateinischen wie auch volkssprachlichen Oratorien eine wichtige Rolle spielen, wie etwa Dialoge zwischen Gottvater und Kain in Giovanni Francesco Capellos *Ubi est Abel* von 1610<sup>8</sup> oder Adriano Banchieris *O Cain, ubi est frater tuus* von 1625<sup>9</sup>. Insgesamt dürfte der Anteil der Textdialoge am geistlichen Gesamtrepertoire der Zeit wohl noch weitaus geringer sein als im weltlichen Bereich, denn Vertonungen von liturgisch verwendbaren Texten wie Messen, Psalmen, Cantica, Litaneien, Antiphonen, Responsorien, Hymnen etc. bilden den Großteil des Repertoires, und Vertonungen von reinen Textdialogen finden sich wohl fast ausschließlich im Bereich der Motetten, bei denen die Wahl und Zusammenstellung der Textvorlagen weitaus freier ist. Nur gelegentlich machen Vertonungen von Textdialogen einen größeren Teil einer Publika-

8 Vgl. hierzu die Edition in Howard E. Smither, *Oratorios of the Italian Baroque*, Bd. 1: *Antecedents of the oratorio: sacred dramatic dialogues, 1600–1630*, Laaber: Laaber Verlag, 1984 (= *Concentus Musicus*, 7), S. 20–21.

9 Vgl. hierzu die Edition ebd., S. 127–130.

tion aus, wie etwa in Severo Boninis *Affetti spirituali* von 1615, deren Inhalt aus zweistimmigen Kompositionen besteht, die auf dem Titelblatt als «parte in istile di Firenze ò recitativo per modo di dialogo, e parte in istile misto» beschrieben werden und damit dezidiert eine Übertragung rezitativischer Schreibart in den Bereich der lateinischen Musik anstreben. Vereinzelt wird der Begriff dialogo im Zusammenhang mit der Vertonung von Textdialogen auch bereits im Titel von Sammlungen mit geistlichen Kompositionen hervorgehoben, so etwa in zwei Sammlungen von Giovanni Francesco Capello, *Motetti in dialogo* op. 5 von 1613 und den *Motetti et dialoghi ... con sinfonie, ritornelli, et una messa* von 1615, oder auch in Adriano Banchieris *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni* op. XLVIII von 1625. Da jedoch bislang eine vollständige Aufschlüsselung der gedruckten lateinischen Quellen mit Angabe des genauen Inhalts, der jeweiligen Besetzungen und der Textdisposition nicht vorliegt, sind abschließende Aussagen zu Anteil und Bedeutung von Vertonungen reiner Textdialoge im lateinischen Repertoire derzeit kaum möglich.<sup>10</sup>

Die formale Anlage eines Textes bildet vielfach, wenn auch nicht zwingend, einen Schlüssel für die Art der jeweiligen musikalischen Umsetzung. So sind Textdialoge in *versi sciolti* wohl vielfach zumindest in größeren Teilen in rezitativischer Schreibart vertont, während sich in Umsetzungen formalisierter Textdialoge häufig parallel zur Vorlage Merkmale musikalischer Strophenbildung sowie eine eher ariose oder sogar arienhafte Schreibart feststellen lassen, wie sie etwa durch die Wahl einer ungeraden Mensurvorgezeichnung für die ganze Komposition oder einzelne Abschnitte nicht selten bereits äußerlich kenntlich wird. Allerdings ist eine solche korrespondierende Wahl kompositorischer Mittel keineswegs zwingend, denn Texte in *versi sciolti* oder lateinischer Prosa können ebenso ganz oder partiell in arioser Weise vertont werden, wie umgekehrt bei der Umsetzung formalisierter Textmodelle Komponisten bewusst auf die Unterstreichung von Parallelen zwischen formal gleich gebauten oder korrespondierenden Textabschnitten verzichten und eine ganz freie madrigalhafte oder auch rezitativische Schreibart wählen können.<sup>11</sup>

10 Der in Arbeit befindliche Katalog von Jeffrey Kurtzman wird einen ersten wichtigen Schritt zu einer systematischen Erschließung des lateinischen Repertoires dieser Zeit darstellen.

11 Vor allem im einstimmigen Repertoire finden sich auch bei der Vertonung von Texten ohne Dialogelemente nicht wenige Beispiele für Madrigale, Sonette, Stanze d'ottavarima oder andere poetische Formen mit der dezidierten Überschrift «in stile recitativo», was verdeutlicht, dass diese eigentlich für einen musikdramatischen dramatischen Kontext entwickelte Schreibart auch bei der Vertonung nicht dramatischer Texte verwendet werden konnte, ohne dass damit notwendig musikdramatische Implikationen entstanden. Vgl. hierzu den Katalogteil in Leopold, *Al modo d'Orfeo*, Bd. 2, passim.

### a) Vertonungen von nicht formalisierten weltlichen Textdialogen

Während in musikdramatischen Werken gesungene Dialoge zwischen den handelnden Personen in rezitativischer Schreibart in die Gesamtdramaturgie einer theatralischen Handlung mit ihren Akten, Szenen und spezifischen Spannungsverläufen architektonisch eingebunden sind, stehen freie Dialoge in der vokalen Kammermusik generell vor dem Dilemma, dass sie in sich abgeschlossene kürzere Kompositionen darstellen und insofern nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zumindest eine gewisse Geschlossenheit erreichen müssen. Dass hierin ein Problem liegt, macht etwa Tarquinio Merulas bereits erwähnter Dialog *Satiro e Corisca* von 1626 deutlich, dem eine vollständige dramatische Dialogszene in *versi sciolti* aus Guarinis pastoralem Drama *Il pastor fido* zugrundeliegt.<sup>12</sup> Wie in einem Operndialog wählt Merula eine durchgehend rezitativische Schreibart für seine Vertonung bei konsequenter Verteilung auf die beiden Rollen. Bei Guarini endet die Szene damit, dass die intrigante Corisca der drohenden Vergewaltigung durch den Satyr, der sie bereits längere Zeit an den Haaren gepackt hielt und durch Bitten nicht zu erweichen war, nur dadurch entgeht, dass sie nach heftigen Beschimpfungen des gewalttätigen Lüstlings plötzlich ihre Perücke löst, so dass der Satyr zu Boden stürzt und gleichermaßen düpiert wie der Lächerlichkeit preisgegeben mit schmerzenden Gliedern zurückbleibt. Der umfangreiche Dialog mit seinen immer wieder wechselnden Tonfällen zielt auf diese szenische Überraschung hin und endet damit offen ohne einen wirklichen Schlusspunkt. Im Drama fungiert der anschließende Szenenwechsel als eine Art Blende, die auf die neue Situation mit anderen Protagonisten in der darauffolgenden Szene das Augenmerk richtet, damit die vorherige Szene in den Gesamtverlauf des Dramas einbindet und dadurch auch zu einem Abschluss kommen lässt. Doch was geschieht, wenn – wie in Merulas Vertonung – die Szene aus dem dramatischen Kontext herausgelöst ist und ganz für sich alleine steht? Anders gefragt, wie kann unter solchen Umständen musikalisch so etwas wie eine geschlossene Formbildung erreicht werden? Überraschenderweise verzichtet Merula in seiner Vertonung auf alle denkbaren Formen architektonischer Gliederung wie etwa ein einleitendes Instrumentalvorspiel, auf instrumentale Ritornelle oder Zwischenspiele innerhalb des Dialogs oder auch Ansätze von Refrainbildung und insbesondere auf einen in irgendeiner Form abgesetzten

12 Merula vertonte die gesamte umfangreiche Szene mit den Versen 840–1007. Das Stück wurde ediert in: Anna Szweykowska – Zygmunt Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich wasów (Italians in the chapel royal of the Polish Vasa kings)*, Krakau: Musica Iagellonica, 1997 (= Acta musicologica universitatis cracoviensis, 3), S. 321–339, sowie als Einzelausgabe: Tarquinio Merula, *Satiro e Corisca*, przygotowali do wyd. Aleksandra Patalas, Krakow: Musica Iagellonica, 1997 (= Sub sole Sarmatiae, 1).

Schlussabschnitt. Seine Version endet mit einem Rezitativ des Satyrs zwar auf der Tonika, doch bleibt eine Schlusswirkung weitgehend aus, da nur auf den beiden letzten Silben eine Verlangsamung des Deklamationstempos eintritt, nicht einmal der letzte Vers oder ein Teil davon wiederholt wird und auch keine anderen Mittel gezielter Schlussbildung eingesetzt werden.

Giovanni Valentini hatte dagegen in seiner 1622 veröffentlichten Vertonung eines größeren Teils der gleichen Szene<sup>13</sup> genau auf diese Schwierigkeit für eine separate Aufführung als Einzeldialog reagiert, indem er dem eigentlichen Dialog, der wie bei Merula im *stile recitativo* vertont ist, eine instrumentale Sonata voranstellte, die durch die Besetzung mit zwei «Flautini» sowie einen durchgehenden Bordun auf G mit häufigem Wechsel von Dur- und Mollklängen auf die nachfolgende Szene mit ihrem pastoralen und zugleich komischen Charakter vorbereitet. Valentini lässt den eigentlichen Dialogabschnitt seiner Fassung mit einer Frage des Satyrs sogar noch offener enden als in Guarinis Vorlage, nur um anschließend wahlweise durch ein sechsstimmiges Vokalensemble sowie die beiden Flautini in einem wie bei Aktschlüssen der frühen Oper blockhaft deklamierenden Satz oder alternativ durch die beiden Vokalsolisten in einem musikalisch eher madrigalhaften Duett die Szene kommentierend abzuschließen. Die Einleitungssonata und der Chor bzw. das Duett bilden somit bei Valentini gezielt einen Rahmen um den rezitativischen Dialog; dieser verhilft seiner Komposition ganz anders als in Merulas Version zu formaler Geschlossenheit und lässt ihn damit auch für eine separate Aufführung, sei es in szenischer oder auch nichtszenischer Form, geeigneter erscheinen.

Anders als diese einzelne Szene aus einem vielschichtigen Drama mit verwickeltem Handlungsverlauf sind viele der direkt für die Kammer konzipierten Textdialoge in *versi sciolti* zwar ebenfalls dialogisch, aber vielfach kaum wirklich handlungsorientiert angelegt, zudem sind sie meist weitaus kürzer und einfacher und von vornherein als kleine, in sich abgeschlossene Szenen konzipiert. Dennoch werden in vergleichbarer Weise wie bei Valentini in Vertonungen solcher Texte häufig abschließend alle beteiligten Sänger zu einem Duett, Terzett bzw. Quartett zusammengeführt oder gelegentlich auch unter Erweiterung der Stimmenzahl in ein größeres Ensemble oder einen Coro integriert. Für einen solchen Schlussabschnitt kann ein zusätzlicher Text vorgesehen sein oder auch eine der letzten Passagen aus dem Dialog wieder aufgegriffen und noch einmal mehrstimmig vertont werden. So ist etwa der anonyme Textdialog *Perché piangi, pastore* bereits

13 Valentini verwendete nur einen Ausschnitt mit den Versen 840–970 sowie für den Schlussabschnitt die Verse 971–974; eine moderne Edition wurde herausgegeben von Othmar Wessely in *Frühmeister des Stile nuovo in Österreich*, hrsg. von Othmar Wessely, Graz/Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1973 (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 125), S. 114–136.

auf der Ebene der Textgestalt als Dialog mit Schlußduett angelegt, denn in den beiden Schlussversen werden die Einzelperspektiven von Schäfer und Schäferin aus dem vorhergehenden Dialog abschließend zu einem 'wir' verknüpft («moriam»), wobei impliziert zu sein scheint, dass beide Protagonisten nun gleichsam mit einer Stimme sprechen.

NINFA	Perché piangi, pastore?	7	a
PASTORE	Piango ch'io son senz'alma e senza core.	11	A
NINFA	E quando li perdesti?	7	b
PASTORE	Quando la bocca e i baci mi porgesti.	11	B
NINFA	Hor dimmi come, per tua cortesia.	11	C
PASTORE	Dal piacer vinto è il core e l'alma mia.	11	C
	Verso la lingua corse	7	d
	E da le labbr'a le tue labbra scorse,	11	D
	Così restò quest'infelice salma	11	E
	Senza core e senz'alma.	7	e
NINFA	Horsù non dubitare,	7	f
	Ch'io ti vo consolare.	7	f
	Se coi baci rubai,	7	g
	Coi baci renderò quanto furai.	11	G
PASTORE	Baciami, presto, ninfa, ohimè, ch'io moro	11	H
	Se non mi dai ristoro.	7	h
NINFA	Non temer, se 'l cigno muor cantando,	11	I
	Tu morirai baciando.	7	i
A 2	Moriam dunque, ben mio,	7	k
	Ché così voglio anch'io.	7	k

Das aus 20 paargereimten, aber ansonsten irregulär angeordneten settenari und endecasillabi bestehende Gedicht eines unbekanntenen Autors, das 1614 im ersten Teil der in Vicenza erschienenen Gedichtsammlung *Le rose d'amore spiegate da diversi illustri ingegni* erschien, überschreitet die maximal für ein Madrigal zulässige Zahl von 14 Versen vom Umfang her deutlich und ist insofern formal den versi sciolti zuzurechnen, allerdings wäre bereits die konsequente Beibehaltung von Paarreimen für eine dramatische Dialogszene in einem Opernlibretto des frühen 17. Jahrhunderts eher ungewöhnlich. Der Text greift bekannte Topoi erotischer Pastoralidichtung auf, so die gezielte Parallelität des singend sterbenden Schwans und des weinend sterbenden Hirten (Verse 17–18), wie er bereits in Arcadelts *Il bianco e dolce cigno* anzutreffen ist, und jeder zeitgenössische Hörer wusste insofern auch, dass der Tod, den die beiden Liebenden sich am Ende gemeinsam zu sterben anschicken, so schön ist, dass die Liebenden ihn am liebsten tausendfach am Tage sterben würden. Damit wird bereits auf der inhaltlichen Ebene deutlich, dass es sich bei dem vorliegenden Text keinesfalls um einen dramatischen Dialog handelt, denn das Thema des Liebestodes wurde zwar in Form von Andeutungen und Anspielungen sehr häufig in der zeitgenössischen Liebesdichtung behandelt und etwa in Form von Madrigalen vertont,

aber aus Gründen der Schicklichkeit grundsätzlich nicht auf der Bühne dargestellt oder auch nur angedeutet. Der hier vorliegende Dialog ist trotz der klaren Rollenaufteilung und der Form in *versi sciolti* als Bühnendialog im zeitgenössischen Kontext wohl völlig undenkbar und damit auch in einer musikalischen Umsetzung allein für die Aufführung in der privaten Kammermusik ohne eine szenische Darstellung bestimmt. Selbst bei einer Vertonung eines solchen Textes in *stile recitativo* könnte insofern auch wohl kaum von tatsächlichen szenischen Implikationen ausgegangen werden.

Innerhalb weniger Jahre wurde das Gedicht mehrfach vertont, dreimal als Dialog zweier Solostimmen, zunächst von Giovanni Ghizzolo im zweiten Buch seiner *Musiche* von 1610,<sup>14</sup> dann erneut von Andrea Falconieri im fünften Buch seiner *Musiche* von 1618 und noch einmal von Francesco Turini in den *Madrigali* von 1621,<sup>15</sup> doch finden sich parallel dazu auch zwei mehrstimmig vertonte Dialogversionen, eine fünfstimmige Fassung 1613 im ersten Madrigalbuch von Francesco Rognoni Taeggio und noch einmal 1619 eine achtstimmige Fassung bei dessen Bruder Giovanni Domenico Rognoni Taeggio.<sup>16</sup> Das Nebeneinander von solistisch besetzten und mehrstimmigen Dialogen bei der Vertonung desselben Textes im gleichen Zeitraum belegt unmissverständlich, dass ältere Vorstellungen von musikalischen Dialogtechniken auch bei der Vertonung neuerer Texte im weltlichen Repertoire keineswegs obsolet geworden waren.

Die drei solistischen Fassungen von Ghizzolo, Falconieri und Turini weisen formal eine ganz parallele Disposition auf: Die beiden Partien sind den Rollen entsprechend auf eine hohe Stimme jeweils im C1-Schlüssel und eine tiefe Stimme bei Ghizzolo und Turini als Tenore im C4-Schlüssel, bei Falconieri als Basso im F4-Schlüssel verteilt. Die Vertonungen der ersten 18 dialogischen Verse ist in allen drei Versionen prinzipiell von einem teils rezitativischen, teils stärker ariosen Gestus mit vorherrschend syllabischer Textvertonung bestimmt, der nur gelegentlich in madrigalhafter Weise auf Worten wie «corse» und «cantando» durch Melismen ergänzt wird, am häufigsten bei Falconieri (Bsp. 10a–c). Wie schon die jeweiligen Vertonungen der ersten vier Verse deutlich machen, zielen die Komponisten mit unterschiedlichen Mitteln auf eine wirkungsvolle und zugleich affektbetonte Art der Umsetzung.

- 
- 14 Eine Edition findet sich in: Giovanni Ghizzolo, *Madrigali et arie per sonare et cantare. Libro primo (1609) and Libro secondo (1610)*, ed. Judith Cohen, Madison (Wisconsin): A-R Editions, 2005 (= Recent researches in the music of the Baroque era, 138), S. 67–69.
- 15 Eine Edition findet sich in Whenham, *Duet and dialogue*, Bd. II, S. 408–413, sowie in: Francesco Turini, *Madrigali. Libro Primo*, hrsg. von Rudolf Hochstötter und Ingomar Rainer, Wien: Doblinger 2002, S. 23–27 (= Wiener Edition Alter Musik, 18).
- 16 Die fünfstimmige Vertonung liegt bislang nicht einer modernen Edition vor, die achtstimmige ist offenbar nur in unvollständiger Form erhalten.

Bsp. 10a: Giovanni Ghizzolo, *Perché piangi, pastore*, aus: *Il secondo libro de' madrigali ed arie a una e due voci ... Opera sesta*, Milano: Erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1610.

1

Perché pian-gi, pa-sto - re? E quando li perde - sti?

8

Piango ch'io son senz'alma\_e senza co - re.

5

8

Quan-do la boc-ca\_e\_i ba-ci mi por - ge - sti, quan - do la boc-ca\_e\_i ba-ci mi por - ge - sti.

Detailed description: This musical score is for a madrigal in G minor, 3/4 time. It features two vocal parts (Soprano and Bass) and a basso continuo line. The first system (measures 1-4) shows the vocal entries. The second system (measures 5-8) continues the vocal lines with a repeat sign at the end of the first vocal line. The basso continuo line includes figured bass notation: #, 4, #, #.

Bsp. 10b: Andrea Falconieri, *Perché piangi, pastore*, aus: *Il quinto libro delle musiche a una, due e tre voci*, Firenze: Zanobi Pignoni, 1618.

1

Per-ché pian - gi, pa-sto - re?

4 # #

Pian - - go, ch'io son senz'al-ma,e sen-za co - re.

4

E quan-do li per-de - sti?

6 6 4 # #

Quan-do a la boc-ca\_i ba - ci mi por - ge - sti.

Detailed description: This musical score is for a madrigal in G minor, 3/4 time. It features two vocal parts (Soprano and Bass) and a basso continuo line. The first system (measures 1-4) shows the vocal entries. The second system (measures 5-8) continues the vocal lines with a repeat sign at the end of the first vocal line. The basso continuo line includes figured bass notation: 4, #, #, 4, 6, 6, 4, #, #.

Bsp. 10c: Francesco Turini, *Perché piangi, pastore*, aus: *Madrigali a una, due, tre voci ... Libro primo*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1621.

Per - ché pian - gi, pa - sto - re?

Pian - go ch'io son sen-z'al-ma, sen-z'al-ma

E quan-do, e quan-do li per-de - sti? Hor

e sen-za co - re. Quan-do la boc-ca, e i ba-ci mi por-ge - sti.

In Ghizzolos Version wird die eröffnende Frage der Ninfa, warum der Schäfer weine, durch mehrfachen Wechsel des Tongeschlechts (g-Moll/D-Dur/c-Moll/D-Dur), durch den expressiven kleinen Sextfall bei «piangi», den parallelen Halbtonschritt aufwärts in Continuo und Singstimme bei der vorletzten Silbe und den aufwärts gerichteten Gestus am Versende bei phrygischer Kadenzwendung unterstrichen. In seiner Antwort greift der Pastore auf dem korrespondierenden Wort «piango» die kleine Sexte der Schäferin einen Ton tiefer wieder auf, um dann in rascher Achteldeklamation auf das durch Dehnung stark hervorgehobene Wort «core» hinzuzielen, wobei durch Kadenz zur Finalis des vorherrschenden g-Dorisch das erste Frage-Antwort-Verspaar abgeschlossen wird. Die zweite, offenbar ein wenig befremdete Frage der Schäferin, wann dem Schäfer denn Seele und Herz abhanden gekommen seien, steht in einem tonartlich kontrastierenden F-Dur bei dreifacher, punktierter Hervorhebung aller betonten Silben, während der Schäfer auf seinem vorigen g-Dorisch beharrt und erneut in rascher Achteldeklamation die Küsse der Ninfa als Ursache des Verlust benennt. Dabei kommt es beim ersten Vortrag des Verses zu einem Trugschluss, der ein imitierendes Spiel zwischen Singstimme und Begleitung für die Verswiederholung unter Verwendung der schon einmal erklingenen Melodie auf anderer Stufe herbeiführt. Nicht nur die Wiederholung des ganzen Verses, sondern mehr noch der Umstand, dass der Continuo part nun seine bis dahin vorherrschende Funktion als bloße harmonische Stüt-

ze aufgibt und in einem nun kontrapunktischen Satztypus mit Engführung stimmtechnische Gleichberechtigung erlangt, verdeutlicht, dass an dieser Stelle erstmals in Ghizzolos Vertonung eine rezitativische zugunsten einer nun stärker madrigalhaften Schreibart verlassen wird.

In Falconieris Fassung herrscht bei den ersten beiden Fragen der Schäferin ein fallender melodischer Gestus vor, dem allerdings im ersten Fall ein expressiver kleiner Sekundschrift aufwärts auf «piangi» vorausgeht, der eine Bewegung der Continuostimme und damit eine Kette von Vorhaltbildungen auslöst, die vom anfänglichen g-Dorisch ausgehend nach B-Dur kadenziert. Dies wird primär als eine Öffnung des Tonraums wahrgenommen und gleich nach dem Einsatz des Pastore durch einen Abwärtslauf mit tiefalterierten *es* unter erneuter Vorhaltbildung (Quartvorhalt bei «piango») über ein modern gesprochen dominantisches D-Dur weiter nach A-Dur geführt, wobei der Schäfer – ähnlich wie in Ghizzolos Fassung weitgehend in Achtelbewegung deklamierend – auf das hier durch Oktavfall zusätzlich hervorgehobene «core» zielt. Die zweite Frage der Schäferin vollzieht eine andere harmonische Wendung nach C-Dur, bevor mit der zweiten Antwort des Schäfers schließlich erstmals nach vier Versen nach g-Dorisch zurückkadenziert wird. Bei der Vertonung des vierten Verses gibt auch Falconieri einen rezitativischen Gestus ein Stück weit auf, im Unterschied zu Ghizzolo jedoch, indem die in Viertel- und Achtelbewegung geführte vokale Bassstimme nun unisono vom Instrumentalbass mitgespielt wird, der allein die vokale Verzierung auf dem Schlusswort nicht mitvollzieht.

Turinis Version verwendet zwar ebenfalls die Finalis *g*, jedoch anders als bei Ghizzolo und Falconieri ohne eine *b*-Vorzeichnung. Vor allem harmonisch ist seine Eröffnung sicherlich die expressivste der drei Fassungen: Nach dem synkopischen ersten Einsatz der Ninfa auf der Quinte springt der Bass eine Terz abwärts in die Unterseptime, doch kommt es auch dann nicht zu einer kontrapunktischen Regeln entsprechenden Auflösung, stattdessen vollzieht die Singstimme einen Quintfall zur Terz, gefolgt von einem kleinen Terzsprung aufwärts zur damit überraschend tiefalterierten dritten Stufe *b*, wobei die Continuostimme durch gleichzeitigen Sekundschrift abwärts einen kleinen Sextklang herbeiführt. Doch wird auch dieser nicht korrekt aufgelöst, denn statt eines kleinen Sekundschrifts abwärts in der Oberstimme zur Quinte schreitet nun unerwartet der Instrumentalbass eine kleine Sekunde abwärts zum hochalterierten *cis*, das leittönig die abschließende Kadenz über D-Dur mit Quartvorhalt zurück nach G-Dur einleitet. Für die erste Antwort des Schäfers findet Turini eine kaum weniger überraschende harmonische Sprache: Einsetzend mit einem kontrastierenden C-Dur-Klang wird dessen Quinte in der Vokalstimme auf der zweiten Silbe von «piango» chromatisch zum *gis* hochalteriert, während zugleich der Bass in Gegenrichtung um einen Halbton abwärts schreitet, wodurch ein drei

Minimen ausgehaltenes instabiles E-Dur ohne Grundton entsteht, das harmonisch dem haltlosen Zustand des Schäfers ohne Seele und Herz zu entsprechen scheint und endlich über A-Dur und einen E-Dur-Sextakkord bei mehrfachen, von Pausen unterbrochenen Wiederholungen einzelner Versbausteine zur zusätzlichen Hervorhebung der Worte Seele und Herz nach G-Dur zurückführt. In ihrer zweiten Frage hebt auch die Ninfa das «quando» durch Wiederholung hervor und schließt harmonisch offen auf D-Dur. Im vierten Vers gibt auch Turini den bislang vorherrschenden rezitativen Gestus auf und lässt den Basso in Vierteln und Achteln rhythmisch parallel zur Oberstimme, jedoch in Gegenbewegung stufenweise abwärts schreiten, was den Satz harmonisch einen Quintschritt weiter bis nach A-Dur führt.

Nicht nur innerhalb der ersten 18 dialogischen Verse finden sich in allen drei Versionen auch an weiteren Stellen Passagen, an denen der Basso als eigenständige Stimme geführt wird und ein madrigalhafter bzw. arioser Satz entsteht, vielleicht verweist auch deshalb keine der drei Versionen in einer Überschrift auf den *stile recitativo*, der ja u. a. auch eine metrisch nicht streng festliegende Art des deklamatorischen Vortrags ermöglichen soll. Ebenso gehört die Vertonung der beiden Schlussverse a 2 in allen drei Fassungen zum Bereich madrigalhafter Gestaltung: Bei Ghizzolo werden für den ersten der beiden Verse die beiden Singstimmen in Dezimparallelen geführt, während für den zweiten Vers Imitation mit jeweiliger Wiederholung des ersten Versteils vorherrscht. Falconieri wechselt zur klaren formalen Absetzung dieses Schlussteils in ein *Tempus imperfectum* mit *prolatio maior*. Zunächst wird der Text einstimmig vom Basso gleichsam als Aufforderung an die Schäferin zum gemeinsamen Sterben vorgetragen, wonach beide Sänger die Verse noch einmal gemeinsam wiederholen. Dabei dominiert Parallelbewegung des hier real nur zweistimmigen Satzes in Dezimen, die im Schlussvers durch Einführung von Achtelläufen in der Oberstimme aufgelockert werden. Während die Schlussabschnitte bei Ghizzolo mit 6 und bei Falconieri mit 8 Mensuren recht knapp ausfallen, komponiert Turini eine weit ausgedehntere Variante, die mit 18 Mensuren fast ein Viertel der gesamten Komposition ausmacht. Wie in einem polyphonen Madrigal werden hier den beiden Versen zwei kontrastierende *soggetti* zugewiesen, die zunächst nacheinander und dann im *contraposto* in unterschiedlichen Kombinationen verarbeitet werden, so dass Turinis Fassung, die zuvor bereits für die Verse 17–18 einen ausgedehnten Abschnitt über einem in Vierteln gehenden Bass eingeführt hatte, insgesamt auch als die am stärksten madrigalhafte Vertonung anzusehen ist, die sich damit auch am weitesten von einem *stile recitativo* entfernt.

Eine vergleichbare formale Absetzung eines zwei- oder mehrstimmigen Schlussabschnitts findet sich in Vertonungen zahlreicher weiterer Textdialoge.

Bsp. 11: Camillo Orlandi, *Hor già che 'l cielo e ch'il contempra e move* (Text: Alessandro Becelli), «Dialogo a 3, Amante, Amore, ed Amico», Schlussabschnitt, aus: *Arie, a tre, due e voce sola. Opera seconda*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1616.

1 AMICO

O - di, o - di vez - zo - so, Can - ta Cu - pi-do. Tra la tua schie-ra\_a - man-te tu sei fi-do.

5

Que-sta.è la vo-ce Va-ga.e ve-lo-ce. Go-di l'u-nio-ne Qual Mar - te for-tu-na-to.e qual A-do - ne.

10 AMANTE

Su dun-que\_A-man-ti Con gio - - - ia.e can - - - ti. La dol - ce

13

vi - ta Go - de - te.al mon - te del-l'e-tà fio - ri - - - ta.

17

Su dun-que\_A-man - ti Con gio - - - ia.e can - - - ti. Con

20

ia e can - - - - - ti.

gio - - - - - ia e can - - - - - ti.

- - - - - ti, con gio - ia e can - - - - - ti.

23

La dol - ce vi - ta Go - de - te al mon - te del-l'e-tà fio - ri - ta. -ta.

La dol - ce vi - ta Go - de - te al mon - te del-l'e-tà fio - ri - ta. -ta.

La dol - ce vi - ta Go - de - te al mon - te del-l'e-tà fio - ri - ta. -ta.

In Camillo Orlandis *Dialogo a 3 Hor già che 'l cielo e ch'il contempra e move* zwischen Amor, einem Liebhaber und dessen Freund (Amore, Amante, & Amico), veröffentlicht in dessen *Arie, a tre, due et voce sola* von 1616, ist der Schlussabschnitt bereits auf der Ebene der Textform durch die Änderung der verwendeten Versarten deutlich abgesetzt: Während der recht ausge dehnte Dialog zwischen den drei Protagonisten, in den zusätzlich eine Echoszene gleichsam als Dialog im Dialog integriert ist, vollständig aus *versi sciolti* besteht und überwiegend in rezitativischem Gestus nach Art einer musikdramatischen Szene vertont ist, wechselt die Versform für den Schlussteil zu einer Kombination von kurzen Fünfsilblern sowie einzelnen Elfsilblern, die jeweils das Ende der drei kurzen Abschnitte markieren (5 5 11 / 5 5 5 11 / 5 5 5 11). Auch auf der musikalischen Ebene wird das Einsetzen dieses Abschnitts hervorgehoben durch einen Wechsel zum dreizeitigen *tempus imperfectum* mit *prolatio maior*, doch trägt Amico die ersten beiden der drei Versgruppen weiterhin solistisch vor, wenn nun auch in arioser Form (Bsp. 11). Die letzte Versgruppe wird daraufhin zunächst vom Liebhaber alleine gesungen, und zwar wie zuvor der Dialog im geradtaktigen *tempus imperfectum diminutum*, bevor die vier Verse nochmals

in dreistimmig polyphoner Form abschließend wiederholt werden. Obwohl der Schlussteil gleichermaßen auf der Ebene des Textes wie der Musik formal abgesetzt ist, erscheint er auf Grund der zunächst weiterhin einstimmigen Vertonung mit Wechsel der Dialogpartner durch Orlandi anfangs primär als Fortsetzung des vorausgehenden Dialogs mit zum Arioso gesteigerten Mitteln, und erst der dreistimmige Abschnitt führt eine abschließende Wirkung herbei.

Demgegenüber zeigt Giovanni Boschetto Boschettis *Deh, dimmi, Amor, se gl'occhi di Camilla*, einer von zwei Dialogen, die den Abschluss seiner 1618 erschienen Sammlung *Strali d'amore* bilden, eine weitere Facette in der Vielfalt unterschiedlicher Schlusslösungen für formal frei gebaute Textdialoge im zeitgenössischen weltlichen Repertoire. Die Vorlage basiert vollständig auf einer freien Folge von settenari und endecasillabi, doch besteht der sehr knappe Dialog insgesamt aus nur acht Versen, so dass er formal als ein kürzeres Madrigal bzw. Madrigaletto anzusehen ist.

AMANTE	Deh, dimmi, Amor, se gl'occhi di Camilla	11	A
	Son occhi o pur due stelle?	7	b
AMORE	Sciocco, non ha possanza	7	a
	Natura, in cui virtute il Ciel prescrisse	11	C
	Di far luci sì belle.	7	b
AMANTE	Son elle erranti o fisse?	7	c
AMORE	Fisse, ma degli amanti	7	d
	Fan gir, nol provi tu, l'anime erranti.	11	D

Hier sind die beiden abschließenden Textverse Amor zugewiesen, und die Sopranstimme trägt entsprechend – genau ab der Mitte der Komposition beim elften von 21 Takten – diese auch zunächst alleine vor. Jedoch werden die beiden Verse Amors anschließend noch einmal von beiden Sängern gemeinsam wiederholt, wodurch dem Vortrag der Schlussverse vom Umfang her insgesamt das gleiche Gewicht eingeräumt wird wie den ersten sechs Versen (Bsp. 12). Wie schon der Text selbst entwickelt auch die Komposition keinerlei genuin musikdramatische Qualitäten, und spätestens bei der Wiederholung von Amors Worten durch beide Sänger wird die bis dahin vorherrschende dialogische Perspektive mit klarer Aufteilung der Rollen vollständig aufgegeben. Musikalisch konzipiert Boschetti abgesehen von mehreren ausgedehnten Verzierungspassagen in den Singstimmen, wo sich im Basso nur Haltetöne finden, den Instrumentalbass als eine selbständige Gegenstimme zu den jeweiligen Abschnitten in den Singstimmen, so dass kaum eine Passage im engeren Sinne als rezitativisch anzusehen ist.

Bsp. 12: Giovanni Boschetto Boschetti, *Deh, dimmi, Amor, se gl'occhi di Camilla*, «Dialogo, Amante ed Amore», aus: *Strali d'amore ... con alcuni madrigali, dialoghi e villanelle a una, due e tre voci ... Opera quarta*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1618.

1  
8

Deh, dim-mi, A-mor, se gl'oc-chi di Ca - mil - la Son oc - - - - -

3  
8

Scioc-co, non ha pos-san-za Na-tu-ra in cui vir-tu-te il Ciel pre-scri-schi, o pur due stel - le?

7  
8

se Di far lu - ci sì bel - le. Fis - se, ma Son el-le\_er-ran - - - - ti\_o fis - se?

11  
8

degl'amanti Fan gir, nol pro-vi tu, l'a - ni-me\_er-ran - ti. Fis - se, fis-se, ma de-gl'a-man-ti Fan Fis - se, fis -

15  
8

gir, nol pro-vi tu, l'a - ni-me\_er - ran - - - ti, ma de-gl'a-se, ma de-gl'a-man-ti Fan gir, nol pro-vi tu, l'a - ni-me\_er - ran - ti, ma de-gl'a-

18  
 mant-i Fan gir, nol pro-vi tu, l'a - - - - - ni-me\_er-ran-ti.  
 8  
 man-ti Fan gir, nol pro-vi tu, l'a - - - - - ni-me\_er-ran - ti.

Eher handelt es sich bei Boschettis Vertonung, in der ungewöhnlicherweise die Tenorstimme des Amante in der Partitura über der Sopranstimme Amores gedruckt ist, um ein Madrigal in Dialogform in einer gleichfalls madrigalhaften Art der Umsetzung, was im zweistimmigen Schlussabschnitt mit seinen Verzierungen und Vorhaltketten noch einmal besonders deutlich hervortritt.

#### b) Vertonungen von lateinischen freien Textdialogen

Bei Vertonungen von reinen Textdialogen im Bereich der geistlichen Musik sind klare Rollenaufteilungen, die jeweils mit dem Wechsel der Dialogabschnitte korrespondieren und dabei auch eine gleichsam realistische, am natürlichen Geschlecht der sprechenden Figur orientierte Stimmlage vorsehen, noch weit weniger die Norm als im weltlichen Repertoire. In Leone Leonis *Ave Maria, gratia plena* aus dem zweiten Buch der *Sacri fiori* mit ein- bis dreistimmige Motetten von 1612/13 macht bereits die Überschrift *Dialogo, due canti o tenori* deutlich, dass die Rollen von Maria und Engel wahlweise von zwei Sopran- oder zwei Tenorstimmen übernommen werden können, und zumindest bei einer Aufführung in einem liturgischen Rahmen dürfte selbst bei einer Besetzung mit Sopranstimmen Maria kaum von einer Frau, sondern weit eher von einem Knaben oder einem Kastraten gesungen worden sein (Bsp. 13). Leoni verwendet keinen *stile recitativo*, sondern einen auf Zwei- bzw. Dreistimmigkeit reduzierten motettischen Satz, d. h. der Instrumentalbass ist nicht so sehr harmonische Stütze, sondern eine vielfach kontrapunktisch gedachte, überwiegend im gleichen Rhythmus Note gegen Note geführte Stimme. Wie in einer mehrstimmigen Motette der Palestrinatradition bevorzugt die Melodiebildung in den Singstimmen stufenweise Bewegung; größere Intervalle beschränken sich auf gelegentliche Quartan, Quinten und Oktaven, schon Sextsprünge, wie sie sich in den Mensuren 32 und 47 finden, bilden hier eine Ausnahme.

Bsp. 13: Leone Leoni, *Ave Maria, gratia plena*, «Dialogo, due canti o tenori», aus: *Sacri fiori. Secondo libro de motetti a una, due e tre voci*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1612 und 1613.

1 ANGELO

A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple - - - - na, Dominus te-cum bene-dicta tu in mulie-ri

9 MARIA

Quae sa-lu-ta-ti-o est i - sta, Ange-lo De - i

bus, et be-ne-di - ctus fructus ven - tris tu-i Ne ti-me-

15

as, Ma-ri-a, ne ti-me-as Ma-ri-a in-ve-ni-sti e-nim grati - am a-pud De - um, ec-ce con-ci-pi-

20

Quo - - - mo-do fi-et

es in u-te-ro et pa-ri-es fi-li-um et voca-bis no-men e - ius Jesum

25

i - stud *pian* quo - modo fiet *pian* quo - niam virum non co-

fi-et i - stud modo fiet i-stud



Die elegante, überwiegend syllabische Deklamation orientiert sich an den jeweiligen Wortbetonungen und vielfach auch an den Taktschwerpunkten, doch gibt es immer wieder auch gezielt freiere metrische Bildungen mit Akzentverlagerung auf unbetonte Zählzeiten und gelegentlich auch Synkopbildungen, wie etwa in den dreimaligen Punktierungen bei «et benedictus fructus ventris tui» (Mensuren 9–11), wo die Singstimme gezielt metrisch gegen den Instrumentalbass geführt ist. Aufgelockert wird die vorherrschende Syllabik durch Einschub melismatischer Passagen wie bereits in Mensur 4 auf «plena», Sechszehntellläufen wie in Mensur 29 auf «virum non» und immer wieder punktierten Achtelketten, insbesondere im Schlussabschnitt auf «secundum verbum tuum». Doch spielt madrigalhafte Einzelwortausdeutung ebensowenig eine Rolle wie jene expressiven Experimente, wie sie in der weltlichen Vokalmusik der Zeit häufig anzutreffen sind; Dissonanzen sind auf einzelne Durchgänge auf unbetonten Zeiten beschränkt und auch unerwartete harmonische Wendungen fehlen weitgehend. Jedoch deutet sich ein modernes Tonartenverständnis an, wenn ausgehend von der Rahmentonart G-Dur über den dominantischen Bereich hinaus bereits am Ende des ersten Abschnitts für den Engel über A-Dur unter Einbeziehung von H-Dur nach E-Dur moduliert wird (Mensuren 7–11) oder später gelegentlich auch eine Eintrübung nach g-Moll stattfindet.

Einen der interessantesten Aspekte der Komposition bilden die mehrfachen perspektivischen Brechungen bei der Umsetzung des dialogischen Textes, die verdeutlichen, dass keineswegs eine gleichsam szenische Konzeption verfolgt wird: So führt Leoni bei Marias Frage an den Engel, wie es sein könne, dass sie auch ohne Mann schwanger werden könne, bei «quomodo fiet istud» ein von der zweiten, eigentlich den Engel repräsentierenden Stimme gesungenes Echo ein, das weder vom Text noch von der Situation her unmittelbar motiviert ist und auch, anders als in vielen Echodialogen der Zeit, keine Antwort gibt, sondern nur die Frage noch einmal nachhallen lässt. Ein weiteres Mal wird die Rollenaufteilung am Ende durchbrochen, nachdem Maria ihr «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum» einmal alleine vorgetragen hat, denn nun folgt eine mit elf Mensuren recht ausgedehnte zweistimmige Version des letzten Halbsatzes mit zum Teil alternierenden, zum Teil parallel geführten Stimmen, die den Dialog in Form eines Triosatzes mit nun primär stützendem Instrumentalbass beschließt. Motettischer Satz, eine das Decorum geistlicher Musik wahrende Melodik und Harmonik unter Einbindung vokaler Verzierungen, dynamische Kontraste durch Einsatz von Echotechnik und moderner Triosatz gehen in Leonis Dialog eine gerade nicht vorrangig an der weltlichen Kompositionspraxis der Zeit orientierte Synthese ein, auch wenn durchaus einzelne Elemente aufgegriffen und integriert werden.

In eine ganz ähnliche Richtung weist Giovanni Ghizzolos *Dialogo a 4 Mulier, quid ploras ad monumentum*, der in dessen *Terzo libro delli concerti* zu 2 bis 4 Stimmen 1615 in Mailand erschienen ist. Der Text basiert auf den Versen 11 bis 18 aus dem 20. Kapitel des Johannesevangeliums; die darin vorkommenden Figuren sind die beiden Engel vor dem leeren Grab, Maria Magdalena sowie der auferstandene Christus. Der neutestamentarische Bericht verbindet Narration mit Passagen in wörtlicher Rede, doch ist die Episode hier ganz zu direkter Rede umgearbeitet, dabei werden Textvarianten verwendet, wie sie sich insbesondere in der Magnificatantiphon *Tulerunt Dominum meum* in der Vesper am Freitag nach Ostern sowie im österlichen Responsorium *Congratulamini mihi omnes* finden. In Ghizzolos Vertonung werden die beiden Engel durch ein Duo von Sopran und Alt, Maria Magdalena durch eine Tenorstimme und Jesus wie zumeist üblich durch eine Bassstimme repräsentiert, was zumindest im Falle von Maria Magdalena deutlich macht, dass eine gleichsam realistische Art der Besetzung der Soloparts keineswegs im Vordergrund stand, sondern der Möglichkeit untergeordnet wurde, im Schlussabschnitt die traditionelle vierstimmige Besetzung SATB zu verwenden.

2 ENGEL	Mulier, quid ploras ad monumentum?
MARIA MAGDALENA	Dominum meum tulerunt et nescio ubi posuerunt eum. Dicite mihi si vos sustulistis et ego eum tollam.
2 ENGEL	Noli flere Maria, surrexit, non est hic.
MARIA MAGDALENA	Heu me misere, quo vadam? Ubi te inveniam dilecte mi?
2 ENGEL	In Galileam sicut dixit. Ibi eum videbis, Alleluia.
MARIA MAGDALENA	O Domine, o Magister, o Salvator.
JESUS	Noli me tangere.
MARIA MAGDALENA	Heu me misere, heu me misere.
JESUS	Vada ad monumentum et dic eis quia vidisti Dominum
TUTTI	Congratulamini mihi omnes, quia quem [eigentlich M. MAGD.] quaerebam apparuit mihi. Alleluia.

Die Dialogpartner werden von Ghizzolo durch die Verwendung unterschiedlicher musikalischer Mittel charakterisiert und voneinander unterschieden: Die beiden Engel singen grundsätzlich zusammen, und zwar überwiegend in Paralleldeklamation mit gelegentlichen Vorhaltbildungen an den Kadenz, doch finden sich auch kurze polyphone Abschnitte wie bei dem in madrigalhaft wortausdeutender Weise aufwärts sequenzierenden «surrexit non est hic» (Bsp. 14; Mensuren 12–13) sowie in ihrem letzten Dialogabschnitt bei «Ibi eum videbis» (Mensuren 21–23), beide Passagen in Form eines knappen enggeführten Kanons all'unisono. Die instrumentale Begleitung ist in allen Duoabschnitten der Engel ein bloßer basso seguente, der die untere der beiden Stimmen mitspielt.

Bsp. 14: Giovanni Ghizzolo, *Mulier, quid ploras hic*, «Dialogo a quattro» (CATB, Bc), aus: *Terzo libro delli concerti a due, tre e quattro voci*, Milano: Filippo Lomazzo, 1615.

1

Mu-li-er, quid ploras ad mo - nu-men-tum?

8

Mu-li-er, quid ploras ad monu-men - tum?

8

Do - mi-num me-um tu-le-runt et nes-ci-o u-bi po-su-e -

5

- runt e - um. Di - ci-te mi - hi, di - ci-te mi - hi, si vos su - stu - li - stis et e - go e - um tol -

8

10

No - li fle-re Ma-ri-a surre - xit, surre - xit, non est hic.

8

No - li fle - re Ma - ri-a sur - re - xit, surre - xit, non est hic.

8

lam. Heu, heu, me mi-se-re,

16

in Ga-li-le-am si-cut dixit. I-bi e-um vi -

8

in Ga-li-le-am si-cut dixit. I-bi

8

heu, me mi-se - re, quo va-dam? U-bi te inve-niam di - lec - te mi?

22

de - - - bis Al-le-lu-ia, Al - le - lu - ia

e - um vi - de - - - bis, Al-le - lu-ia, Al - le - lu-ia

O Do-mi-ne, o Ma-gi-ster, o

27

SAL-VA-TOR. Heu, me mi-se-re, heu, me mi-se-

No - li, no-li me tangere, no - li, no-li me tangere.

32

re.

Va-da ad mo-nu - men-tum et dic e - is qui - a vi-di-sti Do - - - - mi-num.

37

Con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi om - nes, con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi

Con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi om - nes, con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi

Con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi om - nes, con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi

Con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi om - nes, con-gra - tu - la - mi-ni mi - hi

44

om - nes, qui - a quem quae - re - bam ap - pa - ru - it mi -

om - nes, ap - pa - ru - it mi - hi, qui - a quem quae - re - bam ap - pa - ru - it mi -

om - nes, qui - a quem quae - re - bam, qui - a quem quae - re - bam ap - pa - ru - it mi -

om - nes, ap - pa - ru - it mi - hi, qui - a quem quae - re - bam ap - pa - ru - it mi -

49

hi. Al - le - lu - ia, Al - lel - lu - ia, Al - le - lu - ia,

hi. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

hi. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -

hi. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

53

Al - le - lu - ia, Al - - - le - lu - - ia.

Al - le - lu - ia, A - - - le - - - lu - ia.

ia, Al - - - le - lu - - ia.

Al - le - lu - ia, Al - - - le - lu - - ia.

Für die Partie des Christus verdoppelt die Continuostimme gleichfalls die Vokalpartie, so dass – wie häufig in Soloabschnitten für eine Bassstimme – ein nur einstimmiger Satz entsteht. Bei seinem ersten Einwurf «noli me tangere» wird nicht nur das erste Wort zweimal gesungen, sondern die gesamte, relativ rasch deklamierte Passage mit ihren punktierten unterstrichenen Wortbetonungen und metrischer Bildung von Dreiergruppen noch einmal einen Ton höher wiederholt, nur der Anfang ist geringfügig geändert. Dagegen verzichtet Ghizzolo in der Umsetzung der weiteren Christusworte gänzlich auf Wortwiederholung und zielt nach einer nur teilweise am Takt orientierten, metrisch freien Deklamation auf das sehr ausgedehnte, in die tiefste Stimmlage absteigende Melisma auf dem Wort «Dominum».

Gegenüber den Partien für die Engel und für Christus ist die Partie der Maria Magdalena als ein vor allem bei ihren Klagerufen sehr expressives Rezitativ gestaltet. Der Instrumentalbass folgt hier nicht wie in den anderen Passagen dem jeweils tiefsten Vokalpart, sondern ist selbständig geführt, allerdings besitzt er dennoch primär eine harmonische Stützfunktion. Auf dessen Grundlage sieht Ghizzolo eine weit irregulärere Metrik vor als etwa Leoni, was schon in der ersten Solopassage Maria Magdalenas etwa durch Überbindungen wie auf «Dominum» (Mensuren 2–3) und «posuerunt» (Mensuren 4–5) oder auch durch häufige Wortbetonungen unabhängig von den Taktschwerpunkten, etwa auf «nescio» oder «dicite», und im späteren Verlauf etwa bei den dreimaligen synkopierten Einsätzen auf «o» (Mensuren 24–27) deutlich wird. Auf die Worte der Engel «non est hic» (Mensur 13) reagiert Maria Magdalena mit den Klagerufen «heu, heu me misere», wobei auf dem zweiten «heu» durch Aufwärtsschreiten der Continuostimme ein kleiner Nonenvorhalt entsteht, der auf «me» in der Singstimme durch einen Sekundschrift aufwärts kurzzeitig zur Dezime aufgelöst wird, nur um anschließend das «misere» durch einen kleinen Sextfall zum hochalterierten *fis* wirkungsvoll zu unterstreichen. Dieses führt in leittöniger Wirkung eine Kadenz nach G-Dur herbei, von wo aus die gleiche Passage sequenzierend einen Ton höher wiederholt und, dadurch nach E-Dur gelangend, in ihrer Wirkung noch einmal gesteigert wird.

Noch unmissverständlicher als Leoni gibt auch Ghizzolo am Ende seiner Vertonung die dialogische Perspektive auf, denn die Worte, mit denen Maria Magdalena das Gesehene auf Christi Geheiß verkündet, werden nicht einmal in einem ersten Durchgang wie zuvor solistisch der Tenorstimme anvertraut, sondern gleich dem gesamten vierstimmigen Ensemble. Unterstrichen wird der Perspektivwechsel durch Änderung der Mensur zum *Tempus perfectum*; die freudigen Worte «congratulamini mihi omnes» werden zweimal in allen Stimmen parallel deklamiert, wobei anders als in Maria Magdalenas rezitativischen Passagen jeweils die Wortbetonungen auf die Taktschwerpunkte fallen und sogar eine nochmals wiederholte

viertaktige Periode entsteht (Mensuren 37–44). Beim anschließenden «quia quem quaerebam», das zunächst allein vom Tenore vorgetragen wird, scheint der Satz für einen Moment zur dialogischen Perspektive zurückzukehren, doch wird der darauffolgende, bereits auf der Schlussilbe überlappend einsetzende Halbsatz «apparuit mihi» einem Duo von Alto und Basso übertragen, das hier wohl kaum mehr einen der Engel und Christus repräsentieren dürfte; der vollständige Satz wird dann noch einmal von allen Stimmen gemeinsam bekräftigend wiederholt (Mensuren 45–49). Das abschließende Alleluia hebt mit gleichsam vielstimmigen, auf zwei kurzen Motiven basierenden Freudenrufen in immer sich ändernden Kombinationen der einzelnen Stimmen an, bevor in den vier Schlussmensuren alle vier Stimmen zu einem synkopisch verdichteten polyphonen Satz zusammengeführt werden. Ghizzolo verbindet in seiner Dialogvertonung ganz unterschiedliche musikalische Schreibarten zur Differenzierung der Dialogteilnehmer, ohne dass eine gestische oder gar szenische Wirkung intendiert sein dürfte. Vor allem die Vertonung der verkündigenden Worte von Maria Magdalena durch das vierstimmige Ensemble bedeutet nicht nur ein Aufbrechen der bis dahin vorherrschenden Dialogperspektive, sondern bildet zugleich als musikalischer Höhepunkt den gewichtigsten Teil der Komposition.

Zu einer teilweise andersartigen Lösung gelangt Adriano Banchieri in seinem 1625 in den *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni*, op. XLVIII gedruckten Dialog *Mulier, cur ploras hic*,<sup>17</sup> worin die Dialogsituation auf Christus und Maria Magdalena als Dialogpartner beschränkt ist. Dabei ist Christus eine Bassstimme zugeordnet, während der Part von Maria Magdalena wahlweise von Canto oder wie bei Ghizzolo von einem Tenore ausgeführt werden kann.

CHRISTO	Mulier, cur ploras hic ante monumentum?
MARIA MADDALENA	Tulerunt Dominum meum et nescio ubi posuerunt eum. Si tu sustulisti eum, dicito mihi, et ego eum tollam.
CHRISTO	Ego sum, non me cognoscis, o Maria? Noli me tangere!
MARIA MADDALENA	O Magister bone, dilecte mi, discipuli dolentes quaerebant te.
CHRISTO	Vada annuntiare eis: resurrexit sicut dixit, Alleluia.

Zu Beginn sieht Banchieri für die Frage Christi einen zweistimmigen Satz in rezitativartiger Schreibart vor, doch ab der Wiederholung des ersten Textabschnitts wird der musikalische Satz ähnlich wie bei Ghizzolo einstimmig, wobei der Instrumentalbass nur die Gerüsttöne der Stimme spielt und Tonrepetitionen und die ausgedehnten Verzierungen auf «monumentum» allein der Stimme überlässt. Bei Maria Magdalenas Antwort wird ein rezitativischer Gestus immer mehr verlassen, wobei etwa auf

17 Vgl. hierzu die Edition in Smither, *Oratorios of the Italian Baroque*, Bd. 1, S. 139–143.

«Si tu sustulisti eum» eine enggeführte Terzfallsequenz im Quintabstand zwischen Stimme und Continuo vorherrscht. Die darauffolgende Passage bildet dann einen jener eher seltenen Momente einer im engeren Sinne dramatisch gedachten Vertonung in lateinischen Dialogen jener Zeit: Die Frage Christi, ob Maria Magdalena ihn nicht erkenne, lässt Banchieri in der Bassstimme nach Quartvorhalt mit der Auflösung zur Terz, also noch vor der nachfolgenden Kadenzwendung, schließen, und man würde die Antwort Maria Magdalenas erst auf oder nach der Kadenz erwarten (Bsp. 15; Mensuren 12–19). Stattdessen antizipiert Banchieri bereits an dieser Stelle die Exklamation «O» ihrer Antwort «O Magister» und platziert diese als Ausdruck höchster Überraschung der Angesprochenen ebenfalls vor der Kadenzwendung synkopisch auf unbetonter Zählzeit noch auf den Schluss der Frage Christi, so dass die Kadenz überraschend ins Leere läuft. In abgeschwächter Form wiederholt sich Ähnliches beim anschließenden «Noli me tangere», wo Maria Magdalena ihr «O!» ebenfalls synkopisch einwirft, beim ersten Mal auf die Schlussilbe Christi, beim zweiten Mal sogar in das Wort «tangere» hinein. Erst nach diesen drei Exklamationen ist sie fähig, ihrer Überraschung Herr zu werden und Christus, wie im Text vorgesehen, als «Magister» und «dilecte» direkt anzureden. Banchieri unterstreicht in seiner musikalisch wie auch dramatisch sinnfälligen, im Text in dieser Weise nicht angelegten Deutung der Reaktion Maria Magdalenas jenen Stupor, den die Erkenntnis der Auferstehung Christi auszulösen imstande ist.

Bsp. 15: Adriano Banchieri, *Mulier quid ploras hic*, *Dialogo di Cristo e Maria Maddalena*, aus: *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni da cantarsi con due voci ...* Opera 48, Venezia: Gardano, 1625, T. 12-19.

12 MARIA MADDALENA

e-um tol-lam. O! O!

CRISTO

E - go sum, non me co-gnoscis, o Ma - ri - a? No-li me tangere! no-li me

16

O Magi-ster bone, di-le - - - te mi, di - sci-pu-li do-len-tes quae - re - bant te.

tangere! Va

Für die abschließende Aufforderung Christi an Maria Magdalena, das Gesehene zu den Jüngern zu verkündigen, verlässt Banchieri die bis dahin bestimmende dialogische Perspektive und damit zugleich auch eine an rezitativartiger Vertonung orientierte Schreibart: Für das «Vada» sieht er ein ausgedehntes Melisma aus Vierteln und überwiegend Achteln in gleichsam gehendem Gestus vor, womit das «annuntiate eis» vorbereitet wird. Die Oberstimme setzt schon in der Kadenzwendung mit dem hier abwärtsgerichteten *soggetto* für «*resurrexit sicut dixit*» ein, das wie auch das zweite, zunächst vom Basso vorgetragene *soggetto* für das «Alleluia» überwiegend in Achtelbewegung voranschreitet. In beiden Stimmen werden diese beiden *soggetti* nun in vielfacher Weise im *contraposto* in madrigalhafter Manier durchgeführt, wobei das erste *soggetto* in der Bassstimme immer in Umkehrung und damit in Aufwärtsbewegung erscheint. Obwohl ähnlich wie bei Ghizzolo insgesamt vielfältige musikalische Mittel zum Einsatz kommen, gewinnt Banchieris lateinische Dialogvertonung zumindest in der beschriebenen Passage wirklich musikdramatische Qualitäten.

Das von der Thematik her eng mit Ghizzolos und Banchieris Stücken verwandte *O Maria, quid ploras ad monumentum* von Giovanni Valentini, veröffentlicht 1615 in dem von Giovanni Battista Bonometti in Venedig herausgegebenen und dem späteren Kaiser Ferdinand II. gewidmeten *Parnassus musicus Ferdinandeus*, ist ebenfalls der Form nach ein reiner Textdialog. Wie bei Banchieri treten auch hier gewissermaßen nur zwei Personen auf, die zwar in der Vertonung nicht eigens bezeichnet sind, jedoch auf Grund des biblischen Kontexts, aus dem der Text abgeleitet ist, wohl am ehesten als ein Engel und Maria Magdalena<sup>18</sup> identifiziert werden können.

[ENGEL]	O Maria, quid ploras ad monumentum?
[MARIA MAGDALENA]	Crucifixerunt amorem meum et occiderunt eum.
[ENGEL]	Absterge cadentes lacrimas; invitis perfidis Judeis ille vivit et possidebis eum.
[MARIA MAGDALENA]	Vivit igitur?
[ENGEL]	Ille vivit et possidebis eum.
[MARIA MAGDALENA]	Vivit igitur?
[ENGEL]	Vivit inquam et vivet in aeternum.
[MARIA MAGDALENA]	O vita mea, o anima mea, gaudium cordis mei, ubi te inveniam? Dico tibi, sonet vox tua in auribus meis et te deosculer et fruam in aeternum.

18 Eventuell könnte die Frauenstimme auch Maria anstelle von Maria Magdalena repräsentieren. Der von Valentini verwendete Text ähnelt stark jener Neutextierung, die Coppini 1607 zu Monteverdis Madrigal *Dorinda, ah, dirò mia* vorgenommen hatte. Coppinis Text lautet: «Maria, quid ploras ad monumentum? / Quoniam fuere tibi causae doloris? / Crucifixerunt amorem meum et occiderunt eum qui mihi dedit vitam. / Absterge cadentes lacrymas invitis perfidis Iudaeis / Ille vivit & vivet in aeternum & possidebis eum.»

Obwohl das Stück als musikalischer Dialog für Canto und Basso vertont ist, wählt Valentini im Unterschied zu Ghizzolo und Banchieri eine gänzlich andere Perspektive der Umsetzung.<sup>19</sup> Überraschenderweise orientiert sich die musikalische Dialogtechnik nur partiell überhaupt an der durch den Text vorgegebenen Dialogform, einzig in einer relativ kurzen Passage bei den knappen Fragen und Antworten ab «ille vivit...» (Takte 38–49) scheinen eindeutig der Basso die Rolle des Engels und der Canto die Rolle Maria Magdalenas einzunehmen, im überwiegenden Teil des Stückes ist jedoch eine solche Zuordnung nicht möglich. Die erste Frage des Engels mit chromatischer Stimmführung auf «ploras» wird nach einem ersten Durchgang im Canto vom Basso in der Unterduodezime vollständig, nur mit geänderter Schlusskadenz wiederholt. Bei der ersten Antwort Marias werden die beiden Halbsätze im mehrfachen Wechsel beider Stimmen komplementär vorgetragen. Die Aufforderung des Engels, die fallenden Tränen abzuwischen, wird in Form eines durchgehend absteigenden *soggetto* im ungewöhnlichen Ambitus einer None umgesetzt, das je zweimal alternierend von beiden Stimmen auf unterschiedlichen Einsatztönen vorgetragen wird, vergleichbar wird auch beim folgenden Textbaustein «invitis perfidis Judeis» der hier zugrundegelegte Quartgang abwärts in beiden Stimmen verarbeitet. Im mittleren Abschnitt unterstreicht Valentini den nun erstmals mit den beiden Rollen korrespondierenden Dialog der Stimmen zusätzlich durch jeweiligen Wechsel der Taktart bei den Sprecherwechseln: Während das «Ille vivit» des Engels auf einem umspielten Quartgang abwärts mit anschließendem Quintfall im *Tempus perfectum* basiert, ist Maria Magdalena Frage «Vivit igitur?» umgekehrt ein kurzes aufwärts geführtes Quartmotiv im *Tempus imperfectum*. Da die ganze Passage anschließend noch einmal einen Ton höher wiederholt wird, ist ausgerechnet die einzige Stelle der Vertonung mit textgemäß verteilten Rollen als ein musikalisch stark formalisierter und keineswegs rezitativisch freier Abschnitt gestaltet. Dialogische Kompositionsverfahren bestimmen auch die weiteren Abschnitte der Komposition, so werden etwa die parataktischen Anrufungen Maria Magdalenas «O vita mea» und «O anima mea» mehrfach alternierend als Dialog gesungen (Takte 68–85), während das *soggetto* für das abschließende «et fruar in aeternum» in einem ganz madrigalhaften Duo verarbeitet wird (Takte 117–128). Valentinis Vertonung ist eine lateinische Duettkomposition in gänzlich moderner Schreibart, deren musikalische Faktur jedoch überraschenderweise der Dialogform des Textes eine insgesamt allenfalls marginale Bedeutung für die musikalische Formbildung beimisst,

19 Ediirt von Steven Saunders in: *Fourteen motets from the court of Ferdinand II of Hapsburg*, Madison: A-R Editions, 1995 (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 75), S. 1–8.

auch wenn dennoch, allerdings weitgehend unabhängig von der Textform, vielfältige musikalische Dialogtechniken zum Einsatz kommen.

### c) Refrainbildungen bei freien Textdialogen

Wie an Beispielen aus der weltlichen wie auch geistlichen Musik deutlich wurde, wird in Vertonungen von nicht formalisierten Textdialogen häufig ein Schlussabschnitt gebildet, der nicht zuletzt dazu dient, eine formale Abgeschlossenheit herbeizuführen. Weitaus seltener sind bei Vertonungen von irregulär gebauten Textdialogen andere Möglichkeiten geschlossener Formbildung anzutreffen, wie etwa Refrainformen, die eigentlich eher im Bereich formalisierter Textdialoge zu erwarten sind, wo schon im Text Refrain und Strophen angelegt sein können. In Severo Boninis Hoheliedmotette *Surge amica mea* aus den *Affetti spirituali* op. 7 von 1615, die mit der Überschrift «In stil di Firenze recitativo» versehen ist, wird der lateinische Prosadialog in durchaus formalisierter Weise umgesetzt. Im ersten dialogischen Teil haben zunächst Tenore und dann Canto, die das namenlose Liebespaar verkörpern, je einen längeren Soloabschnitt (Mensuren 1–11 / 12–18), worauf die Stimmen zu einem anfangs in ein Tempus imperfectum mit prolatio maior wechselnden ersten Duett zusammengeführt werden (Mensuren 18–26); es folgt eine zweite kürzere Dialogpassage, die nun umgekehrt vom Canto begonnen und dann auch beschlossen wird (Mensuren 26–35), woraufhin auf den gleichen Text wie zuvor der ganze Duettabschnitt noch einmal weitgehend unverändert wiederholt wird, nur die Vertonung des vierten und letzten Satzteils «si floruerunt mala punica» wird variiert (Mensuren 36–44). Während die Dialogpassagen, die von ihrer Faktur her einem gemäßigten rezitativischen Typus mit geringer rhythmischer Bandbreite in der Deklamation bei nur vereinzelt Verzierungen und unter Verzicht auf expressive Experimente entsprechen, weder textlich noch musikalisch Ansätze von Strophenbildung aufweisen, ist dem Duett bei gleichzeitigem Wechsel in einen madrigalhaften bzw. motettischen Satztypus die Funktion eines textlichen wie auch musikalischen Refrains zugewiesen, wodurch eine geschlossene formale Anlage A B C B' entsteht.<sup>20</sup>

Ein durchaus unerwartetes Beispiel für Refrainbildung findet sich in Giovanni Francesco Capellos Dialog *Ubi est Abel, frater tuus?*, der in dessen als op. 1. bezeichneten *Sacrorum concertuum* von 1610 abgedruckt ist. Der eigentliche Dialogtext, der auf Genesis 4, 9–10 zurückgeht und worin Gott-

<sup>20</sup> Eine von Gunther Morche herausgegebene Edition des Stückes findet sich unter: [www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/Bonini/Bonini.pdf](http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~nh0/Bonini/Bonini.pdf).

vater Kain nach dem Verbleib seines erschlagenen Bruders Abel befragt, ist ausgesprochen kurz, jedoch wird er durch mehrfache Textwiederholungen erheblich in seinem Umfang ausgeweitet.

[DOMINUS] Ubi est Abel, frater tuus?

[CAIN] Nescio, Domine. Num quid custos fratris mei sum ego?

[DOMINUS] Quid fecisti? Ecce vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra.

Eine abschließende Duettpassage scheint sich in diesem Fall gleichsam durch das Sujet zu verbieten, zumindest bei der hier vertonten Textkompilation, in der die unmittelbar anschließende Verfluchung Kains durch Gott ausgespart ist,<sup>21</sup> doch findet Capello eine andere Lösung, um musikalische Geschlossenheit herbeizuführen. Seine Vertonung beginnt mit einem nur in der Continuostimme notierten geradtaktigen Instrumentalritornell, das von *g* ausgehend eine stufenweise abwärts sequenzierte Kette von Terzfällen in regelmäßiger Viertelbewegung beschreibt, wo nur anstelle des letzten Terzfalls ein Sekundschrift vorgesehen wird, der eine Kadenzwendung nach *d* statt nach *c* ermöglicht (Bsp. 16). Dieses Terzfallmotiv mit anschließendem Sekundschrift aufwärts scheint eine Entsprechung zu finden in den ersten drei Tonschritten *d – H – c* der anschließenden Frage Gottes wie auch bei allen Wiederholungen der Frage auf unterschiedlichen Stufen, und ebenfalls als melodischer Rahmen *e – (d) – cis – d* bzw. *a – (g) – fis – g* in der letzten Frage «Quid fecisti». In weniger offensichtlicher Form ist derselbe Motivbaustein selbst noch in den Antworten Kains verborgen, beim ersten «nescio, nescio Domine» allerdings durch einen anderen Beginn sowie durch Aufwärtssequenzierung verschleiert (*[h] – d' – h – c' / e' – cis' – d*), beim zweiten Mal ist die zugrundeliegende Abwärtssequenzierung des Motivs durch zweimalige Einfügung eines zusätzlichen Tones (*d' – h – [d'] – c' – a – [c'] – h*) und den metrischen Wechsel zu Dreiergruppen dann kaum noch erkennbar. Über die motivische Verknüpfung hinaus kommt dem Ritornell jedoch noch eine bemerkenswerte dramaturgische Funktion in der Gesamtanlage der Komposition zu, denn Capello setzt es in ausgeweiteter oder auch transponierter Form immer dann ein, wenn die Fragen Gottes an Kain unbeantwortet bleiben. So bedarf es anfangs einer zweimaligen, durch jeweilige Quarttranspositionen aufwärts immer drängender werdenden Wiederholung der Frage Gottes, die zusätzlich durch jeweiligen Wechsel ins dreizeitige Tempus imperfectum mit prolatio maior formal abgesetzt ist, bis Kain sich überhaupt zu antworten anschickt.

21 In Adriano Banchieris zweistimmigem Dialog *O Cain, ubi est frater tuus?* ist dagegen ein abschließendes Duo vorgesehen, das den Fluch Gottes wirkungsvoll unterstreicht und kaum als Duett der beiden Dialogpartner mißverstanden werden kann. Das Stück ist ediert bei Smither, *Oratorios of the Italian Baroque*, Bd. 1, S. 127–130.

Bsp. 16: Giovanni Francesco Capello, *Ubi est Abel frater tuus?*, aus: *Sacrorum concertuum unica et duabus vocibus ... Opus Primum*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1610.

[DOMINUS]

U - bi est A - bel, fra - ter tu - us?

U - bi est A - bel, fra - ter tu - us? U - bi est A - bel, fra -

[CAIN]

Ne - sci - o, ne - sci - o, Do - mi - ne. Nescio, ne - sci - o,

- ter tu - us? U - bi est A - bel, fra - ter tu - us?

Do - mi - ne. Num quid cu - stos fra - tris me - i sum e - go?

Quid fe - ci - sti, quid fe - ci -

sti? Ec - ce vox san - gui - nis fra - tris tu -

i cla - mat ad me de ter - ra, cla - mat ad me de ter - ra.

Auf seine Lüge hin, er wisse nicht, wo sein Bruder sei, fällt die Bassstimme bereits auf der Schlussilbe mit einer weiteren Wiederholung der Frage bei erneutem Mensurwechsel ein, auf die Kain mit einer Bekräftigung des «nescio» und der zynischen Gegenfrage antwortet, ob er der Hüter seines Bruders sei. Auch Gottes zweite Frage «Quid fecisti?», die gleichfalls in der Wiederholung durch Quarttransposition aufwärts noch einmal intensiviert wird, bleibt unbeantwortet, und auch an dieser Stelle erklingt noch einmal das Ritornell in seiner nun am stärksten ausgeweiteten Form, in der es von *g* ausgehend eine Duodezime abwärts bis zum *D* geführt wird und damit bereits auf das abschließende «clamat ad me de terra» vorausweist, das die Distanz Gottes zur Erde, von der die Schreie des Blutes zu ihm dringen, durch eine Kette von Abwärtssprüngen verdeutlicht. Diese führen zunächst vom *c'* zum *D*, in der Wiederholung sogar noch einen Ton tiefer zum *C* und durchschreiten damit einen Ambitus von insgesamt zwei Oktaven. Bei seinem viermaligen Auftreten erklingt in vergleichbarer Weise auch das Ritornell in einem Gesamtambitus von *c'* bis *D*, der damit dem Ambitus des Vokalbasses als Repräsentanten der Stimme Gottes weitgehend entspricht. Das Ritornell dient in Capellos Dialogkomposition nicht allein der formalen Gliederung und motivischen Vereinheitlichung, sondern vor allem dazu, die Leerstellen innerhalb des Dialogs hörbar zu machen, die ohne Antwort bleibenden Fragen Gottes an den Brudermörder nachklingen zu lassen und ihnen damit eine größere Eindringlichkeit und in der Tat genuin musikdramatische Wirkung zu verleihen. Dabei werden in der Synthese von unterschiedlichen Stilmitteln wie rezitativischen Passagen insbesondere für die Worte Cains, den Fragen Gottes in dreizeitiger Mensur, der madrigalhaften Wortausdeutung am Ende und einem quasi-ostinaten Instrumentalritornell die in Dialogen der frühen Oper gebräuchlichen Mittel auf ganz eigenständige Weise ausgeweitet, auch wenn eine szenische Aufführung des Dialogs kaum intendiert gewesen sein dürfte.

Einen Grenzfall zwischen nicht formalisierten und formalisierten Textdialogen bildet Giovanni Valentinis Motette *Popule meus* aus den 1625 in Venedig in Druck gegebenen *Concerti sacri* zu zwei bis fünf Stimmen. Bei der Textvorlage handelt sich um den eher seltenen Fall eines genuin dialogisch angelegten Textes im Rahmen der etablierten Liturgie, und zwar um die sogenannten Improperien, die klagenden Vorwürfe des gekreuzigten Christus gegenüber seinem Volk. Diese haben ihren liturgischen Ort am Karfreitag während der Anbetung des Kreuzes, die auf die Passion nach dem Evangelisten Johannes sowie die anschließenden Fürbitten folgt. Abgesehen vom Eröffnungsabschnitt «Popule meus» des ersten Teils, der sogenannten großen Improperien, sind alle weiteren Doppelverse antithetisch aufgebaut und stellen in der ersten Hälfte jeweils ein Beispiel für das segensreiche Wirken Gottes für sein Volk im Alten Testament beim

Auszug aus Ägypten in der Ich-Form (ego) in der zweiten Hälfte einem neutestamentarischen Aspekt aus der in der Liturgie des Karfreitags vergewärtigten Passion und Kreuzigung Christi gegenüber, die durch das direkt angeredete Volk («tu») verursacht und verschuldet wurde. In beiden Teilen der Improperien steht den frei gebauten, unterschiedlich langen und damit an Psalmverse erinnernden Doppelversen, die von Vorsängern vorgetragen werden, jeweils ein Refrain gegenüber, der im ersten Teil von zwei Chören, im zweiten Teil vom gesamten Chor gesungen wird. Die Anlage in Doppelversen wie auch die Verwendung von Refrainabschnitten stellen ein starkes Element von Formalisierung dar, wobei zugleich umgekehrt die freie Binnengestaltung der Doppelverse wie auch der Refrains durchaus irreguläre Züge aufweist.

Die bei Valentini vertonte Textversion umfasst von den sogenannten großen Improperien nur den ersten Abschnitt der eröffnenden Frage Christi sowie anschließend bis auf Doppelvers 4 alle Doppelverse der kleinen Improperien, allerdings in freier Umstellung der Reihenfolge und mit gelegentlichen kleineren Kürzungen und Textvarianten. Wie aus der folgenden Gegenüberstellung ersichtlich wird, ist zudem in den kleinen Improperien der gebräuchliche chorische Refrain «Popule meus, quid feci tibi» bei Valentini durch den neuen Refrain «Parce Domine, parce populo tuo» ersetzt, der auf den gleichlautenden Refrainbeginn des Hymnus *Flectamus iram vindicem* für den Beginn der Fastenzeit zurückgeht. In Valentinis Textversion wird dadurch das Moment der Dialogizität noch verstärkt, denn das Volk begegnet den Anklagen des Gekreuzigten jeweils mit der Bitte um Verschonung, was zugleich unmittelbar auf das «miserere nobis» vom Ende des Trishagion-Refrains der großen Improperien zurückbezogen werden kann und insofern keine grundlegende Veränderung, sondern in Übereinstimmung mit der Aussage des Originaltextes eher eine Fokussierung der Aussage bedeutet.

#### Teil I:

#### Trishagion-Verse (große Improperien)      Textversion bei Valentini:

a. Popule meus, quid feci tibi?  
Aut in quo contristavi te?  
Responde mihi.

a. Popule meus, quid feci tibi?  
Aut in quo contristavi te?  
Responde mihi.

b. Quia eduxi te de terra Aegypti:  
parasti crucem salvatori tuo [...]

–

*Hagios o Theos / Sanctus deus /  
Hagios Ischyros / Sanctus fortis /  
Hagios Athanatos, eleison hymas. /  
Sanctus immortalis, miserere nobis.*

–

c. [...] / *Hagios o Theos*; d. [...] / *Hagios o Theos* –

## Teil II:

## Improperien (Kleine Improperien)

1. Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitis suis: sacerdotum. et tu me flagellatum tradidisti.

*Popule meus* [etc.]

2. Ego te eduxi de Aegypto, demerso Pharaone in mare Rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum.

*Popule meus* [etc.]

3. Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.

*Popule meus* [etc.]

4. Ego ante te praeivi in columna nubis: et tu me duxisti ad praetorium Pilati.

*Popule meus* [etc.] –

5. Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis et flagellis.

*Popule meus* [etc.]

6. Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle et aceto.

*Popule meus* [etc.]

7. Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo crucis.

*Popule meus* [etc.]

8. Ego propter te Chananaeorum reges percussi: et tu percussisti arundine caput meum.

*Popule meus* [etc.]

9. Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.

*Popule meus* [etc.]

## Textversion bei Valentini:

2. Ego eduxi te de Aegypto [...]: et tu me tradidisti principibus  
*Parce Domine, parce populo tuo.*

5. Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis [...].  
–

6. Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle et aceto.  
*Parce Domine, parce populo tuo.*

9. Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.

8. Ego propter te percussi reges Cananeorum: et tu percussisti arundine caput meum.  
*Parce Domine, parce populo tuo.*

1. Ego propter te flagellavi Aegyptum [...]: et tu me flagellatum tradidisti.  
–

7. Ego exaltavi te magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo crucis.

3. Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.  
*Parce Domine, parce populo tuo.*

[4. fehlt]

Bereits vor Valentini finden sich Vertonungen der Improperien für den Karfreitag, die in ihrer kompositorischen Faktur auf eine offenbar gängige alternatim-Ausführung hinweisen. So sind etwa in der Fassung von Tomas Luis de Victoria aus dessen 1585 veröffentlichtem *Officium hebdomadae sanctae* nur der Anfangsabschnitt und die auf zwei Chöre verteilte responsio des Trishagion-Refrains der großen Improperien mehrstimmig gesetzt, die anderen Doppelverse wurden demnach wohl einstimmig gesungen, sofern sie nicht, was in den Ausführungsanweisungen im Graduale Romanum eine mögliche Option darstellt, sogar weggelassen wurden. Ähnliches

trifft für Palestrinas Version<sup>22</sup> zu, in der zusätzlich zu den bei Victoria mehrstimmig gesetzten Abschnitten auch noch der zweite Doppelvers vertont ist, nicht aber die anderen beiden Abschnitte des ersten Teils. Obwohl die einstimmige Melodievorlage der großen Improperien im Graduale Romanum durchaus melismatischen Charakter besitzt, komponiert Palestrina hier einen Falsobordonesatz, wie er bei Psalmrezitationen häufig verwendet wurde, und lässt größere Textpassagen vom Chor auf einem liegenden Akkord rezitieren. Insofern ist nicht auszuschließen, dass auch die hier nicht vertonten Doppelverse in vergleichbarer Weise mehrstimmig deklamiert werden sollten, vielleicht sogar auf der Basis der für die ersten beiden Doppelverse vorgelegten Modelle. Den Höhepunkt in Palestrinas Version bildet die Zusammenführung der beiden vierstimmigen Teilchöre zu einem achtstimmigen Doppelchor beim abschließenden «miserere nobis». Die kleinen Improperien, für deren Doppelverse im Graduale Romanum ähnlich wie bei der Rezitation von Psalmversen ein Rezitationsmodell mit Rezitationston auf *e* vorgesehen ist, scheinen in beiden Fassungen vollständig zu fehlen; doch kann zumindest der Refrain jeweils in der Fassung des Anfangsabschnitts von Teil I ebenfalls mehrstimmig ausgeführt werden, so dass der Wechsel von Christusworten zu den vom Volk gesungenen Refrains in einer Aufführung genau dem Wechsel von Soli und Chor entsprechen würde.

Valentini entscheidet sich im Unterschied zu Victoria und Palestrina für eine durchkomponierte Fassung mit einer eher seltenen geringstimmigen Besetzung für zwei Diskantstimmen, Tenor und Basso continuo, doch ist keine durchgängig beibehaltene Rollenaufteilung intendiert. Die Doppelverse mit den Anklagen Christi werden im Wechsel von zwei der drei Solisten gesungen, der letzte wird dann sogar dreistimmig vorgetragen, während der Refrain mit der Bitte des Volkes um Verschonung abgesehen von zwei zusätzlichen solistischen Versionen im Schlussrefrain dem Ensemble übertragen ist. Das Stück beginnt mit einem höchst ungewöhnlichen melodischen Gestus für die Anrede «Popule meus» (Bsp. 17): Der Tenore setzt mit der Mollterz *b* über einem *G* im Instrumentalbass ein und beschreitet dann melodisch einen verminderten Quartgang abwärts zum *fis*, wo damit zugleich D-Dur erreicht wird. Die zu erwartende melodische Auflösung in der Stimme nach *g* bleibt aus, stattdessen wird derselbe verminderte Gang noch einmal auf den Worten «quid fecit tibi» wiederholt,

---

22 Die beiden Versionen von Palestrina sind je achtstimmig, nur handschriftlich überliefert und insofern nicht datierbar. Die hier besprochene Fassung wurde erstmals von Charles Burney veröffentlicht in: *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana Santa nella Cappella Pontifica*, London: Roberto Bremner, 1771; [erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP268937-PMLP435673-burney\\_1771.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP268937-PMLP435673-burney_1771.pdf) (letzter Zugriff am 01.11.2013).

Bsp. 17: Giovanni Valentini, *Popule meus*, A 3 (CCT, Bc), aus: *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, col basso continuo*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1625.

1  
8  
Po - pu-le me-us, quid fe-cit ti-bi? Aut in quo con-tri - sta-vi te Re-spon-de mi-hi. E -

4  
8  
go e-du-xi te de Ae-gy - pto et tu me tra-di-di - sti prin-ci - pi-bus sa - cer-do -

6  
8  
Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o. E-go te pa - vi manna per de-sertum

8  
8  
Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

8  
8  
tum. Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

11  
8  
et tu me ce-ci-di-sti a-la-pis, e-go te po-ta-vi a-qua sa - lutis de petra et tu me po - tasti fel-le et a-ce - to.

15  
8  
Par - ce Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o.

8  
8  
Par - ce Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o.

8  
8  
Par - ce Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o. E - go de - di ti - bi scep - trum re - ga - le et tu de -

19

E - go prop-ter te per - cus-si re-ges Ca-na - ne-o-rum et tu  
di-sti ca - pi-ti me-o spi - ne-am co - ro-nam.

22

percussisti a-rundine ca - put me - um. Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.  
Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.  
Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o. Ego propter te

27

E - go e - xal-ta - vit te mag-na vir -  
fla-gel-la-vi Ae-gy-ptum et tu me fla-gel-la-tum tra - di-di-sti.

A 3. Adagio

30

tute et tu me suspendisti in pa - ti - bu-lo Crucis. Ego an-te te a-pe-ru-i mare et tu a-pe-ru-i-sti lan -  
Ego an-te te a-pe-ru-i mare et tu a-pe-ru-i-sti lan -  
Ego an-te te a-pe-ru-i mare et tu a-pe-ru-i-sti lan -

34

- ce-a la-tus me - um. Par-ce Do-mi-ne, par-ce

- ce-a la-tus me - um.

- ce-a la-tus me - um. Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

4

40

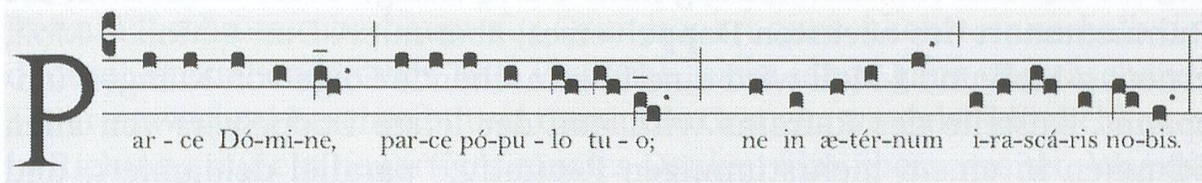
po-pu-lo tu - o. Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

Par-ce Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu - o.

wobei die Continuostimme jedoch auf *D* verbleibt und der Vokaleinsatz somit nunmehr auf der kleinen Sexte erfolgt. Anschließend springt die Stimme unerwartet in einem übermäßigen Sekundschrift abwärts nach *es*, das als Terz in *c*-Moll harmonisiert wird, und rezitiert die gesamte Folgepassage «aut in quo contristavi te» auf diesem Ton, ganz als handle es sich dabei um einen liturgischen Rezitationston, doch bildet das *es* in *G*-Dorisch keineswegs eine der Hauptstufen des Modus, sondern einen modusfremden Ton. Nach einer regulären Kadenz zurück zur Finalis *G* bei der Aufforderung «responde mihi» folgt nicht minder überraschend eine schroffe, modern gesprochen mediantische Wendung nach *E*-Dur, wobei in der Singstimme der vorherige Finalton *g* zum *gis* alteriert wird. *E*-Dur bleibt für die erste Hälfte des ersten der antithetischen Doppelverse bestimmend, wobei nun zunächst das *gis* als neuer Rezitationston fungiert, bevor der Halbsatz offen auf einem alterierten *h* endet. Der Einsatz des zweiten Halbverses einen Halbton höher führt in der folgenden Mensur über einen zur kleinen Terz *b* aufgelösten Quartvorhalt zwar vorübergehend nach *G*-Dorisch zurück, jedoch nur um auf «principibus» durch unerwartet tiefalteriertes *as* nach *f*-Moll zu gelangen, das in einer Kadenzwendung mit kleinem Sextvorhalt am Ende des ersten Solos abschließend auch nicht zurück zur Fi-

nalis, sondern nach F-Dur geführt wird. Erst der anschließende dreistimmige Refrainabschnitt, der anfangs das zuvor erreichte F-Dur aufgreift, findet letztendlich nach G-Dorisch zurück und bringt damit den ersten Teil zu einem Abschluss. Die tonale Spannung zwischen dem Beginn des Refrains in F-Dur und dem Abschluss in G-Dorisch bleibt auch im weiteren Verlauf der Komposition bei allen Refrainwiederholungen bestimmend. Der Refraintext «Parce Domine, parce populo tuo» wird dabei in den drei Stimmen syllabisch parallel deklamiert, und zwar im Unterschied zum erregten Deklamationstempo und den harmonischen Überraschungen des vorangegangenen Solos in ruhiger Bewegung und zugleich schlichter Zurückhaltung, die durch den genauen Parallelismus in der Vertonung der beiden parataktischen Satzglieder wie auch durch die Parallelführung der Oberstimmen in Terzen noch verstärkt werden. Dabei könnte sich Valentini bei seinem zweimaligen Terzgang abwärts trotz aller Unterschiede im Detail wie insbesondere der Verteilung der Silben auf die drei Töne, durchaus auf die liturgische Vorlage des «Parce Domine» bezogen haben, wo ein vergleichbarer parataktischer Parallelismus anzutreffen ist.



In den folgenden Soloabschnitten kommen vergleichbare, jedoch immer wieder abgewandelte expressive Mittel zum Einsatz wie beim ersten Solo. Im zweiten, dem Canto primo zugewiesenen Soloteil wird im ersten der Doppelverse der Kontrast zwischen den antithetischen Halbversen erneut durch einen mediantischen Wechsel, diesmal von C-Dur nach A-Dur vermittelt einer Alteration des Grundtons *c* im Bass zum *cis* verdeutlicht, das abschließend durch eine Kadenz über E-Dur bestätigt wird, für die in der Singstimme das vorgezeichnete *b* nach *h* alteriert werden muss. Der dritte der Doppelverse setzt danach unvermittelt in F-Dur ein, doch steht hier nicht primär der harmonische Kontrast zwischen d-Moll und B-Dur im Vordergrund, sondern zwei wirkungsvolle mi-Kadenzen am Ende der beiden Vershälften nach d-Moll, zunächst auf «petra» und abschließend noch einmal in dissonant gesteigerter Form auf «aceto», denn das aus dem Oktavklang *d – d''* durch einen Halbtonschritt aufwärts erreichte *es* im Continuo bildet nun die große Unterseptime zur Singstimme, welche die Dissonanz erst nach der Deklamation von drei Silben zum *c''* abwärts auflöst und damit die phrygische Kadenz zurück nach d-Moll ermöglicht, so dass der zweite, unverändert gesungene Refrain nun im parallelen F-Dur einsetzt. Im dritten wie auch im vierten Soloabschnitt ist jeweils dem Tenore

wie auch dem Canto primo nacheinander ein Doppelvers anvertraut. Im ersten dieser Abschnitte beginnen und enden beide Doppelverse in F-Dur, allerdings wechselt beim Tenor der zweite Halbvers nach a-moll mit zusätzlicher Septime bei «capite» und kadenziert über eine chromatische Basswendung zurück (Mensuren 17–20). F-Dur wird zwar vom Canto bei seinem Einsatz aufgegriffen, jedoch durch den anschließenden verminderten Quintfall mit querständiger Wirkung unmittelbar danach unerwartet nach D-Dur geführt, das dann auch den harmonisch offenen Zielpunkt des ersten Halbverses bildet. Mit Beginn des zweiten Halbverses geht Valentini erneut von F-Dur aus, doch werden durch den Halbtonschritt zur kleinen Sexte *des''* und anschließendem Quartfall nach *as'* nun b-Moll und f-Moll gestreift, bevor eine Kadenz nach F-Dur zurückführt. Nach dem dritten, am Ende wieder nach G-Dorisch zurückführenden Refrain setzt auch der vierte Soloabschnitt in F-Dur ein; der zweite Halbvers wird im Tenore nach einem übermäßigen Quartfall in der Singstimme bei gleichzeitigem Wechsel von F-Dur nach c-Moll auf dem Ton *es* deklamiert, das durch einen Quintfall im Continuo auf «flagellatum» zur kleinen Septime in F-Dur wird, von wo aus eine Kadenzwendung nach C-Dur erfolgt. Diese bildet zwar die Rahmentonart des nächsten Doppelverses, aber mit A-Dur, g-Moll, c-Moll, erneut g-Moll und f-Moll wird eine überraschende Folge von Klängen umspannt. Anstelle des Refrains wird nun der letzte Doppelvers von allen Stimmen in einem mehrstimmigen Rezitativ<sup>23</sup> parallel deklamiert, und zwar in abgründig bizarren Quint-Terzparallelen, so dass nacheinander Textpassagen auf D-Dur-, e-Moll-, F-Dur- und G-Dur-Klängen in Grundstellung chorisches rezitiert werden, bevor über c-Moll, d-Moll und G-Dur nach C-Dur kadenziert wird. Auf diesen Tuttiabschnitt, einen letzten Höhepunkt in der Reihe immer neuer harmonischer Überraschungen bei der Umsetzung der Christus zugeordneten Doppelverse, lässt Valentini abschließend noch dreimal den Refrain folgen, und zwar zunächst je einmal vom Tenore und dann vom Canto primo solistisch in einer melodisch veränderten Version, die allerdings aus den beiden Oberstimmen der dreistimmigen Fassung abgeleitet ist (Mensuren 35–41): Hier wird nun anfangs kein Terzgang abwärts mehr beschrieben wie ansonsten beim Vortrag des Refrains

23 Mit chorischem Rezitativ hatten bereits Jaques de Wert oder Claudio Monteverdi in den 1590er Jahren in einer Reihe von Madrigalen experimentiert, letzterer etwa in den Tasso-Vertonungen in seinem dritten Madrigalbuch; noch Sigismondo d'India verwendete in seinem Guarini-Zyklus *Se tu, Silvio crudel* aus seinem achten Madrigalbuch von 1624 nebeneinander einstimmiges und chorisches Rezitativ. Auch Valentini selbst experimentierte in weiteren lateinischen Kompositionen mit Ensemblerezitativen, so etwa 1618 in *Anima Christi* aus den *Salmi, hinni, Magnificat, antifone, falsibordoni, et motetti* von 1618. Das Stück ist ediert bei Saunders, *Fourteen motets*, S. 25–32.

im Canto primo, sondern auf die ersten beiden Töne der Oberstimme *c* und *b* folgt ein verminderter Quartfall zum *fis*, dem zu diesem Zeitpunkt korrespondierend erklingenden dritten Ton der zweiten Stimme in der dreistimmigen Fassung. In dieser solistischen Refrainvariante wird damit also zweimal in Folge jenes Intervall der verminderten Quarte *b – fis* hervorgehoben, das bereits ganz zu Anfang beim «Popule meus» des Tenore das Rahmenintervall des Abwärtsganges gebildet hatte, und es wird an dieser Stelle im Refrain gleichfalls mit einem Wechsel von g-Moll und D-Dur harmonisiert. Insofern sind in Valentinis Vertonung die anklagenden Vorwürfe Christi und der bittende Refrain des Volkes über den ganz gegensätzlichen affektiven Gestus hinaus untrennbar miteinander verwoben.

Valentinis Vertonung der Improprien in Form einer dialogisch angelegten geringstimmigen Motette mit einem quasistrophisch wiederkehrenden Refrain bildet eine höchst unerwartete Synthese unterschiedlicher musikalischer Mittel: Einerseits setzt Valentini avancierteste kompositorische Techniken wie einstimmiges und auch chorisches Rezitativ mit rhythmisch flexibler Deklamation und einer immer wieder unerwarteten, expressiven harmonischen Sprache ein, die nur am Ende der jeweiligen Refrainabschnitte überhaupt zur Grundtonart zurückkehrt, innerhalb der dadurch entstehenden vier Teile vielfache, nicht selten ganz überraschende Tonartenwechsel beschreibt und damit die Grenzen modaler Möglichkeiten in Richtung auf ein neuartiges tonales Denken klar überschreitet. Was die harmonische Gestaltung angeht, dürfte Valentinis *Popule meus* zu den ungewöhnlichsten Kompositionen überhaupt im zeitgenössischen lateinischen Repertoire gehören. Solchen hochmodernen Aspekten der Komposition stehen umgekehrt deutliche Bezugnahmen auf die liturgische Tradition gegenüber, die sich im Wechsel von Solodoppelsonnen und Ensemblerefrain ebenso äußern wie in der Rezitation längerer Textpassagen auf einem Ton nach Art eines liturgischen Rezitationstons, auch wenn solche Rezitationstöne bei Valentini immer wieder dem jeweiligen harmonischen Kontext entsprechend wechseln, bis hin zur aufgezeigten möglichen Verwandtschaft der Oberstimme des Refrains mit der einstimmigen Melodie des «Parce Domine».

#### d) Formalisierte Textdialoge und ihre Vertonungen

Während bei formal freien Textdialogen Momente formaler Regelmäßigkeit wie etwa Refrainbildungen in der Vertonung üblicherweise eine kompositorische Entscheidung des Komponisten darstellen, es sei denn, im Text wäre wie im Sonderfall von Valentinis *Popule meus* ein Refrain sogar angelegt, können sich Komponisten bei der Vertonung formalisierter Textvorlagen in

der musikalischen Gestaltung direkt an solchen formalen Vorgaben orientieren und diese auch musikalisch verdeutlichen. Generell lässt sich sagen, dass alle Arten formalisierter Textdialoge nicht auf die Idee einer dramatischen, einem Dialog auf der Bühne vergleichbaren Wechselrede rekurrieren, sondern andere Dialogformen in wörtlicher Rede ausbilden, die sich insbesondere an poetischen Modellen der zeitgenössischen Lyrik orientieren und in der überwiegenden Zahl der Beispiele schon von der grundlegend andersartigen Textgestalt her gerade nicht szenisch gedacht sind. Insofern liegt bei der Vertonung formalisierter Dialogtexte zunächst einmal auch nicht unbedingt nahe, dass dafür die gleichen musikalischen Mittel wie für die Umsetzung formal freier Texte in Form eines *stile recitativo* Verwendung finden, obwohl es dafür durchaus Beispiele gibt. Die Wahl der musikalischen Schreibart in der Vertonung formalisierter Dialogtexte richtet sich demgegenüber häufig nach dem jeweils konkret zu vertonenden Text und dessen formalisierter Dialogstruktur.

#### e) *Isostrophische Textdialoge mit strophischem Alternieren der Sprecher*

Einer der häufigsten Typen von formalisierten Textdialogen sind Dialoge in Strophenform, genauer gesagt Dialoge, in denen der Sprecherwechsel mit dem Strophenwechsel korrespondiert. Vielfach sind auf der Ebene des Textes alle Strophen formal gleich gebaut, doch gibt es neben solchen isostrophischen auch heterostrophische Vorlagen, wo jedem der Sprecher ein eigenes Strophenmodell zugeordnet ist.

Die Möglichkeiten der Vertonung strophischer Dialoge sind vielfältig. Bei isostrophischen Dialogtexten wäre prinzipiell sogar denkbar, dass die Dialogpartner ihre verschiedenen Textstrophen zur gleichen musikalischen Strophe vortragen, doch sind dem Autor hierfür im zeitgenössischen italienischen Repertoire bislang keine Beispiele bekannt. Dagegen ist ein anderer Typus relativ häufig vertreten, bei dem beiden Dialogpartnern je ein musikalisches Strophenmodell zugeordnet ist, so dass der klingende Dialog aus dem Alternieren der beiden Strophenmodelle besteht. Dies ist etwa der Fall in Pietro Paolo Sabbatinis Schäferdialog zwischen Laurilla und Tirsi *Vorria Laurilla mia* aus dem bei Giovanni Battista Robletti in Rom erschienenen vierten Buch mit Villanellen von 1631. Die sieben vierzeiligen Textstrophen sind isomorph und bestehen jeweils aus vier *settenari* mit dem Reimschema *abcb*. Für die ungeradzahligen Strophen Tirsis sieht Sabbatini eine 14 Takte umfassende musikalische Strophe vor, die trotz Vorzeichnung mit nur einem *b* als in *g-Moll* stehend zu verstehen ist, da zudem – abgesehen von einem Ton in der Achtelkette von Takt 7 in der Singstimme wie auch im Basso – durchgängig das *e* zum *es* alteriert wird (Bsp. 18).

Bsp. 18: Pietro Paolo Sabbatini, *Dialogo di Laurilla e Tirsi*, «a due»: *Vorria Laurilla mia, aus: Il quarto de villanelle a una, due e tre voci*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1631.

1 TIRSI

1. Vor-ria Lau - ril - la mi - a Vi - ver so-let - t'an - co - ra,  
 3. O del mio cuor fe - li - ce E\_av - ven - tu - ro - so fi - ne,  
 5. Co - sì go - der mi li - ce, Dop - po tan - ti mar - ti - ri,

Hor ch'i lam - pi\_o - do - ra - - - - ti La Pri - ma - ve - ra\_in - fio - ra, Hor ch'i  
 Dop - po lun - ghi mar - ti - - - - ri Dis - tur - bi\_e di pru - i - ne Dop - po  
 La do - vu - ta mer - ce - - - - de De' miei cal - di sos - pi - ri, La do -

11

lam - pi\_o - do - ra - - - - ti la Pri - ma - ve - ra\_in - fio - ra.  
 lun - ghi mar - ti - - - - ri Di - stur - bi\_e di pru - i - ne.  
 vu - ta mer - ce - - - - de De' miei cal - di sos - pi - ri.

15 LAURILLA

2. O mio bra - ma - to Tir - si Io ti cer - cai lun - g'ho - ra E già di ri - tro - var - ti Ve -  
 4. Do - po l'in - ver - no\_in - fau - sto D'o - gni va - ghez - za\_a - va - ro Vie - ne\_a - pril ed è ve - ro Ch'o -  
 6. Sof - frii lun - go di - giu - no La me - sta\_a - ni - ma mi - a Al - fin go - de be - a - ta Quan -

21

der non sa - pea l'ho - ra, Ve - der non sa - pea l'ho - ra.  
 gni dol - ce\_ha l'a - ma - ro, Ch'o - gni dol - ce\_ha l'a - ma - ro.  
 to bra - ma\_e de - si - a, Quan - to bra - ma\_e de - si - a.

*Residuo a due, di Tirsi e Laurilla insieme cantando*

27

Go - diam dun-que con - cor - di, Go - diam dun - que con - cor -

Go - diam dun - que con - cor - di, Go - diam dun - que con - cor -

32

di Del - le lun-ghe fa-ti - che Il de-si-a - to frut - to Del-le bra - ma - te spi -

di Del - le lun-ghe fa-ti - che Il de-si - a - to frut - to Del-le bra - ma - te spi -

38

che, Il de-si - a - to frut - to E le bra - ma - te spi - che, E le bra - ma - te spi - che.

che, Il de-si-a - to frut - to E le bra - ma - te spi - che, E le bra - ma - te spi - che.

Bei der Vertonung der Verse 1, 2 und 4 herrscht in der Continuostimme eine regelmäßige Viertelbewegung und damit ein relativ rascher harmonischer Rhythmus vor, der nur bei Vers 3 und dessen Wiederholung zu einem Voranschreiten in Halben verlangsamt wird. Demgegenüber besteht die musikalische Strophe Laurillas für die geradzahligen Textstrophen 2, 4 und 6 nur aus 12 Takten, das Tongeschlecht wechselt nach G-Dur und abgesehen von den ersten anderthalb Takten ist hier fast durchgängig eine Bassbewegung in Halben anzutreffen, wodurch in mehrfacher Hinsicht ein Kontrast zur Strophe Tirsis entsteht. Trotz der einheitlichen Verslängen der Vorlage kommt es in beiden Strophen nicht zur Ausbildung einer auch nur annähernd regelmäßigen Periodik, was durch eine unterschiedliche Binnenrhythmisierung mit gelegentlichen Synkopierungen, durch

eingefügte Melismen oder den Wechsel auf- und abtaktiger Phrasen ermöglicht wird.

Die siebte Strophe wird dann, wie schon vom Text her im «wir» des «cantiam» vorgesehen, von beiden Sängern gemeinsam gesungen, und zwar wie zuvor Laurillas Strophen in G-Dur. Dabei wechseln kürzere imitierende Passagen unter Einbeziehung gelegentlicher Vorhaltbildungen mit Parallelführung oder auch parallelgeführter Gegenbewegung beider Stimmen miteinander ab. Während in beiden musikalischen Strophen in den Singstimmen der authentische Oktavambitus über der Finalis g nicht vollständig ausgefüllt wurde, führt Sabbatini Laurillas Part im Duett wenigstens einmal in Takt 36 zur oberen Oktave g<sup>2</sup> und erweitert hier zudem in beiden Stimmen den authentischen Ambitus um die plagale Unterquarte. Sabbatinis strophischer Dialog mit abschließender Duostrophe weist durchgängig einen canzonettenhaft einfachen musikalischen Gestus auf, der im Schlussteil madrigalhaft intensiviert wird und insgesamt keinerlei Ähnlichkeiten zu einem stile recitativo aufweist.

Von der Grunddisposition her ganz ähnlich angelegt ist Giulio Romanos Schäferdialog *Poi ch'a baciare n'invita*, der 1613 in dessen *Fuggiloto Musicale* erschien und auf einem isostrophischen Text von Giambattista Marino in Form einer Canzonzenstrophe aus sieben settenari und einem abschließenden endecasillabo mit dem Reimschema ababccdD basiert. Allerdings sind in Romanos Vertonung die beiden Protagonisten des Dialogs Aminta und Clori nicht mit je einem, sondern jeweils mit zwei Sängern besetzt, wobei Aminta in den Strophen 1, 3 und 5 durch zwei Tenorstimmen und Clori in den Strophen 2, 4 und 6 durch zwei Sopranstimmen repräsentiert wird, die am Ende nicht einmal in einem gemeinsamen Schlusabschnitt zu einem vierstimmigen Ensemble zusammengeführt werden. Obwohl durch die Gegenüberstellung von tiefen und hohen Stimmen der Geschlechtsunterschied deutlich markiert zu werden scheint, ist wegen der jeweiligen Doppelbesetzung kaum eine realistische Art der Personendarstellung angestrebt. Romanos Vertonung ist denn auch in beiden Strophen ganz madrigalhaft angelegt, wobei durch mehrfache Sequenzierung ganzer Passagen, durch den Wechsel parallel deklamierter und imitierender Abschnitte sowie häufige, gelegentlich auch ausgedehntere Melismen vielfältige Mittel zum Einsatz kommen, die gelegentlich auch unmittelbar wortausdeutend werden, so etwa bei den zahlreichen Wortwiederholungen in Cloris Strophe bei «anch'io», was sogar in den Folgestrophen bei «baciarsi» und schließlich «più spessi» die jeweilige Textaussage unterstreicht (Bsp. 19). Amintas Strophen weisen in der Mitte Wiederholungszeichen auf, was an der parallelen Stelle in Cloris Strophen vermutlich deshalb nicht gleichfalls erfolgt, weil in Strophe 2 die Verse 4 und 5 durch ein Enjambement verknüpft sind und insofern eine Zäsur an dieser Stelle nicht möglich ist.

Bsp. 19: Giulio Romano, *Poi ch'a bacià n'invita*, aus: *Fuggilotio Musicale ... nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni e scherzi ... Opera seconda*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1613.

[AMINTA]

1. Poi-ch'a ba - ciar n'in - vi - - - - ta Il sus-sur - - - - ro del-l'onde  
 3. Vi - ta\_è del - l'al-me\_il ba - - - - cio E\_\_ vi - ta\_\_ è di na - tu - ra  
 5. Radop-piam dun-que\_i ba - - - - ci Ca - ra mi - a\_\_ Clo - ri a - ma - ta

1. Poi-ch'a ba - ciar n'in - vi - - - - ta Il sus - sur - ro del-l'onde  
 3. Vi - ta\_è del - l'al-me\_il ba - - - - cio E\_\_ vi - ta\_\_ è di na - tu - ra  
 5. Ra - dop - piam dun - que\_i ba - - - - ci Ca - ra mi - a\_\_ Clo - ri a - ma - ta

Poi-ch'a ba - ciar n'in - vi - - - - ta Il sus-sur - - - - [ro]  
 Mi - ra men - tr'io ti ba - - - - cio Co - là\_\_\_\_\_  
 E se'n ba - cian - do go - - - - di Be - a - tri - - - - [ce]

Poi-ch'a ba - ciar n'in - vi - - - - ta Il sus - sur - - - - [ro]  
 Mi - ra men - tr'io ti ba - - - - cio Co - là\_\_\_\_\_  
 E se'n ba - cian - do go - - - - di Be - a - tri - - - - [ce]

*Seconda parte in risposta*

[CLORI]

2. Ba - cian - ne\_A - min - ta mi - o, ba - cian - ne\_A - min - ta mi - o, Io  
 4. Dol - ce co - sa\_è scon - trar - si, dol - ce co - sa\_è scon - trar - si, Due  
 6. Sieno\_i ba - ci\_e gl'am - ples - si, sie - no\_i ba - ci\_e gl'am - ples - si, O

2. Ba - cian - ne\_A - min - ta mi - o, ba - cian - ne\_A - min - ta mi - o,  
 4. Dol - ce co - sa\_è scon - trar - si, dol - ce co - sa\_è scon - trar - si,  
 6. Sieno\_i ba - ci\_e gl'am - ples - si, sie - no\_i ba - ci\_e gl'am - ples - si,

ba - cio se tu ba - ci, io ba - cio se tu ba - ci.  
 boc - che ba - cia - tri - ci, due boc - che ba - cia - tri - ci.  
 so - spi - ra - to\_A-min - ta, o so - spi - ra - to\_A-min - ta.

Io ba - cio se tu ba - ci, io ba - cio se tu ba -  
 Due boc - che ba - cia - tri - ci, due boc - che ba - cia - tri -  
 O so - spi - ra - to\_A-min - ta, o so - spi - ra - to\_A-min -

Ba - cia ch'io ba - cio\_an-ch'i-o, ba - cia ch'io ba - cio\_an-ch'i-o, an - ch'i-o, an - ch'i-o, an - ch'i-o  
 Dol - ce co - sa\_è ba - ciar-si, dol - ce co - sa\_è ba - ciar-si, ba - ciar-si, ba - ciar-si, ba - ciar-si  
 Più pro - fon - di\_e più spes-si, più pro - fon - di\_e più spes-si, più spes-si, più spes-si, più spes-si

ci. Ba - cia ch'io ba - cio\_an - ch'i - o, ba - cia ch'io ba - cio\_an-ch'i-o, an - ch'i-o, an - ch'i-o,  
 ci. Dol - ce co - sa\_è ba - ciar-si, dol - ce co - sa\_è ba - ciar-si, ba - ciar-si, ba - ciar-si,  
 ta. Più pro - fon - di\_e più spes-si, più pro - fon - di\_e più spes-si, più spes-si, più spes-si,

Eine nicht ganz parallele Binnenmetrik in den Versen der einzelnen Strophen führt bisweilen zu erheblichen Schwierigkeiten bei der Unterlegung der weiteren Strophen, was immer wieder zu uneleganter, falscher Deklamation entgegen den Wortbetonungen führt.

Seit den 1630er Jahren finden sich einige z. T. ausgedehnte Vertonungen strophischer Textdialoge in einer überwiegend oder sogar durchgehend ariosen Schreibart, u. a. bei Giovanni Felice Sances und Benedetto Ferrari. Zu dieser Gruppe gehört auch Antonio Rigattis *Filli*, *mia vita* aus dessen *Musiche diverse* von 1641, in dem Tirsi und Filli aus der Beobachtung der umgebenden Natur im Frühling folgern, dass auch sie sich dem Liebespiel in Form eines süßen Krieges der Küsse hingeben sollten. Das Sujet verweist damit ähnlich wie schon im Falle von *Perché piangi*, *Pastore* erneut allein auf den Bereich der vokalen Kammermusik und nicht auf musikdramatische Kontexte. Zugrundegelegt sind drei gleichgebaute Strophen aus insgesamt zehn Fünf- und Siebensilblern, die jeweils nach den ersten vier Versen eine syntaktische wie auch inhaltliche Zäsur ausbilden; hinzu kommt ein Refrain aus vier settenari, der allerdings nur nach den ersten beiden Strophen gesungen wird, vermutlich da er inhaltlich eine Aufforderung zum Küssen darstellt, was in der dritten Strophe von den beiden Dialogpartnern ja dann schließlich in die Tat umgesetzt wird.

I. TIRSI	Filli, mia vita,	5	a
	Già pien d'odori	5	b
	Baciar l'erba fiorita,	7	a
	Rimira i fiori.	5	b
	Veggio l'acanto	5	c
	Danzar sul prato.	5	d
	E l'edra intanto	5	c
	Il trono amato	5	d
	Con le nodose braccia	7	e
	Stringe ed allaccia.	5	e
Refrain a 2	Dunque ancor noi bacianci,	7	f
	Mentre vivo cinabro	7	g
	Dell'un e l'altro labro	7	g
	Ai baci si differra,	7	h
	O che soave guerra.	7	h
Ritornello			
II. FILLI	Tirsi, ben mio,	5	etc.
	Già veggio l'onde	5	
	Del fuggitivo rio	7	
	Baciar le sponde,	5	
	E innamorati	5	
	I pesci a schiera	5	
	Lieti e beati	5	
	La primavera	5	
	Fra i mobili cristalli	7	
	Goder coi balli.	5	
Refrain a 2	Dunque ancor noi bacianci,	7	
	Mentre vivo cinabro	7	
	Dell'un e l'altro labro	7	
	Ai baci si differra,	7	
	O che soave guerra.	7	
(evtl. Ritornello)			
III. TIRSI	Su, dunque, ai baci,	5	
	Filli, mio core.	5	
FILLI	Ai scherzi mordaci,	7	
	Tirsi, mio amore.	5	
A 2	Corra ad unirsi	5	
	Con gran diletto	5	
	Tirsi con Filli / Filli con Tirsi.	5	
	Petto con petto,	5	
	E coi baci scherzando,	7	
	Scherzin baciando.	5	

Rigatti vertont weite Teile des Dialogs in einem ariosen tempus imperfectum mit prolatio maior, nur im letzten Refrainvers wechselt er zeitweilig und analog dann erneut am Ende der dritten Strophe gänzlich in ein gerades Taktmaß, was in beiden Fällen eine den Ausdruck intensivierende Wirkung hat.

Bsp. 20: Antonio Rigatti, *Filli, mia vita*: aus *Musiche diverse a voce sola*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1641.

1 TIRSI

I. Filli, mia vita, Già pien d'o-do-ri Ba - ciar \_\_\_\_\_ l'er-ba fio-

6

ri-ta, Ri-mi-ra, ri - mi-ra, ri-mi-ra i fio - ri. Veg - gio l'a - can - to Dan-

11

zar \_\_\_\_\_ sul pra-to. E l'e-dra in-tan-to Il tron-co a-ma-to Con le no-do -

17

se brac-cia Strin - - - ge ed al-lac - cia, strin -

23 [Refrain] FILLI

ba - cianci, baccian - ci

TIRSI

ge ed al-lac-cia. Dun-que ancor noi ba - cian - ci

29

ba - cian - ci Men-tr'il vi-vo ci - na-bro De l'un e l'al-tro la-bro ai ba - - -

Men-tr'il vi-vo ci - na-bro De l'un e l'al-tro la-bro a i ba - - -

34

ci si dif-fe - ra ai ba-ci, ai ba-ci, ai ba-ci, ai ba-ci

40

oh, oh, che so - a - ve guer - ra. Ai ba-ci, ai ba-ci, ai

47

ba-ci, ai ba-ci oh, oh, che so - a - ve guer - ra. *Ritornello*

53

FILLI

II. Tirsi, ben mio, Già veg-gio l'on -

59

de Delfug - gi - ti - vo ri-o Bacia - le spon - de

65

E in - na-mor - ra - ti I pe - sci\_a schie-ra

70

Lie-ti e be-a-ti La pri-ma-ve-ra Fra i mo - - - bi - li cris - tal - li Go -

76

- - - der coi bal - li, go - - - der coi bal - li.

*Dunque ancor noi baccianci. Di sopra*

82

Ai scher - - - zi mor-

III. Su dun-que, su dun-que, ai ba-ci, Fil-li, mio co - re.

87

da - ci, Tir - si, mio a - mo - re. Cor - - - ra ad u - nir-si con gran di-let - to

Cor - - - ra ad u - nir-si con gran di-let - to

Die beiden Solostrophen sind jeweils in zwei Teilen angelegt, die durch Wiederholungszeichen abgesetzt sind und den beiden durch die Zäsur nach dem jeweils vierten Vers entstehenden Textteilen entsprechen. Diese Strophen basieren auf dem gleichen Bassmodell, das nur in wenigen Details bei Fillis Strophe abgewandelt ist, dagegen sind die Abweichungen in den Singstimmen größer, vor allem im ersten Teil, wo insbesondere die melismatischen Passagen verschieden gestaltet sind und teilweise als Variationen über dem gleichen Bassmodell verstanden werden können (Bsp. 20). Dennoch bleibt auch in der Oberstimmenführung der grundlegend strophische Gedanke der Vertonung erkennbar, etwa zu Beginn des ersten Teils, wie auch besonders am Anfang des zweiten Teils. Die dritte Strophe ist demgegenüber ganz neu vertont; vor allem während der ersten vier Verse, die auf die beiden Protagonisten aufgeteilt sind, verliert die Continustimme vorübergehend ihre in den Solostrophen konstitutive melodische Eigenständig-

keit. Die Zäsur nach dem vierten Vers wird in Strophe III nicht erneut durch ein Wiederholungszeichen markiert, sondern korrespondiert nun mit dem Wechsel vom Dialog zum Duett, das mit insgesamt 29 Mensuren nun deutlich umfangreicher ausfällt als die zweite Strophenhälfte in den Soloteilen, die dort nur aus je 17 Mensuren bestehen. Dadurch kompensiert Rigatti gleichsam das Entfallen des Refrains am Ende, denn dieser umfasste zuvor für sich genommen 25 und zusammen mit dem aus der Melodik in den Solostrophen abgeleiteten Instrumentalritornell sogar 30 Mensuren. Der Refrain zeigt neben der formalen auch auf der inhaltlichen Ebene eine Parallelität zur Schlussstrophe, da der letzte Refrainvers auf den Topos der «guerra amorosa» verweist, in dem Küsse eine wirksame Waffe darstellen. So vertont Rigatti folgerichtig die mehrfach wiederholten Worte «ai baci» wie einen Ruf zu den Waffen in Form von abwärtsgerichteten F-Dur-Dreiklangsbrechungen über einem rasch repetierten Orgelpunkt F im Continuo, worauf sich ebenfalls mehrfach wiederholte, erstaunte Exklamationen über die unerwartete Süße dieses Krieges anschließen (Mensuren 36–51). Am Ende der Komposition entsprechen dieser Verheissung des Refrains die kaum enden wollenden komplementären Koloraturen in den beiden Singstimmen auf den Worten «scherzinz baciando», die das scherzende Hin und Her der Küsse klanglich ausmalen. In ihrer Gesamtanlage ist Rigattis Dialog nicht einfach ein strophisch alternierender Dialog mit Refrain, sondern verknüpft den strophischen Wechsel in den beiden ersten Strophen sowie den dazu gehörigen kontrastierenden Ensemblerefrain und das Ritornell mit einer neu durchkomponierten Schlussstrophe, innerhalb derer nun schon im Text wie auch in der Umsetzung dialogischer Sprecherwechsel und refrainartiges Tutti noch einmal in gleichsam geraffter Form auftreten.

Obwohl, wie die behandelten Beispiele verdeutlichen, strophisch alternierende Textdialoge häufig in strophisch alternierender Form oder wie bei Rigatti zumindest in einer die strophische Textdisposition reflektierenden Weise vertont wurden, finden sich durchaus auch umgekehrt Beispiele, die auf die strophischen Aspekte in der musikalischen Umsetzung ganz oder weitgehend verzichten. So ist etwa Domenico Maria Mellis Schäferdialog zwischen Aminta und Clori *Poiché baciare n'invita* aus dem dritten Buch mit *Musiche* von 1609 vom Text her eine isostrophische Canzonestrophe mit der Versfolge 7 7 7 7 7 7 7 11, dem Reimschema ababccdD sowie regelmäßigem strophischem Sprecherwechsel, doch verzichtet Melli in seiner Umsetzung auf jegliche Ansätze, die strophische Anlage des Textes umzusetzen oder auch nur anzudeuten.<sup>24</sup> Die sechs Strophen sind als separate Teile mit

24 Das Stück ist zugänglich als Faksimile in: *Italian Secular Song 1606–1636*, Bd. 5, S. 103–107.

unterschiedlichem Umfang jeweils einzeln in einer rezitativischen Schreibart mit vereinzelt Wort- oder Verswiederholungen und gelegentlich auch längeren Melsimen durchkomponiert, ohne dabei in Instrumentalbass oder Singstimme irgendwelche Korrespondenzen hinsichtlich Melodik, Periodenbildung oder Deklamationsformen hervortreten zu lassen. Ebenso gibt es weder Wiederholungen einzelner musikalischer Abschnitte noch auch vokale oder instrumentale Refrainbildung, am Ende wird den beiden Sängern nicht einmal ein gemeinsames Duett zugestanden. Mellis Vertonung scheint ganz im Gegenteil darauf angelegt, eine möglichst vielfältige und flexible Umsetzung der Einzelverse und Strophen zu erreichen, ohne dass dies letztlich in einer dramatisch zu nennenden Weise genutzt würde, wofür das inhaltlich und bis in einzelne textliche Motive hinein mit Rigattis Dialog verwandte Gedicht, das ein Gespräch des Hirtenpaare vor oder während des Küssens zum Gegenstand hat, auch kaum Anhaltspunkte bietet.

f) *Heterostrophische Textdialoge mit strophischem Alternieren der Sprecher*

Während die beiden besprochenen Stücke von Sabbatini und Romano auf einem Alternieren formal gleichgebauter Strophen basieren, bildet Giovanni Battista Fasolos<sup>25</sup> *Lamento di Madama Lucia, con la risposta di Cola* aus der 1628 bei Robletti in Rom veröffentlichten Sammlung *Il carro di Madama Lucia* ein Beispiel für einen Strophendialog mit unterschiedlichen Strophen- und auch Versformen. Protagonisten dieser Wechselrede in Strophenform sind mit der im Titel genannten Madama Lucia und Cola, einer Namensvariante für die Dienerfigur des Coviello, zwei typisierte Rollen aus dem Bereich der commedia dell'arte, dabei verweist insbesondere die «maurische» Dienerin Lucia auf einen neapolitanischen Kontext;<sup>26</sup> gelegentliche dialektale Einfärbungen wie auch vereinzelt tronco-Verse machen den einfachen bzw. niederen wie auch den komischen Charakter des Dialogs

25 Francesco Luisi hat nachgewiesen, dass Il Fasolo auf dem Titelblatt der Sammlung von 1628 tatsächlich identisch ist mit dem Minoritenmönch Giovanni Battista Fasolo, der später in Sizilien wirkte, vgl. hierzu Francesco Luisi, «*Il carro di Madama Lucia et una serenata in lingua lombarda. Note sull'attribuzione definitiva a Giovanni Battista Fasolo*», in: *Seicento inesplorato*, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombarda-padana del secolo XVII, Como: AMIS, 1993, S. 481–496.

26 Bereits in den 1549/50 in Neapel entstandenen, aber erst 1581 im *Libro di villanelle* veröffentlichten Moresken von Orlando di Lasso wird mehrfach die Figur der Dienerin Lucia benannt, und zwar in *Ahi, Lucia*, in *Canta, Giorgia, canta* sowie in *Lucia celu*, die jeweils Dialoge zwischen Lucia und einem männlichen Diener namens Giorgia darstellen.

deutlich. Das Lamento umfasst nicht allein die Klage Lucias über die bevorstehende «partenza» Colas, sondern im strophischen Wechsel auch dessen Antworten, in denen er zunächst Lucias Grausamkeit beklagt und hofft, anderswo eine «dama chiù pia» zu finden, die ihn besser behandelt, bevor er schließlich in seiner letzten Antwort erklärt, er werde wegen Lucias großer Schönheit trotz allem bei ihr bleiben. Klage, Entzweiung und Versöhnung werden insofern gleichermaßen im Rahmen dieses Dialoglamentos ausgetragen.

Die Lucia zugeordneten Strophen 1, 4 und 6 bestehen aus Fünf-, Sieben- und Elfsilblern in der Form 5 5 5 5 7 5 11 5 11, die von Cola jeweils als Antwort darauf gesungenen kürzeren Strophen 2, 5 und 7 sind dagegen durch vier Elfsilbler gekennzeichnet, der letzte davon mit tronco-Endung, also 11 11 11 11t. Die zweimal mit unterschiedlichem Text in den Abschnitten 3 und 8 zu singende Ensemblestrophe steht als drittes Textmodell mit 11 11 11t 12t<sup>27</sup> von der metrischen Faktur den Strophen Colas nahe. Für diese Strophen kann neben den beiden Sängern des Dialogs wahlweise noch ein dritter Sänger hinzugezogen werden, der dann den im Druck untextierten Instrumentalbass in textierter Form mitsingen sollte, und zwar beginnend mit dem zweiten Ton im Bass, also eine halbe Mensur später als Lucia und ebenfalls um eine halbe Mensur gegenüber Cola versetzt.

Obwohl der Dialog von der textlichen Gestalt her in der Verknüpfung unterschiedlicher Strophenformen irreguläre und deutlich kontrastierende Züge aufweist, ist die Vertonung ganz umgekehrt von großer Einheitlichkeit und Geschlossenheit geprägt, da Fasolo in allen drei Abschnitten als Ostinato ein absteigendes Quartbassmodell im tempus imperfectum mit prolatio maior zugrundelegt, das hier mit nur einfacher *b*-Vorzeichnung, jedoch auf Grund durchgehend erniedrigter kleiner Sexte *es* modern gesprochen in *g*-Moll erscheint (Bsp. 21). In den einzelnen Teilen wird das Modell unterschiedlich oft eingesetzt, in den Strophen Lucias siebenmal, in denen Colas viermal und in den Ensembleabschnitten zehnmal. In Colas Strophen endet jeder der vier, streng syllabisch deklamierten Elfsilbler immer auf dem vierten Ton des Modells, wodurch eine genaue Korrespondenz von Vers und Bassmodell und zugleich eine sehr regelmäßige, zwei Mensuren umfassende Periodik entsteht. In Lucias Strophen sind zu Beginn jeweils zwei Fünfsilbler einem Modelldurchgang zugeordnet, die beiden anschließenden Verse, ein settenario sowie ein weiterer quinario, werden dagegen durch eine Pause zu Beginn, eine nicht mehr ganz strenge Syllabik und in Mensur 7 einmal auch durch eine Überbindung mit Quartvorhaltbildung so gedehnt, dass jeder Vers alleine nun einem Quartgang im Basso entspricht.

27 Der irreguläre letzte Tuttivers könnte auch verstanden werden als ein quinario mit anschließendem senario tronco.

Bsp. 21: Giovanni Battista Fasolo, *Lamento di Madama Lucia, con la risposta di Cola*, aus: *Il carro di Madama Lucia*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1628.

1 LUCIA

1. O sfor-tu-na-ta, chi mi con-so-la? Si vuol par-ti-re, si vuol fug-gi-re  
 4. O scon-so-la-ta, più non mi vuo-le Il ca-ro.e bel-lo gen-til Co-viel-lo  
 6. O trop-po fe-ro, Co-viel-lo\_in-gra-to, Ar-res-ta.il pie-de, pie-tà, mer-ce-de,

Il mio sol, il mio co-re, il mio bel Co-la. Deh, per pie-ta-de por-  
 Il mio cor, la mia stel-la il mio bel so-le. In tan-ta pe-na ( )  
 Non fug-gir, non par-ti-re, Co-viel-lo\_a-ma-to. Do-na soccor-so a

10

ge-te-mi a-i-ta, Chè già mia vi-ta A cru-da mor-te do-len-te m'in-vi-a.  
 chi mi con-for-ta, La spe-me.è morta Vi-ve la do-glia spie-ta-ta.e sì ri-a.  
 que-sta mia vi-ta, Che già smar-ri-ta Fac-ciam la pa-ce dol-ce a-ni-ma mi-a.

15 COLA

2. Vi-di che par-to, Ma-da-ma Lu-ci-a, Vo-glio fug-gi-re la tua cru-del-ta-de.  
 5. Vi-di che par-to, Ma-da-ma Lu-ci-a, Vo-glio fug-gi-re la tua cru-del-ta-de.  
 7. Io chiu non par-to, Ma-da-ma Lu-ci-a, Vo-glio se-gui-re ( ) tua gran bel-ta-de.

19

Ben tro-ve-rag-gio u-na Da-ma chiù pi-a, Tut-ta di mie-le che buo-no me sa.  
 Ben tro-ve-rag-gio u-na Da-ma chiù pi-a, Tut-ta di mie-le che buo-no me sa.  
 Tut-ta sei dol-ce ( ) Tut-ta sei pi-a, Pie-na di mie-le che buo-no mi sa.

23 A 2 o a 3, se piace, agiustando le parole sopra la seconda nota del Basso

3. Non fug-ge cer-vo ne vo-la\_\_lo\_\_vien-to, Co-me fa Co-la per  
 8. Io chiu non chian-go ne vi-vo\_\_con-tien-to, Tut-to di gio-ia schia-  
 3. Non fug-ge cer-vo ne vo-la\_\_lo\_\_vien-to,  
 8. Io chiu non chian-go ne vi-vo\_\_con-tien-to,

26

chi lo tor-mien-to, Per chi la fac-cia che mor - - - - - te mi dà.  
 ta-re mi sien-to, Per chi la fac-cia che vi - - - - - ta mi dà.  
 Co-me fa Co-la per chi lo tor-mien-to, Per chi la fac-cia che mor-te mi dà. E  
 Tut-to di gio-ia schia - ta-re mi sien-to, Per chi la fac-cia che vi - ta mi dà. E

31

E ca-gna Lu-ci - a la bier-no - va-là, e ca-gna Lu-ci - a la  
 E vi - va Lu-ci - a la bier-no - va-là, e vi - va Lu-ci - a la  
 ca-gna Lu-ci - a la bier-no - va-là, e ca-gna Lu-ci - a la bier-no - va-là, e  
 vi - va Lu-ci - a la bier-no - va-là, e vi - va Lu-ci - a la bier-no - va-là, e

35

bier - - - - - no - va-là, e  
 bier - - - - - no - va-là, e  
 ca-gna Lu-ci - a la bier-no - va-là, e ca-gna Lu-ci - a la bier-no - va-là, la  
 vi - va Lu-ci - a la bier-no - va-là, e vi - va Lu-ci - a la bier-no - va-là, la

39

ca-gna Lu-ci-a la bier-no - va-là, e ca-gna Lu-ci-a la bier - no - va - là. -là.  
 vi - va Lu-ci-a la bier-no - va-là, e vi - va Lu-ci-a la bier - no - va - là, -là.  
 bier - - - - - no - va - là. -là.  
 bier - - - - - no - va - là. -là.

Wie in Colas Strophen passt Fasolo auch den ersten Elfsilbler Lucias einem Modelldurchgang an, doch gibt er für die beiden verbleibenden Verse, einen quinario und einen endecasillabo, erstmals die exakte Korrespondenz von Vers und Modell auf, da der Fünfsilbler nur eine Mensur und damit zwei Töne des Basso umfasst, während der auftaktig vertonte Elfsilbler sich über drei Masuren bzw. anderthalb Modelldurchgänge erstreckt.

Im Ensembleabschnitt ist dagegen das Bild ein anderes, hier wird die weitgehend formalisierte Zuordnung von Vers und Modell zwar nicht prinzipiell aufgegeben, wie an der wiederum je zwei Masuren umfassenden Vertonung der ersten beiden Elfsilbler in der Oberstimme zu erkennen ist, jedoch steht sie auf Grund einer kanonischen Beantwortung durch die zweite Stimme in der Unteroktave nach einem halben Bassmodelldurchgang nicht mehr so deutlich im Vordergrund. Der dritte Elfsilbler wird dann in der Oberstimme durch ein langes Melisma auf «morte» vom Umfang her verdoppelt auf vier Masuren bzw. zwei Modelldurchgänge, während gleichzeitig die Stimme für Cola unter Verzicht auf ein solches Melisma die bisherige kanonische Führung aufgibt und so nach nur drei Masuren gemeinsam mit der Oberstimme in Mensur 30 zum Abschluss des ersten Ensembleabschnitts gelangt. Die weitaus größte Ausdehnung erfährt schließlich die Vertonung des letzten Verses mit insgesamt 6 Modelldurchgängen und mehrfachen Wiederholungen des ganzen Verses bzw. des Schlussteils, dabei ist das nun von der zweiten Stimme begonnene imitatorische Spiel bereits in den ersten beiden Modelldurchgängen weniger streng gehandhabt als zuvor, in den letzten vier Durchgängen hat zunächst die Oberstimme, danach umgekehrt die zweite Stimme einen langen Halteton auf  $d''$  bzw.  $d'$ , während die andere Stimme sich je zweimal parallel in Terzen bzw. Dezimen zur Bassstimme sequenzierend abwärts bewegt.

Auf Grund der durchgängigen *prolatio maior*, die zudem durch häufige synkopische Punktierungen eine prägnante rhythmische Binnengestaltung erfährt, fehlen in Fasolos Dialogvertonung jegliche auch im weitesten Sinne rezitativartigen Elemente. Das Stück bildet ganz im Gegenteil ein sogar relativ frühes Beispiel für die wenige Jahre später in der venezianischen Oper zu einem kompositorischen Topos werdenden arienhaften Lamentoszenen über ostinaten absteigenden Quartbässen. Allerdings sind solche Opernlamenti üblicherweise reine Monologszenen, es sei denn, es gäbe wie in Monteverdis ursprünglicher Konzeption des *Lamento d'Arianna* außerdem noch interpolierte kommentierende Chorpässagen. Zudem ist dabei zumeist auch ein weit freieres und weniger stark formalisiertes Verhältnis zwischen Bassmodell und der Textvertonung in der Singstimme anzutreffen, wobei die Vokalstimme zudem vielfach weitaus melismatischer, virtuoser und gleichsam improvisierend über dem fortlaufenden Modell gesetzt ist.

Fasolos *Lamento di Madama Lucia, con la risposta di Cola* ist dagegen angelegt als liedhaft strophisches Dialoglamento über einem passacagliaartigen, absteigenden Quartbassmodell und dürfte im zeitgenössischen Kontext eine einigermaßen singuläre Stellung einnehmen. Vielleicht werden die hybride Form mit der Gegenüberstellung unterschiedlicher Strophen- und Versformen wie auch einige der beschriebenen kompositorischen Merkmale, darunter die vorherrschende syllabische Deklamation von nicht immer ganz kunstvollen Versen mit dialektalen Anteilen, der in den Solostrophen weitgehend bestimmende Schematismus von Modellverlauf und Versvertonung oder auch harmonische Besonderheiten wie gelegentliche bizarre dissonante Wendungen (etwa in den Mensuren 13 und 30), durch Dehnung auf den zweiten Zählzeiten hervorgehobene dissonante Durchgänge (etwa Mensuren 19 oder 25) oder auch die Gleichzeitigkeit alterierter und nicht alterierte Noten in unterschiedlichen Oktavlagen (etwa Mensur 16) primär durch den grotesk-komischen Charaktere der beiden dem niederen Dienerstand angehörenden Dialogpartner verständlich. Obwohl auch andere Stücke von Fasolos Sammlung, darunter eine *Serenata in lingua lombarda*, ein *Ballo di tre zoppi*, eine *Sguazzata di Colasone* wie auch die *Moresca de' schiavi* einen szenischen Kontext als denkbar erscheinen lassen, ist nur schwer zu entscheiden, ob es sich hier tatsächlich um einen strophischen Dialog im Hinblick auf eine mögliche szenische Aufführung handelt.

Eine andere Form der Verbindung unterschiedlicher Strophentypen innerhalb eines strophischen Dialogs findet sich in Alessandro Costantinis *Pargoletta son io*, abgedruckt 1622 in der von seinem Bruder Fabio Costantini in Rom in Druck gegebenen Sammlung *L'aurata Cintia armonica*. Es handelt sich um einen pastoralen Dialog zweier Schäferinnen, der Namen mit Clori und Filli angegeben sind, die Costantini in seiner Vertonung jedoch einigermaßen unerwartet und alles andere als geschlechtskonform mit einem Tenore und einem Basso besetzt. Die unterschiedlichen Strophenformen werden hier nicht wie bei Fasolo den beiden Dialogpartnerinnen zugeordnet und alternierend miteinander verschränkt, sondern in zwei separaten Teilen nacheinander von beiden Sängern verwendet. Die für die beiden Teile verwendeten Strophentypen basieren jeweils auf kürzeren Versformen, in den ersten vier Strophen sind es jeweils sechs settenari, dagegen bestehen die vier Strophen des zweiten Teils aus ebenfalls sechs quinari mit piano- und sdrucchiolo-Endungen, denen jedoch noch ein Refrain aus zwei settenari sdrucchioli hinzugefügt wird.

CLORI	Strophentypus I	1.	Pargoletta son'io,	7	a
			Che non conosco affanni,	7	b
			Che non conosco inganni	7	b
			Del pargoletto dio.	7	a

		Né vuo' che scenda al seno	7	c
		Il rio mortal veleno.	7	c
FILLI	2.	Anch'io son giovinetta	7	(etc.)
		Et ho la chioma d'oro	7	
		Finto d'amor tesoro	7	
		L'anima non m'alletta	7	
		E negl'altrui lamenti	7	
		Appresso i suoi tormenti.	7	
CLORI	3.	Deh, qual sarà diletto	7	
		Che 'l bel desio n'appaghi?	7	
		Quai pensier dolci e vaghi	7	
		Albergaranno in petto?	7	
		E chi terrà lontano	7	
		Il rio tiranno insano?	7	
FILLI	4.	Il suon d'aurata lira	7	
		I scherzi, i balli, e i canti	7	
		E sian graditi amanti	7	
		Virtù che gratie spira	7	
		E libertà del core	7	
		Che trionfò d'Amore.	7	
INSIEME	Strophentypus II 1.	Dunque, con stile	5	a
		Lieto e dolcissimo,	5s	b
		Cantiam l'Aprile,	5	a
		Che floridissimo	5s	b
		A noi ne mena	5	c
		L'età serena.	5	c
	Refrain	<i>O giovinezza amabile,</i>	7s	d
		<i>Fossi tu sempre stabile.</i>	7s	d
CLORI	2.	Il cor nel volto	5	(etc.)
		Rida e gioiscasi.	5s	
		Al piede sciolto	5	
		La cetra uniscasi.	5s	
		Mai giung'a sera	5	
		La primavera.	5	
INSIEME	Refrain	<i>O giovinezza amabile,</i>	7s	
		<i>Fossi tu sempre stabile.</i>	7s	
FILLI	3.	Già mira, o Clori,	5	
		Rosa bellissima	5s	
		Ch'ai vivi ardori	5	
		Poi languidissima	5s	
		Sul tronco cade	5	
		Senza beltade.	5	
INSIEME	Refrain	<i>O giovinezza amabile,</i>	7s	
		<i>Fossi tu sempre stabile.</i>	7s	

INSIEME	4. Veri diletta	5
	Qua giù non regnano.	5s
	L'herbe e fioretti	5
	Virtù n'insegnano.	5s
	Voli il pensiero	5
	Al sommo impero,	5
Refrain geändert	<i>Dov'è ammirabile</i>	7s
	<i>Bellezza stabile.</i>	7s

Die Vertonung Costantinis weist für den ersten Strophentypus eine durchkomponierte Form ohne Ansätze von Strophenbildung auf, der auf den ersten Blick für rezitativisch gehalten werden könnte (Bsp. 22; Mensuren 1–23). Dabei steht eine weitgehend syllabische Vertonung der Einzelverse mit nur vereinzelt Melismen (Mensuren 3, 16 und 17) im Vordergrund, und fast durchgängig bildet die letzte Betonung im Vers auf der vorletzten Silbe den melodischen Zielpunkt. Häufig findet sich jedoch darüber hinaus zudem eine ganz bewusste metrische Parallelität bei der Umsetzung benachbarter Verse, besonders deutlich etwa in der identischen Rhythmisierung der Verse 2, 3 und 4 der ersten Strophe, wobei nur das letzte Wort «Dio» ausgeziert und gedehnt erscheint, ebenso in den darauffolgenden Versen 5 und 6 (Mensuren 4–5) oder noch einmal besonders deutlich in den ersten vier Versen der vierten Strophe (Mensuren 19–21), wo insofern auch eine ganz klare Periodik im Umfang einer halben Mensur entsteht. Auch ansonsten gibt es vielfältige metrische Analogiebildungen zwischen angrenzenden Versen, die oft nur durch kleine Varianten voneinander abweichen. Insgesamt herrscht damit eher ein Eindruck von liedhaft regelmäßiger Melodiebildung vor, wie er einem *stile recitativo* wesensfremd ist.

Mit dem Beginn des zweiten Textteils wechselt Costantini dann in ein ungeradtaktiges *tempus imperfectum* mit *prolatio maior*, in dem die beiden Stimmen anfangs vollständig parallel geführt werden. Dabei sind immer zwei Fünfsilbler zu einer aus zwei Mensuren bestehenden Phrase zusammengebunden, deren Abschluss jeweils durch metrische Hervorhebung der *sdrucchiolo*-Endung markiert wird. Beim dritten Verspaar ist der Abschnitt nur deshalb um eine halbe Mensur verbreitert, weil die beiden Stimmen anfangs imitierend einsetzen, während Costantini in den verbleibenden 3,5 Mensuren für die beiden Refrainverse wieder ganz zu einer Stimmführung in parallelen Terzen bei identischem Rhythmus zurückfindet. Die Vertonung dieser ersten Strophe von Teil II wird im folgenden mehrfach wieder aufgegriffen, nicht nur in den beiden unverändert wiederholten Refrains am Ende der beiden anschließenden Solostrophen, die ansonsten zu einem dem ersten Teil vergleichbaren Gestus in gerader Taktart mit immer wieder auch zumindest partiell parallel gebauten Versgliedern zurückkehren, sondern auch noch einmal in der vierten und letzten Strophe dieses Teils,

Bsp. 22: Alessandro Costantini, *Pargoletta son io*, «Dialogo», aus: *Vezzosetti fiori di vari eccellenti autori, cioè madrigali, ottave, dialoghi, arie, e villanelle a una e due voci*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1622.

1 CLORI

Par-go-let-ta so-n'i-o, Che non co-no-sco af-fan-ni, Che non co-no-sco in-gan-ni Del par-go-let-to

Di - o. Ne vo che scen-da al se-no Il rio mor-tal ve-le-no. FILLI

Anch'io son gio-vi-net-ta

7 Et ho la chi-ma d'o-ro, Fin-to d'a-mor te-so-ro L'a-ni-ma non m'al-let-ta. E ne-gl'al-trui la-men-ti

10 CLORI

Deh, qual sa-rà di-let-to Che'l bel de-sio n'ap-paghi? Quai pensier dolci e

Appresso i suoi tormen-ti.

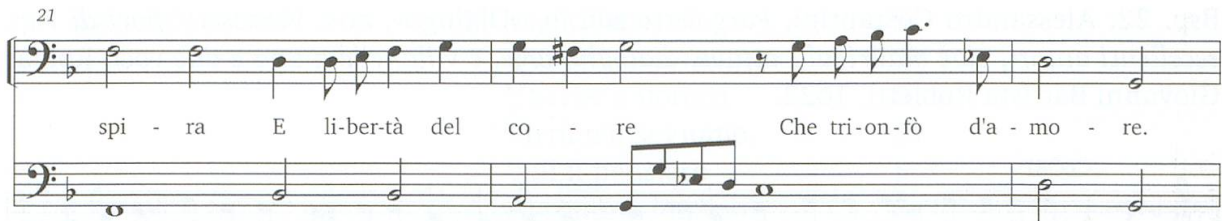
14

vaghi Albergaran - no in petto? E chi ter-rà lon-ta - no Il rio ti-ran - - - no in-sa - no?

19 FILLI

Il suon d'au-ra-ta li-ra, I scher-zi, i bal-li, e i can-ti E sian gra-di-ti a-man-ti Vir-tù che gra-tie

21



spi - ra E li-ber-tà del co - re Che tri-on-fò d'a - mo - re.

24 INSIEME



Dunque, con sti-le lie - to\_e dol-cis-si-mo, Cantiam l'Apri-le che flo - ri-dis - si-mo A noi ne me -  
Dunque, con sti-le lie - to\_e dol-cis-si-mo, Cantiam l'Apri-le che flo - ri-dis - si-mo A noi ne

29



na L'e-tà se - re - na. O gio-vi - nez - za a - ma - bi - le Fos - si tu sem - pre sta - bi - le.  
me - na L'e-tà se - re - na. O gio-vi - nez - za a - ma - bi - le Fos - si tu sem - pre sta - bi - le.

34 CLORI



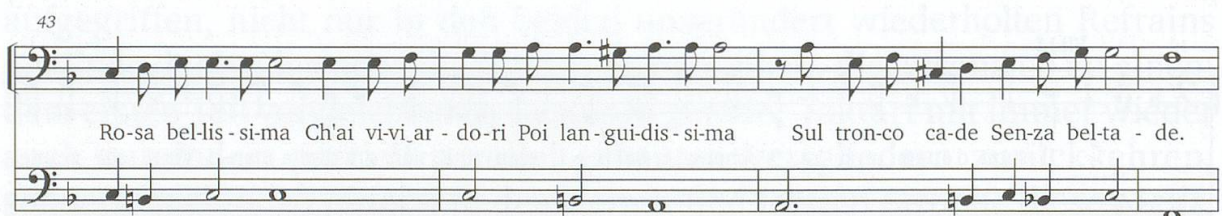
Il cor nel volto Rida\_e gio-i - sca - si. Al pie-de sciolto La ce-tra u - ni-sca-si. Mai giun-g'a se-ra La

37 INSIEME



primavera. O gio-vi-nez-za a - ma-bi-le, Fos-si tu sem-pre sta - bi - le. FILLI  
O gio-vi-nez-za a - ma-bi-le, Fos-si tu sem-pre sta - bi - le. Già mi-ra,\_o Clori,

43



Ro-sa bel-lis-si-ma Ch'ai vi-vi-ar - do-ri Poi lan-gui-dis-si-ma Sul tron-co ca-de Sen-za bel-ta - de.

47 INSIEME

O gio-vi-nez-za\_a - ma-bi-le, Fos-si tu sem-pre sta - bi - le. Ve-ri di-let - ti Qua giù non re-gnano.

O gio-vi-nez-za\_a - ma-bi-le, Fos-si tu sem-pre sta - bi - le. Ve-ri di-let - ti Qua giù non re-gnano.

53

L'her-be,\_e\_i fio-ret - ti Vir - tù n'in - se - gna-no. Vo-li\_il pen - sie - ro Al som - m'im-

L'her-be,\_e\_i fio-ret - ti Vir - tù n'in - se - gna-no. Vo-li\_il pen - sie - ro Al som - m'im-

57

pe-ro Do-v'è\_ am-mi - ra - bi-le Bel-lez - za sta-bi-le, Do-v'è\_ am-mi - ra - bi-le Bel-lez - za sta-bi-le.

pe-ro Do-v'è\_ am-mi - ra - bi-le Bel-lez - za sta-bi-le, Do-v'è\_ am-mi - ra - bi-le Bel-lez - za sta-bi-le.

die erneut als Duo beider Stimmen gesetzt ist. Teilweise ist diese letzte Strophe zwar im gleichen Gestus wie die erste Duostrophe vertont, jedoch mit neuer Melodieführung, vor allem im neuen Schlussrefrain, allerdings sieht Costantini für die Verse 3–6 die von minimalen Unterschieden abgesehen identische Musik aus der ersten Strophe des zweiten Teils vor, was die strukturelle Nähe der beiden Duostrophen zusätzlich unterstreicht.

Das Motiv für die Gegenüberstellung der beiden Strophentypen innerhalb dieses Dialogs dürfte im perspektivischen Wechsel zwischen einem ersten Teil, in dem von den Verlockungen weltlicher Liebe die Rede ist, auch wenn Filli und Clori diesen bislang entsagt zu haben scheinen, und einem zweiten Teil, in dem nach einem mehrfach im Refrain geäußerten unerfüllbaren Wunsch, die Jugend möge ewig erhalten bleiben, zunehmend das Bewußtsein der Vergänglichkeit aller weltlichen Schönheit in den Vordergrund tritt und die Hinwendung zur unvergänglichen «bellezza stabile» des himmlischen Reiches diesen weltlichen Pastoraldialog im Schluss-

refrain eine unerwartete gegenreformatorische Wendung nehmen lässt, die vielleicht auch Costantini's Wahl der Besetzung motiviert haben könnte, da damit eine rollenartige Illusion von vornherein vermieden wird.

Ein Jahr später als Costantini wurde 1623 ebenfalls in Rom eine weitere Vertonung desselben zweiteiligen Dialogtextes durch Giovanni Girolamo Kapsberger in seinem *Libro secondo d'arie a una e più voci* in Druck gegeben.<sup>28</sup> Im Unterschied zu Costantini wählt dieser jedoch eine eher geschlechtskonforme Besetzung mit zwei Diskantstimmen. In der Umsetzung des ersten Strophentypus setzt Kapsberger nicht wie Costantini auf Durchkomposition, sondern wählt eine genuin strophische Perspektive, indem er Filli und Clori jeweils eigene *arie* zuweist, die dann im strophischen Wechsel gesungen werden. Dabei kontrastieren die beiden Liedmodelle bereits in der Taktvorzeichnung, denn für die erste *aria* ist ein Dreivierteltakt, für die zweite ein geradtaktiges *C* vorgezeichnet, das hier durch die im Druck vorgenommenen Takteinzeichnungen nicht mehr als mensurales tempus imperfectum, sondern bereits als ein moderner Viervierteltakt verstanden werden muss. Für den zweiten Strophentypus wechselt Kapsberger wie schon Costantini mit *C* 3/2 ebenfalls zu einer ungeraden Taktvorzeichnung und verwendet diese in den Couplets aller vier Strophen von Teil II. Dabei entsteht eine klare viertaktige Periodik, denn immer zwei Verse sind melodisch zusammengebunden zu einem Viertakter mit jeweiliger Markierung der abschließenden *sdrucchiolo*-Endungen durch punktierte Gruppen. Wie bei Costantini sind die beiden mittleren Strophen einstimmig, die erste und vierte Strophe dagegen als Duo vertont, in denen die beiden Stimmen durchgehend in Terzparallelen geführt werden. Die Refrainabschnitte setzt Kapsberger formal durch Rückkehr zum Viervierteltakt ab und bildet hierfür in den ersten drei Strophen einen weiteren Viertakter, so dass jede dieser Strophen aus vier Viertaktern besteht. In der Schlusstrophe ist für den Refrain zunächst der 3/2-Takt beibehalten, jedoch wird die bis dahin vorherrschende Viertaktperiodik durchbrochen, denn durch die wortausdeutende Dehnung des letzten Worte «stabile» entsteht nun ein Fünftakter. Erst in der Wiederholung des abschließenden Verspaares wechselt Kapsberger dann allein für den Schlussvers in den ansonsten in allen Refrains von Teil II üblichen Viervierteltakt, jedoch ähnelt dieser ansonsten gar nicht mehr den vorigen Refrainabschnitten, denn erstmals wird die bis dahin streng syllabische Vertonungsweise aufgegeben und über zwei langen Haltetönen im Continuo ein fast fünf Takte umfassendes paralleles Melisma in den beiden Singstimmen notiert, wobei der

28 Vgl. hierzu die Faksimileedition des Stückes in: Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro secondo d'arie a una e più voci, Rom 1623*, Faksimile, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1980 (= Archivum musicum, 28), S. 18–20.

fast unbewegte Instrumentalbass und die mit immer rascher werdenden Verzierungen ausgeschmückten Vokalstimmen wohl gemeinsam als erklingendes Sinnbild jene himmlische «bellezza stabile» veranschaulichen sollen, die im Text abschließend gegen die Vergänglichkeit irdischer Liebe gewendet wird.

### g) Quasistrophische Textdialoge

Neben isostrophischen und heterostrophischen Textdialogen finden sich im zeitgenössischen Repertoire auch Vertonungen von Textvorlagen, die keine im strengen Sinne strophische Form aufweisen, jedoch als strophenähnliche Formen mit Variantenbildung angesehen werden können. Ein Beispiel dafür bildet der Schäferdialog *Bel pastor, da cui bel guardo* auf ein zeitweilig wohl unzutreffend Ottavio Rinuccini zugeschriebenes Gedicht, das, wie Silke Leopold gezeigt hat, eine Adaption eines französischen Pastoraldialogs *Patoureau m'ayme tu bien?* von dem zum Umkreis der Pléiade gehörenden französischen Dichter Jean Passerat darstellt.<sup>29</sup> Der italienische Text umfasst fünf uneinheitlich lange Abschnitte, die jeweils vier, sechs oder acht paar gereimte Verse enthalten, die meisten davon sind ottonari, nur im ersten Abschnitt sind vermutlich drei der Verse als quaternari anzusehen, doch könnten die beiden letzten auch als ein ottonario mit Binnenreim verstanden werden. Die fünf Abschnitte werden jeweils abgeschlossen durch einen unverändert bleibenden vierzeiligen Refrain, der aus je zwei quaternari tronchi und piani besteht. Die insgesamt recht regelmäßige Anlage mit kurzen gereimten Versen und wiederkehrendem Refrain weist sehr viele für strophische Texte charakteristische Elemente auf, ohne im strengen Sinne strophisch zu sein; sie wird deshalb hier als quasistrophisch bezeichnet.

I.	NINFA	Bel pastor, da cui bel guardo	8
		Spira foco ond'io tutt'ardo,	8
		M'ami tu com'io desio?	8
	PASTORE	Sì, cor mio.	4
	NINFA	Dimmi quanto?	4
	PASTORE	Tanto, tanto.	4
	NINFA	<i>Come che?</i>	4t
	PASTORE	<i>Come te,</i>	4t
		<i>Pastorella</i>	4
		<i>Tutta bella.</i>	4

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Silke Leopold, «Der schöne Hirte und seine Vorfahren», in: *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, Festschrift Helmut Hucke, hrsg. von Peter Cahn und Ann-Katrin Heimer, Hildesheim u. a.: Olms, 1993, S. 471–480.

II. NINFA	Questi vezzi e questo dire	8
	Non fan pago il mio desire.	8
	Se tu m'ami, o mio bel foco,	8
	Dimmi ancor, ma fuor di gioco,	8
	<i>Come che?</i>	4t
PASTORE	<i>Come te,</i>	4t
	<i>Pastorella</i>	4
	<i>Tutta bella.</i>	4
III. NINFA	Vie più lieta udito avrei,	8
	T'amo al par degl'occhi miei.	8
PASTORE	Come rei del mio cordoglio,	8
	Questi lumi amar non voglio.	8
	Di mirar non satia ancora	8
	La beltà che sì m'accora.	8
NINFA	<i>Come che?</i>	4t
PASTORE	<i>Come te,</i>	4t
	<i>Pastorella</i>	4
	<i>Tutta bella.</i>	4
IV. NINFA	Fa' sentirmi altre parole,	8
	Se tu vuoi ch'io mi console.	8
	M'ami tu come la vita?	8
PASTORE	No, ch'afflitta e sbigottita	8
	D'odio è degna e non d'amore,	8
	Fatta albergo di dolore	8
	Per mirar due vaghe stelle	8
	[Monteverdi: Per due luci, anzi due stelle]	(8)
	Troppo crude e troppo belle.	8
NINFA	<i>Come che?</i>	4t
PASTORE	<i>Come te,</i>	4t
	<i>Pastorella</i>	4
	<i>Tutta bella.</i>	4
V. NINFA	Non mi dir più «come te».	8t
	[Monteverdi: Non mi dir più come, dimmi:]	(8)
	Dimmi: «io t'amo come me».	8t
	[Monteverdi: Io t'amo come me]	(7t)
PASTORE	No, ch'io stesso odio me stesso.	8
NINFA	Deh, se m'ami, dimmi espresso.	8
	[Monteverdi: Deh, se m'ami, dimmi, e spesso]	
PASTORE	[Sì, cor mio,	4
NINFA	Com'io desio.	4
PASTORE	Sì, cor mio,	4
NINFA	Dimmi quanto.	4
PASTORE	Tanto, tanto.] <sup>30</sup>	4
NINFA	<i>Come che?</i>	4t
PASTORE	<i>Come te,</i>	4t
	<i>Pastorella</i>	4
	<i>Tutta bella.</i>	4

30 Dieser Einschub Monteverdis fehlt bei Marco da Gagliano, es handelt sich um eine Variante der Verse 3–6 aus dem ersten Abschnitt.

Der italienische Text ist in zwei Versionen überliefert: Die Fassung von Marco da Gagliano wurde bereits 1611 im ersten Buch mit *Musiche* von Pietro Benedetti in Florenz veröffentlicht, während diejenige von Claudio Monteverdi erst postum 1651 in den von Alessandro Vincenti herausgegebenen *Madrigali e canzonette* im Druck erschien, doch entstand sie vermutlich schon weitaus früher. Wie ebenfalls Silke Leopold bemerkt hat, stehen die beiden Versionen auf Grund struktureller wie auch melodischer Ähnlichkeiten und gelegentlich sogar zitathaftere Übereinstimmungen in einem engen intertextuellen Verhältnis zueinander.<sup>31</sup> Da Monteverdis Fassung die komplexere, formal irregulärere und auch in der Textbehandlung freiere darstellt, scheint einiges dafür zu sprechen, in Gaglianos Version das kompositorische Modell zu sehen, von dem Monteverdi ausging.

Obwohl die Textvorlage streng genommen nicht strophisch ist, stehen für Gagliano strophische Aspekte weitgehend im Zentrum seines kompositorischen Interesses. Dies macht zunächst einmal der Refrain deutlich, den Gagliano als Viertakter umsetzt und abgesehen von einer Verkürzung des Schlusstons am Ende des dritten Abschnitts immer wieder unverändert wiederholt. Der Refrain beginnt mit einem dominantischen D-Dur und einem melodisch offenen Terzgang abwärts zur Terz in der Grundtonart G-Dur bei der Frage der Ninfa «Come che?» (Bsp. 23). Die Antwort des Hirten setzt zunächst die begonnene harmonische Quintfallsequenz mit Schritten über C-Dur und F-Dur fort, um dann über c-Moll eine Kadenz mit Quartvorhalt auf «bella» zurück nach G-Dur einzuleiten, wobei in beiden Versen des Pastore eine rasche Achteldeklamation mit Dehnung nur auf der jeweils letzten Versbetonung vorherrscht. Weitgehend parallel behandelt Gagliano auch die Anfänge der fünf Dialogabschnitte, in denen immer zunächst die Ninfa mit jeweils zwei, drei oder vier Achtsilblern das Wort ergreift. Jeden ihrer ottonario-Verse vertont Gagliano ganz periodisch im Umfang von drei Takten mit jeweiliger metrischer Verbreiterung auf den letzten beiden Silben, dabei verwendet er in allen fünf Abschnitten die jeweils für die Verse der Ninfa benötigte Anzahl von Dreitakttern des gleichen Strophenmodells, und zwar mit gleicher harmonischer und zumeist auch melodischer Führung.

---

31 Zu den Zitaten und melodischen Ähnlichkeiten vgl. Leopold, «Der schöne Hirte und seine Vorfahren», besonders S. 477–478. Denkbar ist, dass Gagliano oder sogar beide Komponisten zudem Kenntnis besaßen von einer Version des französischen Gedichts durch Jean de Castro, das im gleichen Jahr wie Gaglianos Fassung im dritten Buch der *Airs de differents auteurs* von Gabriel Bataille in Paris im Druck erschien. Leopold sieht auch Parallelen zwischen den beiden italienischen Versionen und dieser Fassung, doch soll dieser Frage in diesem Kontext nicht weiter nachgegangen werden.

Bsp. 23: Marco da Gagliano, *Dialogo di Ninfa e Pastore*, «Bel pastor da cui bel guardo» (Text: Ottavio Rinuccini), aus: Pietro Benedetti, *Musiche*, Firenze: Eredi di Cristofano Marescotti, 1611.

1 NINFA

I. Bel pas-tor, da cui bel guar-do Spi-ra fo-co, ond'io tut-t'ar-do, M'a-mi tu

8

com'io de-si-o? PASTORE Dim-mi quan-to? Co-me che?  
Si, cor mi-o. Tan-to, tan-to.

16

II. Que-sti vez-zi e questo di-re Non fan pa-Co-me te, Pas-to-rel-la tut-ta bel-la.

4 #

23

-go, il mio de-si-re. Se tu m'a-mi, o mio bel fo-co Dimmi an-cor, ma fuor di gio-co,

4 # #

31

Co-me che? III. Vie più lie-to u-di-to av-Co-me te, Pas-to-rel-la tut-ta bel-la.

4 #

37  
 re - i, T'amo al par degli oc-chi mie - i.  
 Co - me rei del mio cor - do - glio, Que - sti

4 # 6 # #

44  
 lu-mi a-mar non vo - glio. Di mi - rar non sa - tia an - co - ra La bel - tà che sì m'ac - co -

# # # # 4 # #

50  
 Co-me che? IV. Fa' sen-tir - mi altre pa - ro - le,  
 ra. Co-me te, Pasto-rel-la tut-ta bel - la.

# # 4 #

57  
 Se pur vuoi ch'io mi con - so - le. M'ami tu co-me la vi - ta?  
 No, ch'af - flit-ta\_e sbi-got-

# 6 #

65  
 ti-ta D'o-dio\_è degna\_e non d'A-mo - re. Fatta albergo di do - lo - re Per mi - rar due va - ghe stelle, Troppo

#

71

Come che? V. Non midir

8

cru - de trop-po bel - le. Come te, Pasto - rel-la tut-ta bel - la.

4# # # 4#

79

più:«co-me te». Dim-mi:«io t'a - mo co-me me».

8

No, ch'io stesso o - dio me stes -

4 #

86

Deh, se m'a - mi dim-mi es - pres-so. Come che?

8

so Come te, Pasto - rel-la tut-ta bel - la

# 4 #

Harmonisch gesehen beschreibt der erste Dreitakter einen Gang von G-Dur nach F-Dur, der zweite leitet nach D-Dur, der dritte nach C-Dur und der vierte schließlich nach A-Dur, in dieser gleichsam vollständigen vierteiligen Form tritt das Modell jedoch nur einmal im zweiten Abschnitt auf. Jeder der vier Abschnitte vermeidet also gezielt eine Rückkehr zur Grundtonart und endet harmonisch offen, was unabhängig von der Zahl der verwendeten Dreitakter den fragenden Gestus der Ninfa jeweils unterstreicht. Melodisch gesehen kommt es dabei nur gelegentlich, so beim ersten Vers der Abschnitte II und III oder im dritten Vers von Abschnitt vier zu geringfügigen Variantenbildungen. Die einzige Stelle, an der es bei den ottonari der Ninfa zu einer deutlichen Abweichung von der dreitaktigen Periodik wie auch den melodischen Bausteinen kommt, ist ihr letzter Achtsilbler im gesamten Text (Takte 86–89), wo sie nicht nur erstmals den Umfang von drei Takten durch die vorgezogene Synkopierung um eine Viertelnote überschreitet, sondern auch eine neue melodische Phrase singt, die sich jedoch zumindest beim anfänglichen «Deh, se m'ami» sogleich als genaue Wiederholung der ersten Worte des Hirten «Sì, cor mio» erweist, wenn auch mit neuer Begleitung.

Auch für die Achtsilbler des Pastore verwendet Gagliano prinzipiell ein Strophenmodell, und da der Hirte zuvor keine *ottonari* zu singen hat, tritt es erstmals im dritten Abschnitt auf und ist dort auch besonders deutlich zu erkennen: Im Unterschied zu den Dreitaktern für die Ninfa ist es prinzipiell zweitaktig und beginnt üblicherweise mit zwei auftaktigen Achteln, was beim ersten Einsatz durch die Verbreiterung der ersten beiden Silben zu einer Halben und einer Viertel auf «come» zunächst noch verschleiert ist, bei den drei Folgeversen jedoch ganz regelmäßig erkennbar wird. An die beiden Achtel schließen sich meist vier Viertelnoten sowie eine Halbe zur Hervorhebung der penultima mit einer weiteren Viertel für die unbetonte Schlussnote an, jedoch variiert Gagliano dieses zugrundeliegende Deklamationsschema an der Oberfläche etwa durch wechselnde Punktierungen in den Takten 42 und 44, durch eine Verzierung in Takt 46 und die zusätzliche Dehnung von «beltà» um eine weitere Halbe, wodurch hier die Zweitaktigkeit nochmals überschritten wird. Weitere Varianten des Schemas finden sich im vierten Teil, wo im ersten Vers mit dem synkopisch einsetzenden «no» wie zuvor auf «come» der Auftakt durch zwei längere Noten verbreitert ist (Takt 63) und dann in den folgenden beiden Versen die Viertelbewegung zu einer Deklamation in Achteln beschleunigt wird, wodurch zwei verkürzte anderthalbtaktige Perioden entstehen. Dass es sich trotz dieser vielfältigen Abweichungen bei insgesamt weitaus freierer harmonischer und melodischer Führung als in den Versen der Ninfa um ein zumindest partiell auch strophisches Deklamationsmodell handelt, machen insbesondere die beiden letzten Verse von Teil IV deutlich, da hier fast wörtlich in Singstimme wie auch Continuo das Ende von Teil III wiederkehrt (vgl. Takte 45–50 sowie 68–73). Auch der einzige *ottonario* des Pastore in Teil V entspricht dem für seine Verse verwendeten Deklamationsschema, auch wenn hier die auftaktigen Achtel zu Vierteln verbreitert sind und die Phrase zudem abtaktig beginnt. Gaglianos Umsetzung dieses quasistrophischen Dialogs erweist sich insofern bemerkenswerterweise ganz parallel zur Vorlage auch als eine quasistrophische Vertonung, in der ein je nach Verszahl variabel gehandhabtes melodisch-harmonisches Strophenmodell für die Ninfa mit einem flexibel gehandhabten Deklamationsschema mit Ansätzen von Strophenbildung für prinzipiell alle achtsilbigen Verse des Pastore sowie einem unverändert wiederkehrenden Refrain kombiniert wird.

Monteverdis Vertonung des gleichen Textes zielt in eine durchaus andere Richtung als die von Gagliano. Zunächst einmal wertet er den Refrain in ungewöhnlichem Maße auf, indem er ihn gegenüber dem knappen Viertakter Gaglianos durch mehrfache Wortwiederholung auf jeweils 16 Takte ausweitet und zugleich durch Wechsel in ein rasches *tempus perfectum diminutum* auch formal von den coupletartigen Abschnitten abhebt. Dadurch

entspricht der Umfang der Refrainabschnitte sogar beinahe der durchschnittlichen Länge der coupletartigen Teile, die 19, 13, 16, 23 bzw. 19 Takte umfassen, wobei der hier jeweils letzte gezählte Takt mit dem ersten Refraintakt verschränkt ist. Konstitutiv ist für den Refrain ein ständiger rascher Wechsel der Dialogpartner, die immer wieder die drei ersten kurzen quaternari alternieren und zwar dergestalt, dass häufig der Einsatz auf der Schlussnote des Vorredners oder dem unmittelbar davor gesungenen Ton erfolgt. Dadurch entsteht eine fortlaufende, dialogisch auf zwei Stimmen aufgeteilte Melodie, die prinzipiell auch von einem Sänger allein ausführbar wäre; die einzige Ausnahme bildet eine Stelle im vierten Refraintakt, als die Ninfa dem Pastore, der hier erstmals im durchgehenden Dreiermetrum mit «pastorella» einen viersilbigen quaternario piano zu singen hat, gleichsam unwillig über dessen ausweichende Antwort ins Wort fällt und dabei auch, gleichsam die Linie unterbrechend, eine kleine Sexte höher neu beginnt. Durch diese Art komplementärer Verschränkung der beiden Stimmen ohne jede Pause entsteht eine Art *perpetuum mobile*, das nur einmal für eine Kadenzwendung im neunten Refraintakt verbreitert und ganz am Ende durch eine hemiolische Bildung zum Abschluss gebracht wird. Auch wenn die beiden Protagonisten fast nie wirklich gemeinsam singen, macht Monteverdis komplementäre Melodieführung implizit deutlich, dass die beiden Liebenden einander im Grunde weit einiger sind, als das immer wieder neu aufflammende Wortgefecht vordergründig glauben lassen könnte.

Bei der Vertonung der anderen Textpassagen wird sehr rasch deutlich, dass Monteverdi nicht wie Gagliano vorrangig an einer quasistrophischen Art der Umsetzung interessiert ist, auch wenn Ansätze dafür gelegentlich auch bei ihm durchaus vorhanden sind. Zu Beginn scheint es, als verwende Monteverdi für die ersten beiden Verse der Ninfa ein Deklamationsmodell, das dem des Pastore von Gagliano entspricht, denn beide Verse umfassen zwei Takte, sie beginnen jeweils mit zwei auftaktigen Achteln und auch die beiden wichtigsten Betonungen liegen auf den starken Zählzeiten. Dennoch sind die Verse nicht einzeln vertont, sondern werden im Gegenteil melodisch durch die zur Achtel verkürzte Schlussilbe bei «guardo» wie auch harmonisch durch einen stufenweisen Ganz aufwärts im Continuo in Gegenbewegung zur Singstimme zu einer Einheit zusammengefasst. Gleich im dritten Vers der Ninfa bricht Monteverdi dann den Verszusammenhalt auf, indem er auf den ersten Teil der Frage «M'ami tu» eine ausgedehnte Pause in der Oberstimme vorschreibt, ganz als sei die Frage hier schon vollständig gestellt, und daraufhin auch die Antwort des Schäfers «Si, cor mio» bereits hier einmal vorwegnimmt, die eigentlich vom Text her erst nach dem zweiten Versteil «com'io desio» erfolgen sollte. Selbst die beiden identischen Aussagen des Pastore setzt Monteverdi dramaturgisch unterschiedlich ein, denn beim ersten Mal zögert der schöne Hirte noch eine

Viertelpause lang mit seiner Antwort, während er beim zweiten Mal der Hirtin ins Wort fällt, zudem steigert er das Gesagte noch durch Einsatz in höherer Lage, das melodisch expressivere Intervall einer kleinen Sexte anstelle einer Quarte abwärts sowie das Aufwärtsschreiten auf der eigentlich unbetonten Schlussilbe, die damit gleichzeitig die den folgenden Abschnitt prägende Quintfallsequenz E-Dur, A-Dur, D-Dur, G-Dur einleitet. Monteverdi wechselt an dieser Stelle zudem wie später in den Refrainteilen kurzzeitig ins *tempus perfectum diminutum*, so dass die beiden Verse «Dimmi quanto?» und «Tanto, tanto» zusätzlich intensiviert erscheinen. Hier verwenden beide Sänger auch erstmals auf unterschiedlichen Stufen dasselbe Motiv, und zwar bestehend aus einem Quartfall mit anschließendem Sekundschritt aufwärts, das Monteverdi erstmals beim ersten «Sì, cor mio» des Hirten eingeführt hatte.<sup>32</sup> Als der Pastore zum Abschluss des ersten Teils noch ein zweites Mal antwortet, fügt Monteverdi zusätzlich die über mehr als einen Takt gehaltene Exklamation «O» ein, die im Gedicht selbst gar nicht vorgesehen ist und die Versgrenze auflöst. Der freie Umgang mit der Textvorlage und deren Versbau sowie die flexible Art der Umsetzung machen aus den Versen der eigentlich undramatischen Vorlage eine kleine, dramaturgisch durchdachte musikalische Szene, die durch Pausen, und beschleunigende wie verlangsamende Deklamation zudem eine relativ freie Zeitgestaltung herbeiführt.

Für die Anfänge der weiteren vier Textabschnitte mit *ottonario*-Versen der Ninfa setzt Monteverdi dann ein im ersten Abschnitt noch nicht verwendetes Deklamationsmodell ein, das wie die Refrainabschnitte im *tempus perfectum* steht und insofern ebenfalls einen ariosen Gestus aufweist und bei auftaktigem Beginn auf der stufenweisen Abwärtssequenzierung eines Sekundschritts aufwärts mit anschließendem Terzfall basiert. Während in der Singstimme die betonten Silben regelmäßig auf den Takt-schwerpunkten noch metrisch durch durch eine imperfekte Brevis gegenüber den Semibreven auf unbetonter Zählzeit hervorgehoben sind, ist in der Continuostimme, die prinzipiell die gleiche Motivik in parallelen Dezi-men verwendet, der Rhythmus durch jeweilige Synkopierungen gegenüber der Oberstimme verschoben. Beim ersten Auftreten dieses Deklamationsmodells zu Beginn des zweiten Abschnitts ergibt sich eine zwei Verse zusammenbindende achttaktige Periode, deren Ende durch Rückkehr zur geradtaktigen C-Vorzeichnung auf der letzten Betonung im zweiten Vers markiert ist. In identischer Weise wiederholt Monteverdi diesen Anfang auch zu Beginn des dritten Abschnitts, im vierten Abschnitt greift er da-

32 Es findet sich auch bei Gagliano auf den Worten «tanto, tanto» und wurde möglicherweise von dort her in Monteverdis Fassung direkt übernommen, vgl. Leopold, «Der schöne Hirte und seine Vorfahren», S. 478.

gegen für den ersten ottonario auf die für den ersten Vers von Abschnitt I verwendeten geradtaktigen Zweitakter mit fast identischer Melodik zurück und läßt erst bei den beiden nachfolgenden Versen gleichsam verspätet den ungeradtaktigen Achttakter der beiden vorangehenden Abschnitte II und III folgen. Zu Beginn des fünften Abschnitts bleibt die Abwärtssequenzierung dieses Achtaktters dann unvollständig, da sie schon nach vier Takten abbricht und dafür sogar den ersten ottonario tronco durch Fortlassen der letzten betonten Silbe «te» de facto zu einem Sechssilbler verkürzt, der jedoch mit dem Anfangswort «dimmi» des folgenden ottonario tronco gleichsam zu einem ottonario piano ergänzt wird. Da dadurch, wie zudem durch den Taktwechsel unterstrichen, zugleich die eigentlich erforderliche Sinalefe im Folgevers aufgebrochen wird, kann dieser in Monteverdis Vertonung noch am ehesten als settenario tronco «io t'amo come me» verstanden werden, doch wird selbst dies noch aufgebrochen durch eine gar nicht mehr im Rahmen regulärer Versbildung zu verstehende Interpolation, worin der Pastore das von der Ninfa an dieser Stelle eingeforderte Liebesbekenntnis nach nur einer Viertelpause Verzögerung mit Ihren Worten und ihren Tönen ablegt. Noch radikaler als im ersten Abschnitt sprengt Monteverdi auch an dieser Stelle die vorgegebene Versordnung im Hinblick auf eine wirkungsvolle musikalische Dramaturgie.

Die verbleibenden, nicht durch das Sequenzmodell für die Ninfa abgedeckten Passagen mit ottonario-Versen sind für Ninfa und Pastore gleichermaßen in geradtaktiger Form umgesetzt, doch obwohl sich rhythmische und manchmal auch melodische Ähnlichkeiten zur zwei- bzw. viertaktigen Periodik der Vertonung des Anfangs von Teil I finden, vermeidet Monteverdi doch in den weiteren geradtaktigen Passagen im engeren Sinne strophische Elemente und zumeist auch eine eindeutige Periodenbildung zugunsten einer metrisch freieren Art der Deklamation, die auch hier häufig über die Grenzen von Einzelversen hinausgeht. Anders als bei Gagliano fehlen damit für die Textpassagen des Pastore strophische Elemente fast vollständig, während sie für die Ninfa mit ihrem Sequenzmodell nur ein bis zwei, statt wie bei Gagliano zwei bis vier Verse umfassen. Insgesamt sind damit strophische Vorstellungen in Monteverdis Vertonung deutlich schwächer ausgeprägt und zudem wie die Versvertonung insgesamt stärker quasidramatischen Momenten in der Art der Umsetzung untergeordnet, dennoch erreicht er eine nicht weniger starke formale Geschlossenheit, was neben dem stark aufgewerteten Refrain auch daran liegt, dass er vor dem Schlussrefrain noch einmal die Takte 6–18 aus Abschnitt I mit der vollständigen Vertonung der Verse 3–6 wiederholt, so dass am Ende abgesehen von den Anfangstakten weite Teile des ersten Abschnitts wiederholt werden, was für eine zusätzliche formale Geschlossenheit der Gesamtarchitektur von Monteverdis Komposition sorgt.

### h) Strophische Textdialoge mit Sprecherwechsel innerhalb der Strophen

Strophisches Alternieren der Dialogpartner ist nur eine von vielfältigen Möglichkeiten der Dialogführung, die in zeitgenössischen strophischen Textdialogen erprobt wurde. Gelegentlich wurden dafür auch größere Gruppen von Strophen zusammengefasst, wie in Filiberto Laurenzis Dialog *O cara genitrice* zwischen Venus und Amor aus den *Concerti et Arie* von 1641. Der Text ist eine Canzonestrophe mit 13 Strophen, jeweils mit regelmäßiger Versfolge 7 7 7 7 11 und dem Reimschema aabcC. Die Rollen alternieren jedoch nicht strophisch, sondern es gibt trotz der Länge des Textes insgesamt nur 4 Sprecherwechsel, von denen die ersten beiden nach Strophe 1 und Strophe 5 mit dem Strophenwechsel zusammenfallen, während die beiden verbleibenden Wechsel der Sprecher innerhalb einzelner Strophen angelegt sind, ohne dass hierfür zwingende Gründe erkennbar wären. So findet in Strophe 9 vor dem abschließenden Elfsilbler ein Wechsel von Amor zu Venus statt, die dann bis zum Ende der ersten beiden Verse von Strophe 12 fortfährt, bevor mit dem dritten Vers dieser vorletzten Strophe das abschließende Duett anhebt, das damit insgesamt 8 Verse umfasst. Laurenzis Umsetzung sieht zwar Kadenzen an den Enden der Einzelstrophen vor und nicht selten auch Doppelstriche, die ansonsten insbesondere auch die Sprecherwechsel markieren. Insgesamt behandelt Laurenzi den Text in seiner Umsetzung jedoch ganz so, als handle es sich dabei um einen nichtstrophischen Dialogtext, insofern fehlen auch strophische Merkmale in seiner durchkomponierten Umsetzung gänzlich.

Weitaus häufiger als Bildungen größerer und dabei wie in Laurenzis Dialog sogar irregulärer Strophengruppen mit nicht festgelegtem Alternieren der Sprecher sind dagegen vielfältige Dialogverfahren innerhalb der Einzelstrophen. In Giulio Santo Pietro di Negris Dialog *Clori mia bella* zwischen Tirsi und Clori, der 1613 in Mailand bei Filippo Lomazzo in Negris *Gratie ed affetti di musica moderna a una, due e tre voci* erschien, besteht jede der drei Strophen aus drei gleich gebauten Abschnitten zu je vier kreuzgereimten Fünfsilblern, dabei ist Tirsi der erste, Clori der zweite und beiden gemeinsam der dritte Abschnitt zugeordnet, der als Refrain in allen Strophen gleich bleibt. Die Anlage der Komposition ist zweiteilig, was durch die Wiederholungszeichen zwischen den beiden Teilen<sup>33</sup> wie auch durch den

33 Wie in vielen anderen Fällen im zeitgenössischen gedruckten Repertoire ist auch in Negris Komposition nicht eindeutig zu entscheiden, ob nur der Refrainabschnitt wiederholt werden soll, was durch die zusätzlich gedehnte Wiederholung der Schlussnote nach den Wiederholungszeichen am Ende von Teil II als sicher gelten kann, oder auch schon der erste Teil. Dafür, nur den zweiten Teil zu wiederholen, würde sprechen, dass damit ein stärkeres Gleichgewicht zwischen den sieben Messuren von Teil I und den dann auf acht Messuren verdoppelten zweiten Teil geschaffen würde.

gleichzeitig erfolgenden Mensurwechsel vom tempus imperfectum zum tempus perfectum angezeigt wird (Bsp. 24). Dennoch entsprechen die beiden musikalischen Formteile nicht exakt der Textdisposition, denn der erste Vers des im zweiten Teil vollständig in durchgehend paralleler Führung der beiden Singstimmen vorgetragene Refrains wird schon einmal am Ende von Teil I, dort aber in einem zwei Mensuren umfassenden imitierenden melismatischen Abschnitt vorweggenommen, der zudem noch im vorherigen tempus imperfectum verbleibt. Damit wird die Aufforderung «cantiamo», worin das gemeinsame Singen des Liebespaares als zentraler Gegenstand des Gedichts benannt wird, mit dem alle drei Textabschnitte programmatisch in miteinander verwandter melismatischer Form eröffnet werden, zusätzlich in allen Strophen noch einmal nach den beiden Soloabschnitten am Ende des ersten Teils hervorgehoben. Melismen wie auf «cantiamo» kehren dann nur noch einmal in der abschließenden Hemiole des Refrainabschnitts wieder, ansonsten ist die Vertonung vollständig syllabisch angelegt. Auf engem Raum wird hier innerhalb jeder Strophe ein solistisch wechselnder Dialog von textlich isomorphen Binnenabschnitten mit einem abschließenden Refrainduo verknüpft und dann als musikalische Strophe unverändert für die beiden folgenden Textstrophen wiederholt.

Vergleichbares findet sich auch in einem Dialog von Giovanni Boschetto Boschetti, der wie der bereits besprochene Dialog ebenfalls 1618 in den *Strali d'amore* veröffentlicht wurde. Die drei Strophen enthalten ein Gespräch zwischen einem namenlosen Amante und der im Text angesprochenen Dori. Inhaltlich handelt es sich um eine Art Tagelied oder Alba, denn Dori verheißt dem Geliebten, bei Anbruch des Morgens werde es schließlich doch zu einem Waffenstillstand («tregua») im Liebeskrieg kommen, und er werde nach einer offenbar kampfreichen Nacht Friede und Freude («pace e letitia») finden, wenn Apollo die Sonne am Himmel erscheinen lasse. Formal bestehen die Strophen aus drei endecasillabi, von denen der erste dem Amante zugeordnet ist, der zweite jedoch die erste Antwort Doris sowie in der zweiten Vershälfte eine neuerliche Frage des Amante enthält und der letzte die jeweils die Strophe beschließende Antwort Doris; somit ist in jeder der Strophen eine vierteilige Wechselrede mit gleichen Sprecheranteilen auf nur drei Verse verteilt. Boschetti besetzt den Amante mit einer Bassstimme, den Part Doris dagegen mit zwei Diskantstimmen, und lässt zunächst die beiden Gruppen im Wechsel das erste Frage-Antwortpaar vortragen, nur um für die zweite Strophenhälfte ab der Mitte des zweiten Elfsilblers alle Stimmen gemeinsam singen zu lassen. Die dialogische Anlage des Textes wird hier überlagert durch ein Prinzip von Besetzungskontrasten sowie Steigerung der musikalischen Mittel (Bsp. 25): Der einstimmige erste Abschnitt von 3,5 Mensuren ist bis auf ein kürzeres Melisma auf der penultima des ersten endecasillabo syllabisch, der zweite Abschnitt

Bsp. 24: Giulio Santo Pietro de Negri, *Cantiamo, o Clori*, aus: *Gratie ed affetti di musica moderna a una, due e tre voci*, Milano: Filippo Lomazzo, 1613.

**1** TIRSI

1. Can-tia - mo, o Clo-ri, Qua sot - to l'om-bra, Qual gio - ia, i co - ri D'a-  
 2. Io di - - - rò co-me Gl'oc - chi, hai splen-den - ti D'o - ro le chio-me Di  
 3. Al tuo bel guar-do, O mio te - so - ro, M'in-fiam-mo, ed ar - do, Lan-

**3** CLORI

1. Can-tiam, ben mi - o, Per-ché n'in - vi - ta Quel  
 2. Io di - - - rò quan - to Leg-gia-dro, hai il vi - so, Ce -  
 3. Al tuo con - ten - to, O mio di - let - to, Lan-

mor in - gom - bra.  
 per - le, i den - ti.  
 gui - sco, e mo - ro.

**5**

fre - sco ri - o L'ac-qua gra - di - ta. Can - - - tia - mo dun - que.  
 le - ste, il can-to, So - a - ve, il vi - so. Can - - - tia - mo dun - que.  
 guir mi sen-to, Mi struggo, il pet - to. Can - - - tia - mo dun - que.

Can - - - tiamo, cantia - mo dun - que.  
 Can - - - tiamo, cantia - mo dun - que.  
 Can - - - tiamo, cantia - mo dun - que.

**8**

1.-3. Can-tia - mo dun-que Lie-ti, a tut-t'o-re L'alte dolcez - ze Del no - stro, a - more, -re.

1.-3. Can-tia - mo dun-que Lie-ti, a tut-t'o-re L'alte dolcez - ze Del no - stro, a - more, -re.

Bsp. 25: Giovanni Boschetto Boschetti, *Che fai, Dori, che pensi?*, «Dialogo. A tre voci», aus: *Strali d'amore ... Opera quarta*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1618.

1

1. Che fai, Do - ri, che pen - si? Ha - vrò mai pa - - -  
 2. Che fai, Do - ri, che pen - si? Ha - vrò mai tre - - -  
 3. Fug - ga dun - que la lu - ce e'l bion - do\_A - pol - - -

4

Pa - ce, e le - ti - tia ha - vra - - - i.  
 Tre - gua, e con - for - to ha - vra - - - i.  
 Tos - to i bei rag - gi as - con - - - da.

Pa - ce, e le - ti - tia ha - vra - - - i.  
 Tre - gua, e con - for - to ha - vra - - - i.  
 Tos - to i bei rag - gi as - con - - - da.

ce?  
 gua?  
 lo.

9

Deh, dim - mi l'ho - - - ra, Quan - do ve - drai, quan - do ve -  
 Deh, dim - mi il pun - - - to, Quan - do da noi, quan - do da  
 e vien tu fe - - - ra, Vien - te - ne via, vien - te - ne

Deh, dim - mi l'ho - - - ra, Quan - do ve - drai, quan - do ve -  
 Deh, dim - mi il pun - - - to, Quan - do da noi, quan - do da  
 e vien tu fe - - - ra, Vien - te - ne via, vien - te - ne

Deh, dim - mi l'ho - - - ra, Quan - do ve - drai,  
 Deh, dim - mi il pun - - - to, Quan - do da noi,  
 e vien tu fe - - - ra, Vien - te - ne via,

11

drai, quan - do ve - drai scen - der dal Ciel l'Au - ro - ra. -ra.  
 noi, quan - do da noi Fe - bo sa - rà dis - giun - to. -to.  
 via, vien - te - ne via, vo - lan - do an - zi ch'io pe - ra. -ra.

drai, quan - do ve - drai scen - der dal Ciel l'Au - ro - - - ra. -ra.  
 noi, quan - do da noi Fe - bo sa - rà dis - giun - - - to. -to.  
 via, vien - te - ne via, vo - lan - do an - zi ch'io pe - - - ra -ra.

quan - do ve - drai, quan - do ve - drai scen - der dal Ciel l'Au - ro - ra. -ra.  
 quan - do da noi, quan - do da noi Fe - bo sa - rà dis - giun - to. -to.  
 vien - te - ne via, vien - te - ne via, vo - lan - do an - zi ch'io pe - ra. -ra.

ist demgegenüber nicht nur zur Zweistimmigkeit in Parallelführung der Stimmen erweitert, sondern bei der Vertonung von nur sieben Silben beansprucht das ausgedehnte Schlussmelisma nun den weitaus größten Teil der insgesamt 4,5 Mensuren. Für das zweite Frage-Antwortpaar der zweiten Strophenhälfte sieht Boschetti dagegen einen durchgehend dreistimmigen Viertakter vor; darin verzichtet er gänzlich auf Melismatik, beschleunigt nach anfänglicher Paralleldeklamation für die zweite Frage des Amante bei der Antwort Doris das Deklamationstempo und wechselt dabei zu einem imitierenden, das kurze Motiv auf «quando vedrai» sequenzierenden Ensemblesatz. Dass dieser Viertakter wie eine Art Refrainabschnitt auch noch einmal wiederholt wird und damit die gleiche Länge erhält wie die 8 Mensuren der ersten beiden Abschnitte, unterstreicht, dass der dialogische Textvortrag hier nicht im Vordergrund des kompositorischen Interesses steht.

i) *Spezifische Formen des Sprecherwechsels innerhalb der Strophen:  
Stichomythie und Antilabe*

Ein formalisiertes Frage- und Antwortspiel wie in Boschettis *Alba* ist eine Dialogform, die in Gattungen der Lyrik nicht selten ist, sich aber in dramatischen Dichtungen weder im Sprechtheater noch auch im Musiktheater findet, es sei denn ganz kurzzeitig innerhalb eines größeren szenischen Kontexts, wenn die dramatische Situation dies erfordert. Dies dürfte damit zusammenhängen, dass es abgesehen von ihrerseits formalisierten Gesprächssituationen wie etwa einer Gerichtsbefragung oder heutzutage einem Interview oder einer Talkshow eine beständige Abfolge von Frage und Antwort eine recht unwahrscheinliche Form von Dialogführung darstellt und sie deshalb in dramatischen Dichtungen kaum jemals verwendet wurde. Die poetischen Formmodelle der Lyrik sind dagegen ohnehin stark formalisiert und nicht zuletzt wegen ihrer Kürze kommt es darin bei Gedichten in Dialogform auch häufig zu unterschiedlichen Arten eines formalisierten Sprecherwechsels innerhalb einer Strophe, insbesondere zu versweisem Alternieren und zu einem bisweilen sogar ganz regelmäßigen Wechsel der Sprecher innerhalb der Einzelverse, doch kann beides auch miteinander verknüpft werden, wie bereits in Boschettis Strophen-dialog beschrieben.

Auch in dramatischen Dichtungen treten beide Formen des Sprecherwechsels auf engem Raum auf, ein versweise alternierender Dialog wird dabei als Stichomythie bezeichnet, der rasche Wechsel der Dialogpartner innerhalb eines Verses als Antilabe. Beide Formen der Dialogtechnik kommen im antiken wie auch im neuzeitlichen Drama primär an dramatisch

besonders exponierten Stellen vor, an denen – im Falle von Stichomythie – der Dialog zu einem raschen Schlagabtausch in Form eines erregten Wortgechts intensiviert ist, im Falle der Antilabe dagegen die Bühnenhandlung kurzzeitig so turbulent oder emotional aufgeladen wird, dass ein Sprechen in vollständigen Versen nicht mehr möglich erscheint.

In den Opernlibretti der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert finden sich beide Techniken nur ausgesprochen selten; der dramatische Dialog verläuft fast durchgängig im Wechsel wohlgeordneter vollständiger Sätze, die jeweils Gruppen von zwei oder mehr Versen in Anspruch nehmen. Schon Einzelverse im fortlaufenden dramatischen Dialog kommen in den Libretti nur vereinzelt vor, und selbst diese haben eine hervorgehobene Bedeutung, wie etwa in Ottavio Corsinis 1620 von Filippo Vitali vertontem Libretto *L'Aretusa*, wo in drei Fällen mit einem Vers der Abgang einer Figur unterstrichen wird (Verse 231, 481 und 486), während die Einzelverse in zwei anderen Fällen kurze kommentierende Choreinwürfe bilden (Verse 775 sowie 856, der als Refrainvers 869 nochmals wiederholt wird)<sup>34</sup>; allerdings sind solche Einzelverse noch nicht im engeren Sinne einer als Stichomythie zu bezeichnenden Dialogtechnik zuzurechnen.

In Rinuccinis Libretti zur *Favola di Dafne* wie auch zu *L'Arianna* ist ebenso wie in Gabriello Chiabreras *Il rapimento di Cefalo* an keiner Stelle Stichomythie oder Antilabe anzutreffen; in Rinuccinis *L'Euridice* wird zumindest Stichomythie angedeutet, zunächst unmittelbar vor dem Botenbericht in einer einmaligen versweisen Wechselrede zwischen der Botin Dafne und Orfeo bei den Versen:

DAFNE Troppo più del timor fia grave il danno.  
ORFEO Ah, non sospender più l'alma dubbiosa.<sup>35</sup>

In der Szene nach der Rückkehr aus der Unterwelt mit Euridice gibt es nochmals vergleichbare Ansätze für Stichomythie bei den kurzen ungläubigen Fragen der Hirten.

Alessandro Striggio setzt in seinem Libretto zu *L'Orfeo* dagegen gezielt beide Formen der Dialoggestaltung ein, allerdings ausschließlich innerhalb der Botenszene im zweiten Akt. Bereits beim Auftreten der Messaggiera fasst er vier in sich durch das jeweils einleitende «ahi» parataktisch gebaute Ausrufe der Botin zu zwei Elfsilblern zusammen, die jedoch im Libretto erstmals kein vollständiges Satzgefüge bilden, worauf einer der Hirten mit einem ratlos fragenden Einzelvers antwortet :

34 Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Hildesheim: Olms, 1969 (1. Aufl. 1904–1905), Bd. 3, S. 357, 366f., 378 und 380f.

35 Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. 2, S. 121–122.

MESSAGGIERA Ahi, caso acerbo! Ahi, fato empio e crudele!  
 Ahi, stelle ingiuriose! Ahi, cielo avaro!  
 PASTORE Qual son dolente il lieto di perturba?<sup>36</sup>

Wenig später greift auch Orfeo erstmals in den Dialog mit der Messaggiera ein, und zwar mit dem aus drei kurzen vollständigen Fragen bestehenden, ebenfalls allein stehenden Elfsilbler:

ORFEO Donde vieni? Ove vai? Ninfa, che porti? (Vers 212)

Zwar vermag die Messaggiera darauf zunächst mit einem vollständigen, aus drei Versen bestehenden Satz zu antworten, doch für die eigentliche Nachricht vom Tod Euridices greift Striggio dann in gleich zwei Versen zum Stilmittel der Antilabe:

MESSAGGIERA La tua bella Euridice...  
 ORFEO Ohimè, che odo? (11)  
 MESSAGGIERA La tua diletta sposa è morta...  
 ORFEO Ohimè. (11t)<sup>37</sup>

Die beiden Verse markieren mit der Nachricht vom Tod Euridices einen der Wendepunkte der Handlung, den Striggio neben dem Mittel der Antilabe formal auch noch durch den einzigen tronco-Vers im gesamten Libretto hervorhebt. Bekanntlich hat auch Monteverdi in seiner höchst unerwarteten Vertonung dieser Verse mit harschen Tonartenkontrasten, die erst in der bitteren Erkenntnis von Orfeos «Ohimè» überwunden werden, die singuläre Stellung dieses Moments im Handlungsverlauf unterstrichen.<sup>38</sup> Der Einsatz von Stichomythie und Antilabe bleibt in Striggios Libretto allein auf diese Stelle beschränkt, nicht einmal bei dem in der dramaturgischen Architektur der Handlung parallelen endgültigen Verlust Euridices nach dem Umdrehen Orfeos im vierten Akt greift Striggio noch einmal zu einem ähnlichen Mittel, hier findet sich nur ein Einzelvers eines der Unterweltgeister, worin mit den lapidaren Worten: «Rott'hai la legge, e se' di grazia indegno» (Vers 531) festgestellt wird, dass Orfeo durch sein Umdrehen die zunächst zugestandene Gnade verwirkt hat.

Ein ausgedehnteres Beispiel für Stichomythie, zudem mit einmaliger Antilabe kurz vor Schluss findet sich in Stefano Landis *La morte d'Orfeo* in der ersten Szene des dritten Aktes in einem Streitgespräch zwischen Bacco und Nisa, in dem Bacco immer mehr in Wut gerät:

36 Verse 199–201; ebd., Bd. III, S. 254.

37 Verse 216–217; ebd., Bd. III, S. 255.

38 Vgl. Joachim Steinheuer, «L'Orfeo», in: *Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 119–140, besonders S. 128–129.



auch eine besondere Art der Vertonung zu erfinden. Die beiden beschriebenen Beispiele bilden zudem ein weiteres Indiz dafür, dass Landi wohl kaum als Verfasser des Librettos in Frage kommt, wie schon Silvia Herzog auf Grund vergleichbarer Diskrepanzen zwischen textlicher Disposition im Libretto und Landis Vertonung angenommen hat.<sup>42</sup>

Dagegen werden das besondere dramaturgische Gespür wie auch die kompositorische Meisterschaft Monteverdis in der Umsetzung solcher dramatisch zugespitzter Passagen auch in seinen späten Opern deutlich, nicht zuletzt in der dritten Szene des ersten Aktes von *L'incoronazione di Poppea*, die den bevorstehenden Abschied Neronos von Poppea nach der ersten Liebesnacht zum Gegenstand hat, bei dem sich entscheidet, ob es sich dabei nur um eine einmalige Laune des Kaisers gehandelt hat oder ob daraus eine Affäre mit ernsthafteren Konsequenzen werden wird. Giovanni Francesco Busenellos Libretto zwingt nach der immer wieder erneut gestellten Frage Poppeas, ob Nerone zurückkehren werde («Tornerai?») und immer neuen Ausflüchten des Kaisers schließlich als Kulminations- und Wendepunkt der ganzen Szene gleich drei knappe Fragen Poppeas und drei nun kaum weniger knappe Antworten Neronos als Antilabe in einem endecasillabo sowie einem settenario zusammen, mit denen in erstaunlicher dramaturgischer Verdichtung der auch für die weitere Handlung entscheidende Umschlag herbeigeführt wird:

POPPEA	Tornerai?		
NERONE		Tornerò.	
POPPEA		Quando?	
NERONE			tosto. (11)
POPPEA	Me 'l prometti?		
NERONE		Te 'l giuro.	(7)

Was zunächst auf der Ebene des Textes als eine sich zuspitzende Beschleunigung der Ereignisse verstanden werden könnte,<sup>43</sup> vertont Monteverdi umgekehrt eher als eine verlangsamte Wechselrede. Dies wird bereits durch die ausgedehnte vollständige Kadenz Neronos mit Fermate auf der

42 Vgl. Silvia Herzog, *Introduction*, in: Landi, *La morte d'Orfeo*, S. VII, wo Sie ausführt: «The structure of Landi's music is often directly opposed to the literary structure of the text, implying that the composer was working with a libretto given to him by someone else. Often, he counters the obvious treatment suggested by the form of the text, and sometimes, as in the case of the echo scene, he seems to ignore the potential parallel musical treatment suggested by the text.» Dies trifft fraglos auch für seine Umsetzung der Passagen mit Stichomythie und Antilabe zu.

43 Offenbar verstand dies auch Malipiero in seiner Edition so, denn er fügte an dieser Stelle als Tempoangabe ein «Più mosso» hinzu; vgl. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Wien: Universal, 1931 (= *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 13), S. 37.

Schlussnote<sup>44</sup> beim Ende des vorigen Verses markiert, die eine klare Zäsur herbeiführt. Wie schon jeweils zuvor bei ihren Fragen, ob der Kaiser zurückkehren werde, lässt Monteverdi Poppea auch hier erneut nach erst nach einer Viertelpause einsetzen, verleiht ihrer zum letzten Mal wiederholten Frage «Tornerai?» nunmehr zusätzliches Gewicht, indem er erstmals nicht zwei auftaktige Achtel vorsieht, sondern die erste davon punktiert und zudem fragend die Schlussilbe innerhalb der Kadenzwendung D-Dur/G-Dur melodisch offen auf der Terz h enden lässt. Während Nerone unmittelbar zuvor noch durch rasch erregte Deklamation gekennzeichnet war, greift Monteverdi für dessen einwilligende lapidare Antwort «Tornerò» ebenfalls nach einer Viertelpause exakt denselben Rhythmus wie in Poppeas Frage auf und wiederholt zudem noch einmal die gleiche Kadenzwendung, wobei er allerdings Nerone melodisch bestätigend zum Grundton gelangen lässt. Ohne jedes Zögern setzt Poppea mit ihrer nächsten Frage «Quando?» auf der Subdominate C-Dur nach,<sup>45</sup> während Nerone sich für sein erneut ausweichendes «Ben tosto» wiederum eine Viertelpause Zeit lässt und zugleich harmonisch gesehen die Quintfallsequenz nach F-Dur weiterführt, was sein erneutes Ausweichen unterstreicht, jedoch übernimmt er dabei rhythmisch in der Viertelbewegung wie auch melodisch im Terzfall erneut Poppeas Duktus. Monteverdi lässt anschließend Poppea Neronens letzte Antwort noch einmal nach einer weiteren Viertelpause mit fragendem Gestus wiederholen, bevor sie die zum zweiten Vers gehörende Frage «Me 'l prometti?» anschließt und dabei über G-Dur nach D-Dur zurückgelangt, bevor Nerone mit seinem Schwur «Te 'l giuro» diesen nur aus zwei Versen bestehenden dialogischen Wechsel bestätigend in G-Dur zum Abschluss bringt. Es sind gleichermaßen die rhythmischen wie melodischen Bezugnahmen Neronens auf Poppea, in harmonischer Hinsicht zunächst die Korrespondenz sowie anschließend die Entfernung und Rückkehr nach G-Dur und nicht zuletzt die ausgesprochen präzise Zeitgestaltung, die Monteverdis Umsetzung dieser beiden antilabisch gebauten Verse ihre besondere Wirkung verleihen.

44 Die Fermate findet sich bereits in der Handschrift der Biblioteca Nazionale Marciana (I-Vnm), cod. It.Cl.IV,439 (= 9963), fol. 17r.

45 Der unvollständige Takt findet sich so im Manuskript der Biblioteca Marciana, wo jeder Sprecherwechsel durch Doppelstriche abgesetzt wird und auch jeweils eine neue Mensurvorzeichnung steht; vermutlich hat dies vor allem damit zu tun, dass beide Stimmen abwechselnd in einem System notiert sind und dürfte weniger in jedem Fall auf beabsichtigte Zäsuren verweisen.

k) *Stichomythie: versweiser Rednerwechsel in formalisierten Textdialogen*

Während Stichomythie und Antilabe als dramatische Dialogtechniken auch in der frühen Oper nur gezielt an besonders hervorgehobenen Stellen Verwendung fanden und kompositorische Herausforderungen darstellten, die je nach Kontext zu bisweilen ganz bemerkenswerten individuellen Lösungen führten, ist ihr Einsatz im Bereich der vokalen Kammermusik weitaus häufiger und nicht auf dramatisch zugespitzte Situationen beschränkt, sondern kann im Gegenteil sogar für ganze Textdialoge bestimmend werden. Andrea Falconieris 1619 gedruckter und für zwei Sopranstimmen gesetzter strophischer Dialog *Tu, mia Filli, m'hai ferito* zwischen Tirsi und Filli besteht abgesehen von den beiden gemeinsam vorzutragenden Refrainversen am Schluss vollständig aus einem versweisen Wechsel der Dialogpartner und bildet insofern ein Beispiel für eine ganz konsequente Übertragung des Verfahrens von Stichomythie auf einen strophisch gebauten Textdialog.

I.	TIRSI	<u>Tu, mia</u> Filli, m' <u>hai</u> ferito.	8	a	C
	FILLI	<u>Tu, mio</u> cor, sempre <u>hai</u> schernito.	8	a	
	TIRSI	<u>Questo</u> no, dolce mia vita.	8	b	
	FILLI	<u>Questo</u> sì che m'hai tradita.	8	b	ab penultima: 3/2
	TIRSI	<u>Tu sai</u> ben ch'io per <u>te</u> moro.	8	c	
	FILLI	E <u>tu sai</u> com'io t'adoro.	8	c	
	TIRSI	<u>Dunque</u> a te chieggio mia vita.	8	b	
	FILLI	<u>Di'</u> che vuoi gioia gradita.	8	b	
	TIRSI	<u>Un</u> sol <u>bacio, o</u> caro core.	8	d	
	FILLI	Ecco <u>un bacio, o</u> dolce amore.	8	d	ab Schlussilbe: C
	INSIEME	<u>O</u> dolcissime <u>dolcezza,</u>	8	e	
		<u>O soavi</u> <u>contentezze!</u>	8	e	
II.	TIRSI	<u>O</u> mia Filli, <u>o</u> caro oggetto!	8	f	C
	FILLI	<u>O</u> mio caro, <u>o</u> mio diletto!	8	f	
	TIRSI	<u>Hor</u> son lieto, hor son contento.	8	g	
	FILLI	<u>Hor</u> per te gran gioia io sento.	8	g	ab penultima: 3/2
	TIRSI	<u>Vinc'</u> il bacio ogni dolcezza.	8	h	
	FILLI	<u>Vince</u> amor ogni vaghezza.	8	h	
	TIRSI	<u>Per amor</u> dolce <u>è 'l</u> martire.	8	i	
	FILLI	<u>Per amor</u> caro <u>è il</u> morire.	8	i	
	TIRSI	<u>Altro</u> ben <u>io più non</u> bramo.	8	j	
	FILLI	<u>Altra</u> gioia <u>io più non</u> amo.	8	j	ab Schlussilbe: C
	INSIEME	Fortunati <u>i nostri</u> ardori	8	k	
		E felici <u>i nostri</u> cori.	8	k	

Der Schäferdialog eines unbekanntes Dichters besteht aus zwei gleichgebauten Strophen mit je 12 paargereimten ottonari, einzig der Umstand, dass in der ersten Strophe Reim b noch einmal für die Verse 7 und 8 aufgegriffen wird, macht einen geringfügigen formalen Unterschied aus. Der Dialog

beginnt mit einem Streit zwischen Tirsi und Filli, die diesem vorwirft, sie verraten zu haben, doch schon ab Vers 5 der ersten Strophe finden die Liebenden wieder zueinander und vergessen in den «dolcissime dolcezze» und den «soave contentezze» des Küssens nur allzu rasch ihre Meinungsverschiedenheiten, die auch in der zweiten Strophe nicht noch einmal aufflammen. Zwar mag der anfängliche Streit ursprünglich das Motiv für den versweisen Sprecherwechsel gewesen sein, allerdings verselbständigt sich dieses zu einem von der Streitsituation weitgehend unabhängigen formalisierten Gestaltungsprinzip. Fast durchgängig ist in beiden Strophen ein gezielter Parallelismus zwischen den jeweils ohnehin schon durch den gemeinsamen Reim verbundenen Verspaaren anzutreffen, der sich durch analoge paraktaktische Gliederung wie häufig korrespondierende Wortwahl oder zumindest Klanglichkeit etwa in Form von Assonanzen oder gleichen Vokalen in den beiden Einzelversen zeigt. Falconieri reagiert auf diesen vorherrschenden Parallelismus abgesehen vom ersten Verspaar gezielt auch in seiner musikalischen Gestaltung (Bsp. 26): So verwendet er für das zweite Verspaar das exakt gleiche rhythmische Deklamationsmuster (das sich mit einer zusätzlichen Punktierung auch schon bei Vers 2 findet) und einen zumindest ähnlichen Melodieverlauf, während die Verse 5 und 6 nun nach einem Wechsel zum 3/2-Takt durch regelmäßige Viertelbewegung in entgegengesetzter Richtung aufeinander bezogen sind, wobei Fillis Schlusswendung mittels einer Verzierung verbreitert wird. Das folgende Verspaar erweist sich als rhythmisch genaue und auch melodisch fast identische Beantwortung in der Unterterz, und auch die beiden Folgeverse verwenden nochmals dasselbe Deklamationsmuster von je zwei Gruppen aus zwei Vierteln und zwei Halben, nur dass auch hier Fillis Antwort in vergleichbarer Weise verbreitert wird wie in Vers 6. Auch für die beiden als Duett vertonten Schlussverse sieht Falconieri nach einer Rückkehr zur geradtaktigen Taktvorschrift C ein nochmals beschleunigtes, metrisch paralleles Muster von punktierter Viertel, fünf Achteln und zwei Halben vor, wobei die Schlussnoten beim letzten Vers durch ein kleines Melisma in der Oberstimme und Vorhaltbildung nochmals verbreitert werden – diese Ausweitungen an drei der Versschlüsse sind zugleich die einzigen Stellen, an denen Falconieri von der ansonsten streng syllabischen Vertonungsweise abweicht. Die Vertonung weist durchgängig einen ariosen Gestus auf, der durch die beiden Taktwechsel in Verbindung mit dem zugleich rascher werdenden Deklamations-tempo auf eine Steigerung zum abschließenden Duoabschnitt hinzielt. Sie stellt dabei fast durchgängig wie schon der Text die formale Parallelität zwischen den beiden Versen eines jeden Verspaares in den Vordergrund und verzichtet auf Einzelwortausdeutung ebenso wie auf Ansätze zu irgendeiner Form von Dramatisierung, wie das der Stichomythie nachgebildete Verfahren versweisen Sprecherwechsels hätte vermuten lassen können.

Bsp. 26: Andrea Falconieri, *Tu mia Filli m'hai ferito*, «Dialogo», aus: *Musiche ... a una, due, e tre voci. Libro sexto*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1619.

1 TIRSI

1. Tu mia Fil-li m'hai fe - ri - to      Que - sto nò, dol - ce mia  
2. O mia Fil-li, o ca - ro og - get - to      Hor son lie - to, hor son con -

FILLI

Tu mio cor sem-pre haischer - ni - to  
O mio ca-ro, o mio di - let - to

6

vi - ta      Tu sai ben ch'io per te mo - ro  
ten - to      Vin-c'ìl ba - cio, o - gni dol - cez - za

Que - sto sì che m'hai tra - di - ta.  
Hor per te gran gio - ia io sen - to.

11

Dun-que a te chieg-gio mia vi - ta  
Per a - mor dol-ce e'l mar - ti - re

E tu sai com'iot'a - do - - - ro      Di che vuoi gio - ia gra -  
Vince amor o - gni va - ghez - - - za      Per a - mor ca-ro e'l mo -

17

Un sol ba - cio, o ca - ro co - re  
Al - tro ben io più non bra - mo

di - ta      Ec - co un ba - cio, o dol - ce a - mo - - - re.  
ri - re      Al - tra gio - ia io più non a - - - mo.

23

O dol - cis - si - me dol - cez - ze      O so - a - ve con - ten - tez - - - ze.  
For - tu - na - to i no - stri ar - do - ri      E fe - li - ci i no - stri co - - - ri.

O dol - cis - si - me dol - cez - ze      O so - a - ve con - ten - tez - - - ze.  
For - tu - na - to i no - stri ar - do - ri      E fe - li - ci i no - stri co - - - ri.

In Giulio Santo Pietro di Negris *Clori mia bella* aus dessen *Gratie ed affetti di musica moderna* von 1613 findet sich eine auf den ersten Blick ganz vergleichbare Verwendung von versweisem Sprecherwechsel, denn auch hier handelt es sich um einen strophischen Text, der hier aus vier gleichgebauten Strophen mit je sechs *quinari* und zwei *settenari* besteht, die ebenfalls paargereimt sind und sogar in vergleichbarer Weise wie bei Falconieri einen gezielten Parallelismus in zumindest drei der vier Verspaare unterstreichen.

Strophe 1	AMINTA	Clori, mia bella.	5	a
	TIRSI	Dori, aspr'e fella.	5	a
	AMINTA	M'è dolce e pia.	5	b
	TIRSI	M'è cruda e ria.	5	b
	INSIEME	Ond'a tutt'ore	5	c
		Destiamo il core.	5	c
	AMINTA	Al piacer, al contento.	7	d
	TIRSI	Al dolor, al tormento.	7	d

Allerdings dient der Parallelismus hier vor allem dazu, die völlig entgegengesetzten Erfahrungen der beiden Schäfer in Liebesdingen zu verdeutlichen: Während dem Hirten Aminta die schöne Clori gänzlich zugetan ist und er deshalb immer nur Freuden und Zufriedenheit erfährt, ist umgekehrt Dori gegenüber Tirsi stets grausam und abweisend, so dass dieser beständig nur Schmerz und Qual verspürt. Dieser in paralleler Diktion und sogar gereimt ausgestaltete Gegensatz bleibt auch in den drei Folgestrophen konstitutiv, verbindendes Element zwischen den beiden Hirten ist allein das dritte Verspaar jeder Strophe, in dem beide jeweils den gleichen Text singen, doch dient dieser vor allem dazu, den Gegensatz im abschließenden Verspaar umso deutlicher hervortreten zu lassen. Da schon syntaktisch die Sätze der Dialogpartner über den dialogischen Wechsel hinaus weitergeführt werden, handelt es sich weniger um eine formalisierte Gesprächssituation als eher um eine allegorische, hier schon im Text selbst miteinander verschränkte Gegenüberstellung zweier Positionen, wie sie sich gelegentlich im Repertoire auch in Form zweier formal wie inhaltlich entgegengesetzter Texte im dialogischen Wechsel findet.<sup>46</sup>

In seiner Vertonung unterstreicht Negri die genannten Aspekte durch eine Vielzahl von Mitteln: Zwar haben beide Sänger einen Ambitus einer Septime, doch liegt die Partie Tirsis (g–f') insgesamt eine Terz höher als die Amintas (e–d'), und es kommt an keiner Stelle zu einer Stimmkreuzung (Bsp. 27).

46 So etwa in Giovanni Valentinis zweitextigem *Amor amaramente amar mi fai / Chi segue amore* aus dessen *Secondo Libro de madrigali a 4. 5. 8. 9. 10. et 11. concertati con voci, e istrumenti* von 1616, worin ein Madrigal mit der Form AABbcC einem strophischen Gedicht aus *Quinari* gegenübergestellt ist; vgl. Text und Edition dieses Stückes in «Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias» (ASCIMA), [epapers.bham.ac.uk/1708](http://epapers.bham.ac.uk/1708).

Bsp. 27: Giulio Santo Pietro de Negri, *Clori, mia bella*, aus: *Gratie ed affetti di musica moderna a una, due e tre voci*, Milano: Filippo Lomazzo, 1613.

1 AMINTA

1. Clo-ri, mia bel - la, M'è dol - ce\_e pi - a.  
 2. Clo-ri\_a-mo-ro - sa, Mi par - la\_e ri - de.  
 3. Clo-ri fe - de - le, Mia spe - me\_av-vi - va.  
 4. Sempre se-guir - ti, TIRSI Vuo Clo - ri\_a-ma - ta.

5

On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re, Al piacer, al con - ten - to, al pia-  
 On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re, A le fe-ste,\_al gio - i - re, a le  
 On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re, Ai de-si - ri,\_a le gio - ie, ai de-  
 Poiché\_a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re, Ai di-let-ti,\_ed al can - to, ai di-  
 On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re Al do-lor, al tor - men - to,  
 On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re A le pe-ne,\_al mar - ti - re,  
 On - d'a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re Al cor-do-glio,\_a le no - ie,  
 Poiché\_a tut-t'o-re De - stia-mo\_il co - re, Ai so-spi-ri,\_ed al pian - to,  
 ai so-spi-ri, ed al pian - to, ai di-let-ti, ed al can - to, ai di-let-ti, ed al can - to,  
 ai di-let-ti, ed al can - to, ai di-let-ti, ed al can - to, ai di-let-ti, ed al can - to.

10

cer, al con-ten - to, al con-ten - to, al pia-cer, al conten - - - - to. -to.  
 fe-ste,\_algio-i - re, al gio - i - re, a le fe-ste,\_algio-i - - - - re. -re.  
 si-ri,\_a le gio - ie, a le gio - ie, ai de - si - ri,\_a le gio - - - - ie. -ie.  
 let-ti,\_ed al can - to, ed al can - to, ai di - let-ti, ed al can - - - - to. -to.  
 al do - lor, al tor-men - to, al do-lor, al tor-men - to. -to.  
 a le pe-ne,\_al mar-ti - re, a le pe-ne,\_almar - ti - re. -re.  
 alcor - do-glio,\_a le no - ie, al cor-doglio,\_a le no - ie. -ie.  
 ai so - spi-ri, ed al pian - to, ai so-spi-ri, ed al pian - to. -to.

Der erste viertaktige Abschnitt steht im dreizeitigen Tempus imperfectum mit prolatio maior und sieht für jeden der ersten vier Fünfsilbler je eine Mensur vor, von denen der erste abtaktig, die drei anderen auftaktig vertont sind, was bei Vers zwei zu einer prosodisch nicht ganz korrekten Lösung führt, die allenfalls in der ersten Strophe durch die Hervorhebung der betonten Silbe von «aspra» auf betonter Zählzeit verständlich sein mag, in den drei anderen Strophen jedoch zu einer uneleganten falschen Betonung führt; allerdings kann damit die Melodie für Vers zwei gleichsam als Fortsetzung der Abwärtsbewegung aus Mensur 1 verstanden werden. Demgegenüber ist das zweite Verspaar in beiden Stimmen gleich rhythmisiert und auch motivisch eng verwandt. Vor dem dritten Verspaar wechselt der Takt zum geradtaktigen Tempus imperfectum, und für diese den beiden Dialogpartnern gleichermaßen zugeordneten Verse wechselt Negri zugleich zu einem durchgängig in Terzparallelen geführten Duett, das zudem vom Continuo in der Unterterz begleitet wird, so dass kaum verhüllte Quintparallelen entstehen, die in allen drei Stimmen einen Quartgang abwärts durchlaufen. Das dabei in den beiden Singstimmen verwendete Deklamationsmuster von Viertel und zwei Achteln wird für die beiden nun wieder kontrastierenden Schlussverse auftaktig fortgeführt, doch an die Stelle von Parallelbewegung tritt nun eine polyphone Verknüpfung der Stimmen in Gegenbewegung, dabei wird die Stimme des glücklichen Aminta aufwärts und umgekehrt die Stimme Tirsis jeweils einen Takt später abwärts sequenziert, wobei Negri auf der penultima bei Tirsis «tormento» unerwartete harmonische Wendungen wie etwa eine mi-Kadenz nach A-Dur in Takt 11–12 vorsieht. Ähnlich wie bei Falconieri wird auch in Negris strophischem Dialog Stichomythie damit nicht als genuin dramatisches Mittel verwendet, sondern stellt vor allem ein formbildendes Element in einem vollständig formalisierten dialogischen Kontext dar.

Gänzlich unerwartet ist allerdings, dass die Idee eines versweisen dialogischen Wechsels nicht nur bei der Vertonung von Textdialogen Verwendung fand, sondern gelegentlich auch als ein eigenständiges, kompositorisches Gestaltungsmittel musikalischer Dialogtechnik eingesetzt wurde, und zwar sogar bei der Umsetzung von Texten ohne jegliche Ansätze einer dialogischen Struktur. Ein Beispiel für rein musikalische Stichomythie bei der Vertonung eines nicht-dialogischen Textes findet sich in Alessandro Capeces *I bei legami*, das 1625 in Rom in dessen *Secondo libro de madrigali et arie* erschien. Die Textvorlage weist in jeder der vier Strophen zwei Halbstrophen auf, die jeweils mit vier quinari beginnen und in der ersten Hälfte mit einem einzelnen senario, in der zweiten mit zwei weiteren quinari schließen, das Reimschema lautet  $5_a5_b5_a5_b6_c / 5_d5_d5_e5_e5_f5_f$ . Capece schreibt im gesamten Stück ein Tempus imperfectum mit prolatio maior vor und verwendet für alle Fünfsilber ein einheitliches, schematisch verwendetes Deklamationsmuster, mit dessen Hilfe die Verse streng syllabisch

in Form von drei Minimen, einer Semibrevis für die metrisch alleine hervorgehobene penultima sowie eine weitere Minima für die unbetonte Endsilbe eines Verses umgesetzt werden, so dass jeder Vers genau dem Umfang einer Mensur entspricht; dabei werden die beiden Schlussverse des zweiten Halbstrophe jeweils noch einmal wiederholt, so dass drei Abschnitte mit je vier Mensuren entstehen (Bsp. 28). Harmonisch gesehen werden in den Viertaktgruppen jeweils zwei Takte zusammengefasst, dabei werden die Takte 3-4 noch einmal wörtlich in den Takten 8-9 am Beginn der zweiten Halbstrophe wiederholt. Für Abwechslung innerhalb dieser drei Abschnitte sorgt primär der regelmäßig versweise Besetzungswechsel zwischen einem Triosatz aus den beiden Diskantstimmten mit dem Continuo für die Verse 1, 3, 6, 8 und 10 sowie einem einstimmigen Takt mit einer colla parte vom Continuo begleiteten Bassstimme für die Verse 2, 4, 7, 9 und Wiederholung von 10, während die Verse 5 und 11 vollstimmig ausgeführt werden.

Bsp. 28: Alessandro Capece, *I bei legami*, aus: *Il secondo libro de' madrigali ed arie a una, due, e tre voci*, op. 14, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1625.

1. I bei le - ga - mi Per - ch'io sem - pre a - mi  
 2. Tem - po ch'a - la - to Me - sca - te - na - to  
 3. Che s'io ram - men - to O - gni tor - men - to  
 4. O tu ch'al - tie - ra Chi a - ma - ti ar - cie - ra

Che sta - mi in - tor - no Bel vi - so a - dor - no  
 Ra - pi - do va - i Mai non ve - dra - i  
 La no - bil ma - no M'as - sa - le in va - no  
 Sa - et - ti A - mo - re Per tuo va - lo - re

5  
 1.-4. Ahi, quan - ti n'an - ci - de, quan - ti n'an - ci - de  
 1.-4. quan - ti n'an - ci - de Ahi, quan - ti n'an - ci - de  
 1.-4. quan - ti n'an - ci - de, quan - ti n'an - ci - de, quan - ti n'an - ci - de

8

Ma - no gli strin - se Per ca - ro mo - do  
 E cres - ca - no, i - re E cres - ca, or - go - glio  
 Man bian - ca, e pu - ra Spu - me ma - ri - ne  
 Ch'o - gni tuo stra - le Né l'ar - co, os - ten - de

Che sì m'a - vin - se Ch'a - vin - to, io go - do  
 Per mio mar - ti - re Per mio cor - do - glio  
 Che'n pro - va, os - cu - ra E ne - vi, al - pi - ne  
 È per se fra - le S'el - la non ten - de

12

1.-4. A - i - ta, a - i - ta Al - la mia vi - ta, al - la mia vi - ta. -ta.  
 1.-4. A - i - ta, a - i - ta Al - la mia vi - ta, al - la mia vi - ta. -ta.  
 1.-4. A - i - ta, a - i - ta Al - la mia vi - ta, al - la mia vi - ta. -ta.

Es ist dieser formalisierte, gleichsam dialogische Besetzungswechsel in jedem Verspaar, der auch ohne dialogischen Text in seiner Wirkung dem Dialogverfahren der Stichomythie entspricht.

Der einzige Vers, der gänzlich aus dem genannten Deklamationsschema herausfällt, ist der Sechssilbler am Ende der ersten Halbstrophe, dessen fünf letzte Silben madrigalisch im contraposto mit der eröffnenden Exklamation «ahi» irregulär in Gruppen von fünf Minimien umgesetzt werden, diese werden zweimal wiederholt und nach den beiden Wiederholungen zudem durch eine Minimapause abgesetzt, so dass ein Abschnitt von insgesamt drei auch in sich irregulär gebauten Mensuren mit Synkopierungen entsteht, der gegenüber den drei umgebenden regulären Viertaktgruppen einen weitgehend anderen, kontrastierenden Gestus aufweist.

### l) Dialoge mit Sprecherwechseln innerhalb der Verse (antilabe)

In vergleichbarer Weise wie Stichomythie kommt auch Antilabe bisweilen gezielt als formales Gestaltungsmittel bei Textdialogen in der vokalen Kammermusik zum Einsatz, und zwar überraschenderweise sogar in Gedichten, die auf kurzen Versarten basieren. In Pietro Antonio Giramos *Filli! Chi chiama?* aus dessen 1630 in Neapel gedruckten *Arie a più voci* liegt ein nicht strophisch gebauter, aus 16 Versen bestehender Textdialog eines unbekanntes Dichters zugrunde, der abgesehen von einem quinario zu Beginn durchgehend aus senari besteht.<sup>47</sup> Im eröffnenden Fünfsilber wie auch in vier der darauffolgenden fünf Sechssilbler ist jeweils ein Sprecherwechsel innerhalb des Verses vorgesehen, so dass nach dem Ruf «Filli» zu Beginn ein rascher Schlagabtausch von Kurzsätzen aus nur drei Silben entsteht, die als ein fast beständiges Wortspiel mit zusätzlichen Binnenreimen gestaltet sind. Das Motiv für diesen zugespitzten Wortwechsel ist das Liebeswerben eines namenlosen Hirten, der jedoch von der umworbenen Filli in knappen Worten brüsk zurückgewiesen wird, da sie ihn für einen unbeständigen Liebhaber hält, wie sie im vierten und damit ersten nicht-antilabischen Vers ausführt. Ab Vers 6 beruhigt sich dann das Tempo des Dialogs, doch auch die nun ausführlicheren Beteuerungen des Hirten vermögen Filli nicht zu erweichen, so dass dieser am Ende ohne Trost zurückbleibt.

1	[PASTORE]	Filli!	(a)
	FILLI	Chi chiama?	5 / b
2	[PASTORE]	Chi brama!	(b)
	FILLI	Che brami?	6 / c
3	[PASTORE]	Che m'ami!	(c)
	FILLI	Non amo	6 / d
4		Chi è amante incostante.	6 (e) / e
5	[PASTORE]	T'inganni!	(f)
	FILLI	T'affanni!	6 / f
6	[PASTORE]	Son servo fedele,	6 g
7		Più vero amatore	6 h
8		Di me già non è,	6t i
9		Di me già non fù.	6t k
10	FILLI	Così dici tu!	6t k
11		Così non dico io	6 l
12		Che so l'error mio, [e]	6 l
13		Conosco tua fé!	6t i
14	[PASTORE]	Ahi, misero me,	6t i
15		Non trovo pietade,	6 m
16		Né spero mercé.	6t i

47 Die ersten beiden Verse könnten alternativ auch zusammen als ein Elfsilber verstanden werden, doch auch dann würde es sich um ein Gedicht mit zwei Versarten und heterometrischem Beginn handeln.

Bsp. 29: Pietro Antonio Giramò, *Filli, chi chiama?*, aus: *Arie a più voci*, Napoli: Ottavio Beltrano, 1630.

1

Chi chiama? Che bra-ma? Non a-mo Chi\_è\_a - man-te\_in-co-

Fil - li! Chi bra-ma. Che m'a-mi.

Fil - li! Chi bra-ma. Che m'a-mi.

Fil - li! Chi bra-ma. Che m'a-mi.

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are for two different vocal parts, both starting with an 8va clef and a treble clef. The bottom staff is the basso continuo line, starting with a bass clef. The lyrics are written below each staff, with some words like 'Chi\_è\_a' and 'man-te\_in-co-' split across lines.

8

stan-te. T'af - fan-ni!

T'in - gan-ni! Son ser-vo fe - de-le, Più vero ama - to-re Di me già non è, di

T'in - gan-ni! Son ser-vo fe - de-le, Più vero ama - to-re Di me già non è, di

T'in - gan-ni! Son ser-vo fe - de-le, Più vero ama - to-re Di me già non è, di

Detailed description: This system contains the next four staves. The vocal line continues from the previous system. The lyrics 'stan-te. T'af - fan-ni!' are on the first line. The subsequent lines contain the lyrics for the two vocal parts and the basso continuo line, which are identical in this system.

17

Co - sì di - ci tu, co - sì di - ci

me già non fu, di me già non è, di me già non fu.

me già non fu, di me già non è, di me già non fu.

me già non fu, di me già non è, di me già non fu.

Detailed description: This system contains the final four staves. The vocal line begins with the lyrics 'Co - sì di - ci tu, co - sì di - ci'. The two vocal parts and the basso continuo line have identical lyrics: 'me già non fu, di me già non è, di me già non fu.' The system ends with a double bar line.

26

tu! Co - sì non di - co i-o Che so l'er-ror mi-o, e Co - nos-co tua fé, co - no-sco tua fé.

Ahi,

35

Ahi, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, Né  
Ahi, ahi, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, pie-ta-de, Né  
mi-se-ro me, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, Né

44

spe-ro mer-cé. Ahi, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, Né spe-ro mer-cé.  
spe-ro mer-cé. Ahi, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, Né spe-ro mer-cé.  
spe-ro mer-cé. Ahi, mi-se-ro me, Non tro-vo pie-ta-de, Né spe-ro mer-cé.

Giramo wählt eine vierstimmige Vokalbesetzung, in der Filli durch eine Diskantstimme, der Hirte jedoch chorisch durch ein überwiegend Note gegen Note geführtes Ensemble von zwei Tenorstimmen und einem Basso repräsentiert wird, der die entsprechend textierten Passagen der nicht separat notierten Continuostimme vorträgt. Der Text ist in fast vollständig syllabischer Form durchgängig in einem raschen 3/2-Takt als Arioso vertont, wobei die vorherrschende Deklamation in Halben nur jeweils bei den tronco-Endungen zu einer Ganzen verbreitert wird, um die fehlende Silbssilbe auszugleichen, wie auch nochmals bei der Exklamation «ahi» zu Beginn von Vers 14, wo Giramo für eine kurze Passage zu einem polyphonen Satztypus für die drei Unterstimmen wechselt (Bsp. 29). Dadurch ergibt sich in den ersten sechs Takten bei den antilabisch gebauten Versen ein sehr rasches versweises Alternieren der beiden Gruppen, das nach ab-

taktigem Beginn auf «Filli»<sup>48</sup> im Folgenden immer als auftaktige Gruppe gesetzt ist und damit die betonten Silben jeweils auf den Taktschwerpunkt setzt, so dass ein ausgesprochen regelmäßiger Rhythmus entsteht, der erst später durch gelegentliche Punktierungen auf der zweiten Taktzeit variiert wird. Die mehrstimmige Besetzung, der vorherrschende arienhafte Gestus sowie die Einfachheit der Deklamation wie auch der Komposition, die vor allem gegen Ende durch Molleintrübungen harmonisch noch eine Intensivierung erfährt und für die Wiederholung der drei Schlussverse in den drei Unterstimmen in eine höhere Lage wechselt, machen unmissverständlich deutlich, dass sich das Stück trotz der Verwendung antilabisch gebauter Verse in einer emotional zugespitzten Wechselrede in einem gänzlich anderen musikalischen Kosmos bewegt als zeitgenössische musikdramatische Werke.

In einem gleichfalls nichtdramatischen ariosen Kontext finden sich Stichomythie und Antilabe in Orazio Giaccios 1620 in Neapel gedrucktem *Dove n'andrò dolente*, einem vollständig in direkter Rede gehaltenen Text eines ungenannten Dichters, der aus der ungewöhnlichen Verknüpfung einer strophischen Aria, gesungen von einer «Anima disperata per Amore», mit einer anschließenden gleichfalls strophischen Aria in Dialogform zwischen eben diesem Liebhaber und Caronte besteht. Giaccio bezeichnet die drei Strophen der ersten Aria als Introduttione zum nachfolgenden Dialog, eine Aufgabe, die in einem musikdramatischen Kontext eher einem Rezitativ zukommen würde. Da der Amante in seiner Aria beschreibt, dass er in seinem Unglück und Schmerz an das Ufer des Unterweltflusses gelangt ist und nun Caronte herbeiruft, damit dieser ihn in die Unterwelt übersetzt, ist eine gleichsam szenisch-räumliche Kontextualisierung gegeben, und auch die Situation gemahnt unmittelbar an die in der frühen Oper häufig vertonte Szene zwischen Orfeo und Caronte. Doch findet der Amante anders als Orfeo keine Mittel, den Fährmann zu überzeugen oder zumindest einschlafen zu lassen, als dieser ihn mit der Bemerkung zurückweist, er könne keine Liebenden übersetzen, da deren Liebesflammen die Barke in Brand setzen würden. Doch macht nicht nur die insgesamt arienhafte Anlage deutlich, dass keine szenische Aufführung intendiert gewesen sein dürfte, sondern auch die wahlweise Besetzung der Dialogpassagen Carontes mit einer Basstimme oder aber mit einem drei- bzw. vierstimmigen Ensemble, wobei die beiden letzteren Varianten ähnlich wie bei Giramos Dialog eine szenische Wiedergabe wohl definitiv ausschließen würden.

48 Möglicherweise ist der abtaktige Beginn der Komposition auch der Grund dafür, dass der erste Vers um eine Silbe verkürzt ist, was problemlos hätte vermieden werden können, wenn der Hirte etwa mit den Worten «O Filli» ebenfalls auftaktig begonnen hätte, doch beginnt das Stück so mit einem starken Wortakzent auf betonter Zählzeit.

Beide Arien stehen zwar auf Grund des Wechsels von einer monologischen zu einer dialogischen Perspektive in einem Kontrast miteinander, doch sind sie zugleich ganz eng miteinander verbunden durch die Verwendung desselben Strophenmodells, einer Canzonestrophe aus vier Siebensilblern und einem abschließenden Elfsilbler (7 7 7 7 11) mit dem Reimschema abbcC, das nur in der ersten der insgesamt acht Strophen zu abbaA abgewandelt ist. Giaccio unterstreicht das Fortlaufen des Strophenmodells zusätzlich in seiner Vertonung dadurch, dass er den ersten Vers der Dialogaria als Variante des ersten Viertakters der Introduction vertont, dabei entfallen die harmonischen Schritte über d-Moll und g-Moll zugunsten einer durchgehenden Deklamation über dem Halteton *f*, was auch einen Terzschrift statt des expressiveren Halbtonschritts auf der vorletzten Silbe bedingt, und zudem ergibt sich durch Halbierung der beiden Schlussilben eine Verkürzung um einen Takt zu einem Dreitakter (Bsp. 30). Letzteres ist vielleicht motiviert dadurch, dass nun beim versweisen Wechsel der ersten drei stichomythischen Verse jeweils Dreitaktgruppen entstehen, während Giaccio die Antilabe im vierten Siebensilbler zu einem Viertakter mit Mittelzäsur und kurzer Pause vor der Antwort des Amante auf Carontes Frage ausweitet. Da der abschließende Elfsilbler in beiden Arie sechs Takte umfasst, besitzen beide Arien trotz unterschiedlicher Binnenmetrik die gleiche Taktzahl, sofern man die Brevis am Ende der ersten Arie als zwei Takte zählt und die Wiederholung des Schlussverses außer Acht lässt. Allerdings weisen beide Teile durch den Wechsel von monologischen zu dialogischen Strophen, durch die unterschiedlichen Besetzungen oder auch durch die erregt rasche Deklamation Carontes beim Schlussvers der zweiten Arie mit Wiederholung beider Versabschnitte auch vielfältige Unterschiede auf, so dass sie eher als kontrastierend wahrgenommen werden.

Thematisch eng verwandt mit Giaccios Stück ist Bartolomeo Barbarinos bereits 1611 erschienener Dialog *Ferma, ferma, Caronte*, der vielleicht sogar die Anregung für Giaccios jüngere Version gebildet haben mag. Allerdings lässt der namenlose Liebhaber sich hier nicht durch Carontes Weigerung beeindrucken, denn wie es in den beiden Schlussversen heißt, er habe so viele Pfeile im Herzen und so viel Wasser in den Augen, dass er selbst Barke, Ruder und Fluss sei und deshalb auch ohne Carontes Hilfe ans andere Ufer gelangen werde. Bei Barbarinos Stück handelt es sich im Unterschied zu Giaccios Vorlage nicht um einen strophischen Text, sondern um ein Madrigal in Dialogform, in dem die beiden ersten Verse ein Beispiel für Stichomythie bilden. Durch ausgedehnte Melismen ist dann kurz darauf die einzige Antilabe «Che cerchi?» «Il passo!» hervorgehoben, die vermutlich mit dem vorangehenden «Ch'avesse al mondo Amor[e]» zusammen einen Elfsilbler bildet, jedoch ergeben sich aus dieser einen Stelle weder formbildende Merkmale für das ganz Stück noch auch Ansätze für eine dramatische Zuspitzung.

Bsp. 30: Orazio Giacco, *Dove n'andrò dolente*, aus: *Armoniose voci: canzonette in aria spagnola ed italiana a tre voci. Libro primo, terza impressione corretta*, Napoli: Giovanni Battista Gargano e Matteo Nucci, 1620.

Queste tre stanze sono introduttive del seguente dialogo e si canteranno da una voce, come si vede, e dall'istessa voce, finito che s'haverà l'introduzione senz'intervallo, comincisi il dialogo, e si potrà rispondere dal basso solo, ovvero a tre e a quattro voci.

*Si finge un'anima disperata per amore*

1. Do - ve n'an - drò do - len - te, Al - m'er - ran - te in - fe - li - ce?  
 2. N'andrò for - se là do - ve Non si po - sa in e - ter - no?  
 3. Ec - co che gion - ta so - no Di Co - ci - to al - le spon - de.

Al ciel? Ah, che non li - ce Ch'i - vi non giunge A - man - te,  
 For - si là nel - l'in - fer - no Tra tan - ta fe - ri - ta - - te  
 Non po - ten - do io que - st'on - de Var - car sen - za del pon - te.

Che per a - mor va dis - pe - ra - to er - ran - - te.  
 Tro - vas - se al - men per me qual - que pie - ta - - te.  
 Ad al - ta VO - CE chia - ma - rò Ca - ron - - te.

1. Viem - mi pas - sar Ca - ron - te.  
 2. Deh, per pie - tà ti pre - go.  
 3. Deh. per - ché mi dis - cac - ci?  
 4. Deh, non te - mer Ca - ron - te.  
 5. Dun - que do - ve andrò, las - sa?

Chi è quel che tan - to gri - da?  
 Pie - tà qui non si tro - va.  
 Per - ché var - car non spe - ri.  
 Va via da que - ste spon - de.  
 Vat - te - ne al giu - sto Sde - gno.

25

È un A - ni - ma fi - da. D'a - mo - re  
 Cru - del - tà al - men ti mo - va. Brug - gia - ta  
 E per - ché ti dis - pe - ri? Che te - mi?  
 Ba - gna - rom - mi qui a l'on - de. Il fo - co  
 Do - ve sie - de il suo re - gno? E po - i?

Fi - da di chi?  
 Co - me vien tu?  
 Te - mo io di te.  
 Per smor - zar che?  
 A l'im - pie - tà.

32

Non var - c'a-man-ti, non var - c'a-man-ti che son tut - t'ar-do-re, che son tut - t'ar - do - re.  
 Tor - na-ti in-die-tro, tor - na - ti in-die-tro dunque Alma mal-na-ta, dunque Al - ma mal - na - ta.  
 Che con tua fiamma, che con tua fiamma m'ar - di bar - ca e re-mo, m'ar - di bar - ca e re - mo.  
 Ah ch'a tal fiamma, ah ch'a tal fiamma l'ac - qua gio - va po-co, l'ac - qua gio - va po - co.  
 Sa - rai già fuo-ra, sa - rai già fuo-ra del - l'in - cen - dii tuo-i, del - l'in - cen - dii tuo - i.

Barbarinos Vertonung wechselt zwischen gelegentlich rezitativischem Gestus und überwiegend madrigalhaften Passagen, besonders für weite Strecken von Carontes wörtlicher Rede sowie im Schlussteil, in dem die beiden letzten Verse des Liebhabers als Duett vertont sind.<sup>49</sup>

Dass Antilabe nicht nur als primär formales Gestaltungsmittel, sondern ähnlich wie in musikdramatischen Kontexten gelegentlich auch im Bereich der vokalen Kammermusik gezielt für dramatische Wirkungen

49 Eine Edition des Stückes findet sich bei Richard Wistreich, *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, Aldershot: Ashgate, 2007, S. 165–168.

eingesetzt wurde, macht Benedetto Ferraris *Amar io ti consiglio* aus dem zweiten Buch der *Musiche varie* von 1637 deutlich, ein umfangreicher strophischer Textdialog zwischen Fileno und Lidia.<sup>50</sup> Der Text ist angelegt in Form einer Canzonestrophe mit neun Strophen aus je fünf Versen in der Anordnung 7 11 7 11 11 und dem Reimschema aBbCC, nur in der letzten Strophe ist das Schema in den ersten beiden Versen leicht abgewandelt (11 7 7 11 11 / AbbCC). Während in den ersten acht Strophen der Wechsel zwischen den beiden Dialogpartnern regelmäßig nach jeder Strophe erfolgt, weist die Schlusstrophe a due in allen drei Elfsilblern Antilabe auf, der letzte endecasillabo ist mit seiner Vierteilung ein in der Kammermusik ungewöhnlich deutliches Beispiel für Antilabe und steht hier auch inhaltlich an einer Stelle, an welcher der unversöhnliche Gegensatz zwischen den beiden Protagonisten noch einmal abschließend durch den raschen, erregten Sprecherwechsel unterstrichen wird.

*Tutti due*

FILENO	Amar dunque non vuoi?		
LIDIA		No, ch'io non voglio.	11 A
FILENO	Crudel, crudel, rimanti,		7 b
	Ch'io riprendo i miei pianti.		7 b
	Lidia, amor è un gran nume!		
LIDIA		Amor è un nome!	11 C
FILENO	Ei farà...		
LIDIA	Che farà?		
FILENO	Vendetta!		
LIDIA		E come?	11 C

Ferrari wählt für seine Vertonung einen überwiegend ariosen Gestus, vermutlich motiviert durch die zunächst strophisch alternierende Dialogform. Die ersten vier Strophen sind bei häufigen Taktwechseln mit deutlichen Zäsuren zwischen den Strophen ohne Ansätze musikalischer Strophenbildung durchkomponiert; demgegenüber sind die vier anschließenden Solostrophen als Variationen über einem strophischen Bassmodell mit einem ostinaten zweitaktigen Ostinato je zweimal zu Beginn jeder Strophe sowie jeweils nach dem dritten Vers umgesetzt. Für die Schlusstrophe wechselt Ferrari dann überraschend in einen ganz rezitativen Gestus mit raschem, zunehmend erregtem Deklamationstempo; dabei vervielfacht er die schon im Text vorgesehenen Sprecherwechsel durch zahlreiche Wortwiederholungen und vor allem zu Beginn durch Verschränkung der beiden eigentlich unverbundenen Versglieder (Bsp. 31).

50 Vgl. hierzu die Faksimileedition des Stückes in: Benedetto Ferraris, *Musiche varie a voce sola*, Faksimile, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1985 (= Archivum musicum, La cantata barocca, 22), darin: *Libro secondo*, Venedig 1637, S. 52–62.

Bsp. 31: Benedetto Ferrari, *Amar io ti consiglio*, «Dialogo a due. Fileno e Lidia. Poesia d'incerto», aus: *Musiche varie a voce sola. Libro secondo*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1637.

LIDIA

FILENO

No, no, no, ch'io non voglio, no, no,

9. A-mar dun-que non vuoi, non vuoi, no, a-mar non vuoi, non vuoi? no,

no, no, no, ch'io non vo-glio.

non vuoi? a - mar dun-que non vuoi? Cru-del, cru-del

ri-man-ti, Ch'io ri - pren-do i miei pian-ti. Li-dia, Li-dia, a-mor è un gran nu-me.

A - mor è un no-me, A - mor è un no - me. Che fa-rà? E

A - mor è un gran nu-me. Ei fa-rà... Vendetta.

co-me? Che fa-rà? Che fa-rà? E co-me? E co-me?

Ei fa - rà, ei fa - rà ven - det - ta, ven - det - ta.

4 3

Der erste Abschnitt für den ersten Elfsilbler umfasst fünf Takte, die vollständig über einem Halteton auf *d* gesetzt sind und innerhalb derer nach aufbrausend raschem Aufschwung Filenos in die obere Oktave mit leittönigem *cis* und aufgebracht eingeworfenen «no»-Rufen Lidias die beiden Stimmen im Terzabstand den Tönen des *d*-Moll-Dreiklangs folgend allmählich abwärts zu einem ersten, ermatteten Abschluss auf *d* geführt werden. Nach den beiden um *g*-Moll zentrierten *settenari* Filenos wagt dieser mit einem unerwarteten Wechsel nach *Es-Dur* einen letzten Anlauf im vorletzten Vers, um Lidia zu überzeugen, die jedoch gelassen in einem Wortspiel antwortet, die Liebe sei kein mächtiger Gott («*nume*»), wie Fileno behauptet, sondern ein bloßer Name («*nome*»). Doch als dieser droht, Amor werde sich an ihr rächen, bemerkt sie abschließend nur schnippisch, wie er das wohl anstellen werde («*e come?*»). In diesem letzten Abschnitt, der wie zu Beginn der Strophe durch zahlreiche Wiederholungen der einzelnen Satzglieder und ein erneut rasches Deklamationstempo noch einmal gesteigert wird, bleibt es bei dem fragend offenen Abschluss, der zwar die Grundtonart *F-Dur* erreicht, jedoch in Achtelbewegung melodisch auf der Terz endet, und anstelle eines ausgehaltenen Schlussakkords mit einem halben Takt Pause schließt. Im Unterschied zu den ersten acht Strophen erfährt damit die letzte Textstrophe von Ferraris Dialog eine gezielte Dramatisierung mit einer bewusst offen endenden *Pointe* am Schluss der Komposition, für die es in den vorausgegangenen Teilen keinerlei Hinweise oder gar Parallelen gibt und mit der zugleich der zuvor an der Strophenform orientierte Art der Umsetzung aufgegeben und radikal transformiert wird.

### *m) Textdialoge in Form klassischer Strophenmodelle*

Neben strophisch alternierenden Dialogtexten und Strophenmodellen mit dialogischen Verfahren innerhalb einer Strophe oder eines einstrophigen Textes, welche in Ferraris Dialog sogar nebeneinander vorkommen, findet sich im zeitgenössischen Repertoire noch eine dritte Gruppe formalisierter Textdialoge auf der Grundlage klassischer Strophenmodelle, zu denen u. a. Sonette, *stanze d'ottavarima* und *capitoli* zu rechnen sind. Während bei strophischen Dialogen etwa auf der Grundlage von Canzonestrophen oder anderen kürzeren Strophenformen die Textdisposition etwa hinsichtlich der Strophenzahl, der Versanordnung wie auch der jeweiligen Verslängen flexibel ist und beim Verfassen des Dialogs den Erfordernissen entsprechend angepasst werden kann, handelt es sich bei insbesondere *Ottavariastrophe* und *Sonett* um feststehende Formmodelle mit begrenztem Umfang, in die ein Dialog eingepasst werden muss.

## n) Stanza d'ottavarima als Dialogo

Ein Beispiel für kunstvollen Umgang mit einem dieser klassischen Strophenmodelle bildet Enrico Radesca di Foggias ottavarima in dialogo: «*Dama chi è padre al bel figliuol?*» «*Mio Padre.*» auf eine Vorlage von D. Lodovico Caligaris. Das aus acht Elfsilblern bestehende Gedicht ist angelegt als ein formalisierter Dialog mit fünfmaligem Wechsel von Frage und Antwort sowie einem zusammenfassenden Schlussvers, nachdem alle Rätsel sich aufgelöst haben. Dabei sind zugleich Stichomythie und Antilabe im gesamten Gedicht durchgehend verwendete Dialogformen, das fortwährende Spiel mit den gleichen Wörtern wird dazu verwendet, dass in den ersten sechs Versen nur die Worte «padre» und «figlio» abwechselnd als Reimwörter verwendet werden, in den abschließenden beiden Versen mit neuem Reim C wird dann Marias «io» auf «[madre di] Dio» gereimt, so dass die Versenden bzw. Reime der Nennung der wichtigsten Protagonisten vorbehalten bleiben. Die Ausgangsfrage eines namenlos bleibenden Fragestellers an eine ihm unbekannte Dame nach dem Vater ihres Kindes entspricht zunächst einmal einer durchaus alltäglichen Situation, doch erscheint deren Antwort, ihr eigener Vater sei auch der des Kindes, merkwürdig. Auf die Nachfrage, wessen Tochter sie denn sei, gibt sie die paradoxe Antwort, sie sei die Tochter ihres eigenen Sohnes. Da die unerwartet komplizierten Familienverhältnisse auch in den folgenden vier Elfsilblern zu keiner Auflösung gelangen, erfolgt schließlich die direkte Frage nach der Identität von Mutter und Kind. Maria nennt daraufhin den Namen des Kindes wie auch ihren eigenen, und der Fragesteller grüßt sie daraufhin im letzten Vers abschließend in einem Atemzug als Jungfrau, Tochter, Gattin und Gottesmutter.

- |   |                 |   |                             |      |
|---|-----------------|---|-----------------------------|------|
| 1 | [FRAGENSTELLER] | Dama, chi è padre al bel figliuol?            |                             |      |
|   | MARIA           |   | Mio Padre.                  | 11 A |
| 2 | [FRAGENSTELLER] | Figlia di chi sei tu?                         |                             |      |
|   | MARIA           |   | D'esto mio figlio.          | 11 B |
| 3 | [FRAGENSTELLER] | Madre e figlia vuoi dir d'un figlio e Padre?  |                             | 11 A |
| 4 | MARIA           | Figlia e madre, dico io, di mio sol figlio.   |                             | 11 B |
| 5 | [FRAGENSTELLER] | Sposa sei dunque e figlia e madre a un padre? |                             | 11 A |
| 6 | MARIA           | Sposa son anche e madre e figlia a un figlio. |                             | 11 B |
| 7 | [FRAGENSTELLER] | Chi sete?                                     |                             |      |
|   | MARIA           |   | Egli è Giesù, Maria son io. | 11 C |
| 8 | [FRAGENSTELLER] | Virgo ave, o figlia, o sposa, madre a un Dio. |                             | 11 C |

Radesca di Foggia vertont diese stanza d'ottavarima in solistischer Besetzung als zweistimmigen Madrigaldialog mit einem zusätzlichen, zur Dreistimmigkeit erweiterten Schlussabschnitt,<sup>51</sup> für den der zuvor schon zwei-

51 Das Stück ist ediert in: Enrico Radesca, *Il quinto libro delle canzonette, madrigali et arie a tre, a una et a due voci...*, hrsg. von Marco Giuliano, Lucca: LIM, 2001 (= Opera Omnia, 2), S.L., 11–12.

mal erklingene letzte Vers noch zwei weitere Male wiederholt wird. Da ansonsten Textwiederholungen gänzlich vermieden werden, ist der Schlussvers gegenüber allen anderen sieben Versen stark aufgewertet, seine Vertonung umfasst 15,5 von 40 Takten. Obwohl der Text kunstvoll und pointiert gebaut ist, herrscht in der musikalischen Umsetzung gezielte Einfachheit vor: Syllabische Wortvertonung wird an keiner Stelle verlassen, die Harmonik bewegt sich unter Hinzunahme einzelner Kreuzvorzeichnungen bei Diskantklauseln fast ausschließlich innerhalb der Stufen des plagalen mixolydischen Modus, der Ambitus der beiden Stimmen umfasst anfangs sogar nur den Quintraum über der Finalis *g*, erst in Vers sechs wird dann der Ambitus von Marias Stimme um die Unterquart zur plagalen Oktave ergänzt und dann nach einem Oktavsprung auch gleich noch um einen Ton nach oben überschritten, während die ebenfalls plagale Tenorstimme als *tonus imperfectus* das untere *d* auslässt. Auffällig ist, dass Marias Melodieführung fast durchgängig von Abwärtsbewegung gekennzeichnet ist, schon ihre erste Antwort durchmisst einen Quintraum abwärts, der bei ihrer zweiten Antwort dann noch einmal stufenweise durchschritten wird. Ein vergleichbarer Quintgang findet sich eine Quarte tiefer auch bei «*sposa son anche*», wo einmalig der unterste Ton ihres Ambitus erreicht wird, nach dem Oktavsprung wird der Gang dann zur Sexte abwärts erweitert. Selbst an den beiden verbleibenden Stellen bei den Versen 4 und 7 ist am Ende ein allmählicher Terz- bzw. Quartgang abwärts anzutreffen, an der letzten Stelle bei der Nennung ihres Namens sogar mit tiefalteriertem *b*, was ansonsten nur noch einmal im Continuo in Takt 9 vorkommt. Demgegenüber spielen in der Melodiebildung der Tenorstimme Terzfälle eine gewisse Rolle, die etwa gleich zu Beginn aufwärts und etwa in den Takten 15–16 abwärts sequenziert werden und auch den Anfang des Schlussverses prägen, doch ist die Melodik der zweiten Stimme insgesamt weit weniger einheitlich. Vielleicht mag das auffällige Vorherrschen von melodischer Abwärtsbewegung in Marias Stimme zu verstehen sein als ein Anzeichen ihrer zurückhaltenden, demütigen Grundhaltung. Dies könnte auch erklären, dass sich keinerlei Ansätze zu einer dramatischen Darstellung oder zu einer Nutzung der Möglichkeiten von Stichomythie und Antilabe erkennen lassen.

o) *Dialoge in Sonettform*

Während in der dialogischen Gestaltung dieser stanza d'ottavarima bei Caligaris und Radesca da Foggia ein Alternieren der Sprecher von Vers zu Vers oder selbst innerhalb der Verse im Vordergrund steht, rückt bei einer dialogischen Verwendung der Sonettform meist überwiegend eine strophische Gliederung bei der Dialogführung ins Zentrum. Pietro Antonio Giramos *Dialogo: Deh, dimmi, Amor, com'il tuo stral non spezza*, der 1630 in Neapel in seiner Sammlung *Arie a più voci* erschien, basiert auf der Vorlage eines unbekanntem Dichters, in der die erste Quartine einem unglücklichen Liebhaber zugewiesen ist, der in je zwei Versen zunächst an Amor und dann an die allegorische Figur des Sdegno seine Fragen richtet. Beide antworten ganz parallel dazu nacheinander ebenfalls in je zwei Versen der zweiten Quartine, doch da weder Liebe noch Verachtung ihm in seiner aussichtslosen Situation weiterzuhelfen vermögen, wendet er sich in der ersten der beiden Terzinen an das von den Sternen verkörperte Schicksal, doch antworten diese ihm in der zweiten Terzine, dass nur der Tod den Schlüssel zu dem bitteren Gefängnis in Händen halte, in dem er eingeschlossen sei. Die Sprecherwechsel korrespondieren mit den Strophen, wobei der zusätzliche Wechsel in der zweiten Quartine durch die beiden parallelen Fragen in der ersten Quartine motiviert ist.

I	AMANTE (Alto)	Deh, dimmi, Amor, com'il tuo stral non spezza	A	11
		L'animato diaspro di costei.	B	11
		Dimmi tu, Sdegno ancor, se giusto sei,	B	11
		Come mi lasci amar chi mi disprezza.	A	11
II	AMORE (Canto)	Stanco di saettar tanta fierezza,	A	11
		Son già tutti spuntati i dardi miei.	B	11
	SDEGNO (Basso)	Ed io che son lo Sdegno non saprei	B	11
		Come farti obliar tanta bellezza.	A	11
III	AMANTE (Alto)	Che farò dunque a mia ragion confuso?	C	11
		A voi pur mi rivolgo, o stelle, o sorte,	D	11
		Che di vincer il tutt'havete in uso.	C	11
IV	[LE STELLE; CATB]	Non pensar, o meschin, che da le porte	D	11
		De l'amara prigion onde sei chiuso	C	11
		Habbi le chiav'in man altri che morte.	D	11

Giramo sieht für den Amante eine Altstimme, für Amore eine Diskantstimme und für Sdegno einen Basso vor, während das Schicksal bzw. die Sterne abschließend durch ein vierstimmiges Vokalensemble repräsentiert werden. Der ganze Dialog ist abgesehen von einer kurzen Verbreiterung von vier Takten zu einer geradtaktigen C-Vorzeichnung durchgehend in einem mit *Grave* überschriebenen 3/2-Takt notiert, der häufig durch Synkopierung der zweiten Zählzeit geprägt ist und in Verbindung mit der gewählten Tonart d-Moll für eine sehr einheitliche getragene Wirkung sorgt (Bsp. 32).

Bsp. 32: Pietro Antonio Giramo, *Deh, dimmi, Amor, com' il tuo stral non spezza*, «Dialogo», aus: *Arie a più voci*, Napoli: Ottavio Beltrano, 1630.

1 *Grave* AMANTE

Deh, dim-mi, A-mor, deh, dim-mi, A-mor, co-m' il tuo stral non spez - zà L'a-ni - ma-to di-

13

a - spro di co - ste - i. Dimmitu, Sdegno, an-cor, se giu-sto se - i, Co-me mi la-sci-a-

27 AMORE

Stan-co di sa - et - tar tanta fie - rez-za.

27 mar, co-me mi la-sci-a - mar chi mi di - sprez - za.

39

Son già tut - ti spun - ta-ti i dar-di mie - i, son già tut-tispun-ta-ti i dar-di mie - i.

52 SDEGNO

Ed io che son lo Sde-gno non sa - pre - i Co-me far-ti o-bli - ar tan - ta bel - lez -

62 AMANTE

Che farò dun - que, che farò

za, come far-ti o-bli-ar tan - ta bel - lez - za.

76

dun-que a mia ra - gion con - fu - so? A voi pur mi ri - volgo, o stel-le, o sor - te, o

stel-le, o sor - te, o stel - le, o sorte, Che di vincer il tut-t'ha - ve-t'in u - so,

100 (Le stelle a 4:)

Non pen - sar, non pen - sar, o mes - chin, o mes - chin che  
 ha - ve-t'in u - so. Non pen - sar, non pen - sar, o mes - chin, o mes - chin che  
 Non pen - sar, non pen - sar, o mes - chin, o mes - chin che da le por -  
 Non pen - sar, non pen - sar, o mes - chin, o mes - chin che da le por -

111

da le por - te De l'a - ma-ra pri - gion on - de sei chiu-so Hab-bi le  
 da le por - te De l'a - ma-ra pri - gion on - de sei chiu-so Hab-bi le  
 te, le por - te De l'a - ma-ra pri - gion on - de sei chiu-so Hab-bi le  
 te, le por - te De l'a - ma-ra pri - gion, pri - gion on - de sei chiu-so Hab-bi le

121

chia-v'in man al - tri che mor - te, habbi le chia-v'in man al - tri che mor - te.  
 chia-v'in man al - tri che mor - te, habbi le chia-v'in man al - tri che mor - te.  
 chia-v'in man al - tri che mor - te, habbi le chia-v'in man al - tri che mor - te.  
 chia-v'in man, habbi le chia-v'in man al - tri che mor - te.

Trotz des durchgehenden Metrums und der gleich langen Verse wird keine regelmäßige Periodik aufgebaut, ganz im Gegenteil sind die Phrasen für die einzelnen Textabschnitte auf Grund vielfältiger Rhythmisierung und gelegentlicher Wortwiederholungen unterschiedlich lang, und selbst, wenn Verse oder Versglieder wiederholt werden, führt Giramo kleine Varianten ein, die zu einer unterschiedlichen Zahl von Takten führen. Abgesehen von den ersten drei Takten der beiden Quartinen, die von Details abgesehen melodisch wie auch harmonisch übereinstimmen, gibt es kaum weitere Ansätze für musikalische Strophenbildung oder zyklische Verknüpfung der vier Abschnitte untereinander, doch ist die Varietas in der Durchkomposition der vier Strophen in den einheitlichen Bewegungsgestus eingebunden. Besonders in der Ensemblestrophe finden sich mehrfach harmonische Besonderheiten wie etwa der Querstand in Takt 105, die gleichsam als mi-Kadenz motivierte Wendung mit zwei bizarren parallelen Halbtonschritten abwärts in den Unterstimmen bei gleichzeitigen Diskantklauseln mit zwei Ganztonschritten aufwärts in den Oberstimmen in den Takten 106–107, wodurch eine Wendung von c-Moll nach D-Dur herbeigeführt wird, oder die unerwartete Gegenüberstellung des A-Dur-Schlusses in Takt 122 mit dem darauffolgenden Es-Dur-Einsatz in Takt 123, doch sind es solche Stellen, die in Giramos Vertonung zusätzlich für klanglichen Reiz sorgen.

Während in Giramos *Deh dimmi, Amor, com' il tuo stral non spezza* die Sonettform auch für den formalen Aufbau des Dialogs bestimmend blieb, lässt sich dies nicht grundsätzlich von allen Sonettdialogen im Repertoire in gleicher Weise sagen. 1619 veröffentlichte Pietro Pace als sein op. 18 eine Sammlung von *Motetti a 4, 5, et a 6 voci*, doch präzisiert der Untertitel, dass darin jeder lateinischen Motette noch eine italienischsprachige *Aria Spirituale Volgare* zu ein bis zwei Stimmen an die Seite gestellt ist, wobei die volkssprachlichen Andachtsstücke die jeweilige Motette nachahmen (... *imitando le latine dette Arie volgare*). Darunter finden sich gleich zwei Sonette in Dialogform, die beide einen eher kunstlosen Ton anschlagen und damit ähnlich wie Radesca di Foggias Vertonung von «*Dama, chi è padre al bel figliuol?*» «*Mio Padre*» oder die Veröffentlichungen mit *Laude spirituali* auf den etwa durch Filippo Neri so stark aufgewerteten Bereich der Volksfrömmigkeit abzielen. Paces *In mezzo a l'onde del mio proprio pianto*, ein Dialog zwischen einer sündigen Seele und Gott, worin dieser der Seele Reue und Umkehr ans Herz legt, wenn sie seine Gnade erlangen wolle, ist formal einfach gebaut: Die beiden Quartinen werden nacheinander von den beiden Solisten vorgetragen, die ersten vier Verse der beiden Terzetti sind dann wieder in der Diskantstimme der Seele zugeordnet, während die beiden letzten Verse zunächst von der Tenorstimme eingeführt, dann aber zu einem abschließenden Duett ausgeweitet werden. Die dialogische Aufteilung in dieser *Aria a doi voci*, die musikalisch von einem nur durch ver-

einzelte Melismen aufgelockerten deklamatorisch-motettischen Satz geprägt ist, entspricht damit zwar nicht ganz dem strophischen Bau des Sonetts, doch bleibt dieser fraglos erkennbar.

Dies ist weitaus weniger eindeutig der Fall im zweiten Sonettdialog der Sammlung, der *Aria a doi in dialogo: Morte, che fai? Non vedi, io mieto. E che?*, dem eher seltenen Typus eines Sonetto caudato in Dialogform. Es handelt sich um eine seit dem Trecento verwendete spezielle Sonettform, in der die 14 endecasillabi abschließend um eine *cauda* erweitert werden, die aus einem settenario, der den vorausgehenden letzten Reim noch einmal aufgreift, sowie zwei weiteren paargereimten Elfsilblern mit neuem Reimwort besteht. Schon im 14. Jahrhundert wurden sonetti caudati etwa bei dem Florentiner Dichter Antonio Pucci für volkstümliche komische Themen verwendet, eine Tradition, die im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts vor allem in den satirischen und burlesken Dichtungen Francesco Bernis fortgesetzt wurde. Vermutlich handelt es sich bei dem von Pace vertonten anonymen Text um ein weitaus früher entstandenes Gedicht, zumindest geht ein 1598 von Francesco Stivori vertonter Dialog mit dem fast identischen Anfang «Morte che fai nol vedi mieto e che / L'umanità e non risguardi a chi» auf eine bereits 1510 in Venedig veröffentlichte anonyme Gedichtsammlung mit dem Titel *Colletario de cose nuove spirituale* zurück, doch wurde der Text nochmals 1616, und damit nur drei Jahre vor Paces Sammlung in Venedig in dem Band *Nuovo concerto di rime sacre* nachgedruckt.<sup>52</sup>

Der komische Charakter des Textes ergibt sich nicht nur aus der Form des sonetto caudato, sondern zudem durch den Wechsel von endecasillabi tronchi in den beiden Quartinen und endecasillabi piani in den verbleibenden Versen. Der Dialog ist in den ersten vier Strophen als ein formalisiertes Gespräch zwischen einer Seele (Canto) und Morte als allegorischer Verkörperung des Todes (Basso) im beständigen Wechsel von Frage und Antwort gebaut und macht ausgiebig Gebrauch von Stichomythie und Antilabe, so schon mit zweimaligem Sprecherwechsel im ersten Elfsilbler. Dabei ist die Seele als unverständiger Tölpel dargestellt, der anfangs weder zu sehen imstande ist, dass der Tod gerade seine Ernte unter den Menschen einfährt, noch sich vorstellen kann, dass es auch ihn treffen werde, und sogar törichterweise noch nach dem Zeitpunkt des eigenen Todes fragt. Immerhin begreift die Seele allmählich, dass der Sieg über den Tod nicht von selbst kommen wird, sondern nur durch Aufgabe des sündigen Lebens erlangt werden kann. Mit dem Ende der 14 eigentlichen Sonettverse endet auch das allegorische Frage-Antwortspiel, und die Caudaverse raten abschließend

52 Der Hinweis basiert auf den Angaben in dem von Angelo Pompilio betreuten Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700 (RePIM), [repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx](http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx).

in einem sentenzhaften Dreizeiler zu einer Ausrichtung des irdischen Lebens auf das ewige Heil.

1	[ANIMA]	Morte, che fai?			
	MORTE		Non vedi, io mieto.		
	[ANIMA]			E che?	A 11t
2	MORTE	L'humana vita.			
	[ANIMA]		E non risguardi a chi?		B 11t
3	MORTE	No, ché colui che m'ha mandato qui			B 11t
4		Non volve perdonar la morte a fé?			A 11t
5	[ANIMA]	Dimmi, farai tu ancor questo di me?			A 11t
6	MORTE	Stolto, dubiti tu? Ben sai che sì!			B 11t
7	[ANIMA]	E non potrai saper l'hora ne 'l dì?			B 11t
8	MORTE	No, perché tal secreto in Dio sol è!			A 11t
9	[ANIMA]	Chi t'ha fatta sì cruda?			
	MORTE		Il mio Signore.		C 11p
10	ANIMA	Per qual cagion?			
	MORTE		Per castigar chi erra		D 11p
11		E dar la palma a chi gli ha dato il core.			C 11p
12	[ANIMA]	Volend'io far vittoria a tanta guerra,			D 11p
13		Che debbo far?			
	MORTE		Lasciar l'antico errore		C 11p
14		Per cui l'eterno ben si chiude e serra.			D 11p
15		Hor che sei vivo in terra,			d 7p
16		Cogli le rose			E 11p
	[ANIMA]		e lascia star le spine,		
17	ANIMA / MORTE	Chè savio è sol colui che pensa il fine.			E 11p

In seiner Vertonung dieses dialogischen sonetto caudato korrespondiert *Paces* bewusst schlicht gehaltener Satz dem in niederer Stillage gehaltenen Text. Ähnlich wie bei *Radesca di Foggia* herrscht eine eher motettisch als rezitativisch zu nennende syllabische Deklamation vor, bei der nur vereinzelt für die Aussage wichtige Wörter wie «mieto» und «vittoria» oder «pensa» im Schlussabschnitt in Form von Melismen herausgehoben sind (Bsp. 33). Wie in vielen zeitgenössischen Kompositionen ist der Basso für Morte wesentlich mit den entsprechenden Abschnitten in der Instrumentalbegleitung identisch, nur dass lange Noten für die Deklamation des Textes aufgespalten und größere Intervallschritte stufenweise ausgefüllt werden. Nicht selten überlappen Frage und Antwort einander, doch ist eine wirklich dramatische Dialogführung an kaum einer Stelle beabsichtigt. So unterscheidet sich auch der zweistimmige Schlussabschnitt trotz seiner polyphonen Faktur in der Art der melodischen Gestaltung kaum von den einstimmigen Abschnitten zuvor, im Gegenteil könnte man sagen, dass die Art der Melodik in dieser mehrstimmigen Passage noch stärker ihre Wirkung entfaltet.

Bsp. 33: Pietro Pace, *Morte che fai? Nol vedi, io mieto. E che?*, «Aria a doi in dialogo», aus: *Motetti a quattro, cinque, e a sei voci ... e ciascheduno motetto ha un'aria spirituale volgare, se piace, a una e doi voci, imitando le latine dette 'arie volgare' ... op. 18, Venezia: Giacomo Vincenti, 1619.*

Mor-te, Mor-te, che fa - i? E che, e che?

Nol vedi, nol vedi, io mie - - - to.

E non ris-guar-di a chi?

L'hu-ma-na vi - ta. No, no, ché co-lui che m'ha man-da-to qui

Dim-mi, dim - mi, fa-rai tu an-cor que-sto di

Non vol-se per - do-nar la mor-te a fé.

7 6

me? E non po-trò sa-per l'ho - ra ne'l dì?

Stol-to, du-bi-ti tu? Ben sai che sì. No, no, per-ché

16

Chi t'ha fat-ta sì cru - da? Per qual ca - gion?

tal secreto in Di - o sol è. Il mio Si-gno-re. Per ca-sti-gar chi

20

Vo - len-d'io far Vit-to - ria a tan - ta  
er - ra, E dar la pal-ma a chi gli ha da-to il co - re.

6

23

guer - ra, Che deb-bio far?  
La - sciar l'an-ti-co\_er-ro - re Per cui l'e-ter-no ben si chiu-d'e'

26

e la-scia star le spi - ne. Ché  
ser - ra. Hor che sei vi-vo in ter - ra, Co-gli le ro - se Ché sa-vio è sol co-

29

sa-vio è sol co-lu - i che pen - sa il fi - ne, che pen-sa il fi - - - ne.  
lu - - - i che pen - - - sa il fi-ne, che pen-sa il fi - - - ne.

Expressive Dissonanzbehandlung, unerwartete melodische Schritte oder überraschende Tonartenkontraste werden durchweg vermieden, die Wendung nach Es-Dur in den Mensuren 7–8 oder die mi-Kadenz bei der Frage «Che debbo far?» in den Takten 23–24 gehören bereits zu den auffälligsten harmonischen Besonderheiten der Komposition. Genuin musikalische Formbildung etwa durch motivische Verknüpfungen, Wiederholungsabschnitte, Refrainbildung oder musikalische Zwischenspiele wird nicht einmal ansatzweise versucht, selbst die strophische Disposition der Vorlage wird nicht durch eine klar hervortretende Abschnittsbildung verdeutlicht. Stattdessen stehen eine prosodisch korrekte Deklamation wie auch die Verständlichkeit

des Textes ganz im Vordergrund, und diesem Ziel ist die musikalische Faktur untergeordnet.

Im zweiten Teil dieser vergleichenden Untersuchung zu Dialogtechniken im Repertoire der weltlichen und geistlichen Vokalmusik in Italien während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts wurden höchst vielfältige Strategien bei der Vertonung von reinen Textdialogen erkennbar, insbesondere in der Gegenüberstellung formal freier Textformen mit formalisierten Textgattungen wie strophischen Dialogtexten oder abschließend auch dialogischen Texten in Form klassischer Strophenmodelle wie stanza d'ottavarima und Sonett. Nur in sehr beschränktem Umfang sind dabei unmittelbare Parallelen zur rezitativischen Dialogvertonung in zeitgenössischen musikdramatischen Werken erkennbar, überwiegend wird dagegen mit eigenständigen Lösungen für bestimmte Textgattungen und deren formale Besonderheiten experimentiert, für die je nach Inhalt, Kontext und kompositorischem Anspruch unterschiedlichste Mittel eingesetzt werden.

(Ende von Teil II)

## Abstract

The second part of this investigation into both textual and musical dialogue techniques within the sacred and secular repertoires of Italian vocal music during the first half of the seventeenth century deals with compositions on texts consisting entirely of dialogue in direct speech between two or more characters. Although this is the part of the relevant textual and musical repertoire which one might expect to be closest to dramatic dialogue and therefore to the *stile recitativo* developed for sung dialogues in dramatic contexts, only a small portion of the repertoire can be understood appropriately in this way. Even text dialogues which are similar in their free formal design to texts used as dialogue passages in dramatic works usually do not tend to any kind of scenic or stage-like performance, either because the subject matter would be completely inappropriate as in the case of texts of more or less openly erotic character, because the choice of voices often is independent of the type of realistic or gender conform treatment one might expect on a stage, because the alternation of characters in the musical rendering might not be consistent with the distribution of the roles involved or because the short form, not being part of an overall dramatic structure as a single scene in a play, needs its own formal and architectural devices such as instrumental ritornellos, textual refrains, repetition, a conclusive ensemble or other means of musical architecture. The distance to contemporary music-dramatic practice becomes even more obvious and maybe almost categorical in musical renderings of all types of formalized text dialogues, as in the case of strophic dialogues or quasi strophic dialogues which often imply regular strophic or quasi strophic alternation of speakers, dialogues with changes between the speakers within one stanza, i.e. either from verse to verse or within single verses, which are similar to the dramatic techniques of stichomythia and antilabe, but mostly have an almost entirely different purpose in shorter lyrical forms,

or finally in dialogue texts which use classical lyrical form models such as stanza d'ottavarima or sonnet where the textual form itself already provides the architectural design for the dialogue. The repertoire considered in this second part offers an astonishing variety of formal, compositional and stylistic solutions, due to the character of the specific texts and the contexts for which particular pieces may have been composed. The third and final part of this investigation will deal with texts which combine narration and direct speech.

## Bibliographie

- Andrae Karin, *Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600–1679), Studien zu Leben und Werk*, Herzberg: Bautzen, 1986, S. 391–400.
- Banchieri Adriano, *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni da cantarsi con due voci ... Opera 48*, Venezia: Angelo Gardano, 1625.
- Benedetti Pietro, *Musiche*, Firenze: Eredi di Cristofano Marescotti, 1611.
- Boschetto Boschetti Giovanni, *Strali d'amore ... con alcuni madrigali, dialoghi e villanelle a una, due e tre voci ... Opera quarta*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1618.
- Burney Charles, *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana Santa nella Cappella Pontifica*, London: Roberto Bremner, 1771.
- Capece Alessandro, *Il secondo libro de' madrigali ed arie a una, due, e tre voci, op. 14*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1625.
- Capello Giovanni Francesco, *Motetti in dialogo a due, tre e quattro voci. Opera quinta*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1613.
- Capello Giovanni Francesco, *Sacrorum concentuum unica et duabus vocibus ... Opus Primum*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1610.
- Ciliberti Galliano, *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).
- Coradini Stefano, *Il primo libro de motetti de diversi eccellentissimi autori*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1624.
- Costantini Alessandro, *Vezzosetti fiori di vari eccellenti autori, cioè madrigali, ottave, dialoghi, arie, e villanelle a una e due voci*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1622.
- Don Harran, «Towards a definition of the early secular dialogue», in: *Music and Letters*, 51 (1970), S. 37–50.
- Falconieri Andrea, *Musiche ... a una, due, e tre voci. Libro sexto*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1619.
- Falconieri Andrea, *Il quinto libro delle musiche a una, due e tre voci*, Firenze: Zanobi Pignoni, 1618.
- Fasolo Giovanni Battista, *Il carro di Madama Lucia*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1628.
- Ferrari Benedetto, *Musiche varie a voce sola. Libro secondo*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1637.
- Florio Patrizia, *L'opera musicale di Francesco Rasi*, Tesi di Laurea, Università di Pavia, 1988.
- Fourteen motets from the court of Ferdinand II of Hapsburg*, ed. Steven Saunders, Madison: A-R Editions, 1995 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 75).
- Frühmeister des Stile nuovo in Österreich*, hrsg. von Othmar Wessely, Graz/Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1973 (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 125).

- Ghizzolo Giovanni, *Madrigali et arie per sonare et cantare. Libro primo (1609) and Libro secondo (1610)*, ed. Judith Cohen, Madison (Wisconsin): A-R Editions, 2005 (= Recent researches in the music of the Baroque era, 138).
- Ghizzolo Giovanni, *Terzo libro delli concerti a due, tre e quattro voci*, Milano: Filippo Lomazzo, 1615.
- Giacco Orazio, *Armoniose voci: canzonette in aria spagnola ed italiana a tre voci. Libro primo, terza impressione corretta*, Napoli: Giovanni Battista Gargano e Matteo Nucci, 1620.
- Giramo Pietro Antonio, *Arie a più voci*, Napoli: Ottavio Beltrano, 1630.
- Grandi Alessandro, *Il terzo libro de motetti*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1618 (1. Aufl. 1614, verschollen).
- Italian secular song 1606–1636*, ed. Gary Tomlinson, New York/London: Garland Publishing, 1986.
- Kapsberger Giovanni Girolamo, *Libro Secondo d'arie a una e più voci, Rom 1623*, Faksimile, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1980 (= Archivum musicum, 28).
- Kroyer Theodor, «Dialog und Echo in der alten Chormusik», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 16 (1909), S. 13–32.
- Landi Stefano, *La morte d'Orfeo, Tragicommedia pastorale*, ed. Silvia Herzog, Madison: A-R Editions, 1999 (= Recent Researches in the Music of the Baroque era, 98).
- Leoni Leone, *Sacri fiori. Secondo libro de motetti a una, due e tre voci*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1612 und 1613.
- Leopold Silke, *Al Modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Analecta Musicologica*, 29 (1995).
- Leopold Silke, «Der schöne Hirte und seine Vorfahren», in: *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, Festschrift Helmut Huckle, hrsg. von Peter Cahn und Ann-Katrin Heimer, Hildesheim u. a.: Olms, 1993, S. 471–480.
- Luisi Francesco, «*Il carro di Madama Lucia et una serenata in lingua lombarda*. Note sull'attribuzione definitiva a Giovanni Battista Fasolo», in: *Seicento inesplorato*, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombarda-padana del secolo XVII, Como: AMIS, 1993, S. 481–496.
- Marenzio Luca, *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci (1595)*, ed. Steven Ledbetter and Patricia Myers, New York: Broude Brothers, 1980 (= The secular works, 14).
- Marino Giovan Battista, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Omegna / Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993.
- Merula Tarquinio, *Pegaso musicale*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1640.
- Merula Tarquinio, *Satiro e Corisca*, przygotowali do wyd. Aleksandra Patalas, Krakow: Musica Iagellonica, 1997 (= Sub sole Sarmatiae, 1).
- Merula Tarquinio, *Vesper and compline music for four principal voices*, ed. Jeffrey Kurtzman, New York/London: Garland, 1998 (= Seventeenth-century Italian sacred music, 14).
- Monteverdi Claudio, *L'incoronazione di Poppea*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Wien: Universal, 1931 (= *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 13).
- Monteverdi Claudio, *Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Bologna: Enrico Venturi, 1927.
- Orlandi Camillo, *Arie a tre, due e voce sola. Opera seconda*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1616.
- Pietro Pace, *Motetti a quattro, cinque, e a sei voci [...] e ciascheduno motetto ha un'aria spirituale volgare, se piace, a una e doi voci, imitando le latine dette 'arie volgare' [...] op. 18*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1619.
- Raccolta terza di Leonardo Simonetti [...] de messa e salmi del signor Alessandro Grandi e Giovanni Croce Chizotto, a due, tre, quattro voci, con basso continuo*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1630.

- Rigatti Antonio, *Musiche diverse a voce sola*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1641.
- Romano Giulio, *Fuggilotio Musicale [...] nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni e scherzi ... Opera seconda*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1613.
- Sabbatini Pietro Paolo, *Il quarto de villanelle a una, due e tre voci*, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1631.
- Santo Pietro de Negri Giulio, *Gratie ed affetti di musica moderna a una, due e tre voci*, Milano: Filippo Lomazzo, 1613.
- Smither Howard E., *Oratorios of the Italian Baroque*, Bd. 1: *Antecedents of the oratorio: sacred dramatic dialogues, 1600–1630*, Laaber: Laaber Verlag, 1984 (= *Concentus Musicus*, 7).
- Steinheuer Joachim, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch*, 26 (2004), S. 31–69.
- Steinheuer Joachim, *Chamäleon und Salamander: Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999.
- Steinheuer Joachim, «Herzensfestungen und Luftschlösser – Zur Ikonographie militärischer Architekturen im Liebeskrieg bei Cipriano de Rore, Nicolò Fontei, Claudio Monteverdi und Barbara Strozzi», in: *Musiktheorie*, 21/2 (2006), S. 101–129.
- Steinheuer Joachim, «L'Orfeo», in: *Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 119–140.
- Szweykowska Anna – Szweykowski Zygmunt, *Włosi w kapeli królewskiej polskich wasów (Italians in the chapel royal of the Polish Vasa kings)*, Krakau: Musica Iagellonica, 1997 (= *Acta musicologica universitatis cracoviensis*, 3).
- Turini Francesco, *Madrigali. Libro primo*, hrsg. von Rudolf Hochstötter und Ingomar Rainer, Wien: Doblinger 2002 (= *Wiener Edition Alter Musik*, 18).
- Turini Francesco, *Madrigali. Libro secondo*, hrsg. von Rudolf Hochstötter und Ingomar Rainer, Wien: Doblinger, 2002 (= *Wiener Edition Alter Musik*, 19).
- Valentini Giovanni, *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, col basso continuo*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1625.
- Valentini Giovanni, *Il quarto libro de madrigali*, Venezia: Alessandro Vincenti, 1625.
- Valentini Giovanni, *Il secondo libro de madrigali*, Venezia: Giacomo Vincenti, 1616.
- Whenham John, *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*, Ph. D. Diss., University of Oxford, 1978; umgearbeitete Fassung: Ann Arbor: UMI, 1982 (= *Studies in British Musicology*, 7).
- Wilkinson Christopher, *The sacred music of Tarquinio Merula*, Ph. D. Diss., Rutgers University, 1978, UMI Microfilms.
- Wistreich Richard, *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, Aldershot: Ashgate, 2007.