

bisherigen Versuchen oft mangelt. Im Übrigen bleibt auch für die wissenschaftliche Analyse gültig, was Jammers im eingangs zitierten Satz postuliert hat.<sup>108</sup>

Hinsichtlich der Editionsform stellt sich die Frage, ob die ornamentalen Finessen überhaupt noch adäquat in einer traditionellen Transkription mit Kommentar schriftlich darstellbar sind. Wie soll lesbar werden, dass dieses Zeichen in jenem Fall, jenes Zeichen in diesem Fall klassisch oder unscharf zu deuten ist und welche Klanggestalten der jeweilige Unschärfegrad alternativ oder als Kontinuum zulässt? Es liegt nahe, sich dafür audiovisueller Möglichkeiten zu bedienen und der Schriftebene eine (ebenfalls kommentierte) akustische beizufügen. Die ursprünglich-mündlichen, schriftlich eingefrorenen Lieder wären im elektronisch-neumündlichen Medium wieder auf halbem Weg nach Hause. Eventuell würde das Verfahren sogar die Chance eröffnen, die resignierte Aufführungspraxis zurück ins Boot zu holen. Wie auch immer – die Melodien (und damit gleichfalls die Dichtungen) haben gute Aussichten, die ‚Fremde‘ zu verlassen und aus ihrem Schweigen herauszutreten.

<sup>108</sup> S. oben mit Anm. 4. Nüchterne Abstinenz von klanglicher Konkretisierung hat oft etwas Unehrlisches. Es ist bekannt, dass die virtuelle Klanglandschaft im inneren Ohr des ‚bloßen Wissenschaftlers‘ schon manche Theoriebildung entscheidender geprägt hat als scheinbar objektive Befunde.

## „Dare un honesto & santo trattenimento à tutte le sorti di persone“:

### Didaktisches Prinzip und Musikalisierung des Gebets in einem italienischen Andachtsbuch von 1608

von Linda Maria Koldau, Bonn

„[Und ich fragte] unter anderem eine gewisse Margarita Chiappa, ob sie das *Gebet der Santa Marta* kenne, und als sie sagte, daß sie es auswendig wisse, schrieb ich es auf und gab es meinem Vater, der es einige Tage darauf druckte.“<sup>1</sup>

Nur im Ausnahmefall ist das Volksgut vergangener Jahrhunderte in unverfälschter Form überliefert worden, so dass die wenigen erhaltenen Zeugnisse als besonders wertvolle Dokumente für einen Einblick in vergessene Traditionen erscheinen. Im Folgenden soll ein solches Dokument, ein italienisches Andachtsbuch aus dem Jahr 1608, vorgestellt werden, wobei das besondere Augenmerk seiner dezidiert didaktischen Anlage und der „Musikalisierung“ des privaten Gebets um 1600 gilt.

Die Worte, mit denen der Verleger Francesco Gadaldini 1594 vor der Inquisition den Druck seines Andachtsbüchleins *Oratione di S. Marta* rechtfertigte, lassen uns heute ahnen, wie tief in Italien die Frömmigkeit im Leben des Einzelnen verwurzelt war.

<sup>1</sup> Francesco Gadaldini (1594): „[...] et io [...] andai dimandando, et fra le altre ad una Margarita Chiappa, se saveva l'oratione di S. Marta, et dicendomi che la sapeva à mente io la pigliai in scritto di mia mano et la diedi à mio padre, qual da lì alcuni giorni la stampo [...]“; zit. n. Lorenzo Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI–XVII secolo* (= *Biblioteconomia e Bibliografia Saggi e Studi* 13), Florenz 1980, S. 8.

Gebete wie das der Santa Marta gehörten zum selbstverständlichen Repertoire mündlicher Tradition, und die große Nachfrage nach neuer Literatur zur privaten Andacht machte sie zum äußerst lohnenden Gegenstand für Druck und Verkauf. Tatsächlich gehören religiöse Drucke (Theologie, liturgische Texte und Erbauungsliteratur) im 16. Jahrhundert zu den führenden Produkten auf dem Markt der Druckerzeugnisse, wobei die „stampe religiose popolari“ einen beträchtlichen Anteil der religiösen Literatur ausmachen.<sup>2</sup>

Eine beträchtliche Anzahl dieser Drucke schlägt dabei die Brücke zur Musik: Zahlreiche Sammlungen mit Andachtsliteratur enthalten Melodien zu den religiösen Gedichten, traditionelle und auch neukomponierte Lauden, die einstimmig oder auch in primär homophoner Mehrstimmigkeit zu singen sind. Tatsächlich entstammen diese Lauden einer literarischen, musikalischen, vor allem aber auch pädagogischen Frömmigkeitstradition, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt, im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts jedoch im Zuge des tridentinischen Reformgeistes durch eine tatkräftig betriebene Erneuerung des religiösen Lebens dezidiert gefördert wurde und so im Alltag der religiösen Institutionen und ihrer Angehörigen aus allen sozialen Schichten bald eine zentrale Stellung einnahm:<sup>3</sup> Die Lauden dienten der Erbauung und der Lehre, man sang sie in den Oratorien und zur privaten Andacht, während der „esercizi spirituali“ wie zur persönlichen „ricreazione“, während Prozessionen und missionarischen Freiluft-Veranstaltungen, selbst bei den Krankenbesuchen und anderen karitativen Aktivitäten der religiösen Bruderschaften.

Das bemerkenswerteste und umfassendste Zeugnis dieser „tradizione laudistica“ erschien 1608 in Neapel: die *Lodi, et canzonette spirituali* (Neapel 1608; RISM 1608<sup>4</sup>, I-Bc D.96), ein kleinformatiges Andachtsbuch (13,5×7,2cm) von fast 500 Seiten Umfang mit einer reichen Sammlung an geistlichen Gedichten, die zu dreistimmigen Laude gesungen werden können.<sup>4</sup> Vor dem Hintergrund der italienischen, speziell der neapolitanischen Frömmigkeitskultur um 1600 fügt sich jeder Aspekt dieser Anthologie, vom Titel über die „Avvertimenti“ des Herausgebers Tarquinio Longo, die 329 Dichtungen und ihre „arie“ bis hin zum italienischen Kurzkatechismus im Anhang, zu einem reichen Mosaik, in dem sichtbar wird, wie tief Laudendichtung und -gesang in das tägliche Leben besonders der unteren Bevölkerungsschichten integriert waren.

<sup>2</sup> Zur Verbreitung religiöser Erbauungsliteratur im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Baldacchini, S. 7–11. Eine Übersicht der bevorzugten Themen in der Produktion der führenden Drucker in Florenz und Venedig findet sich bei Tim Carter, „Music-Printing in Late Sixteenth-Century and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti and Zanobi Pignoni“, in: *EMH* 9 (1989), S. 34.

<sup>3</sup> Grundlegende Studien zur italienischen Laude stammen von Francesco Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom 1935; Piero Damilano, „La lauda filippina, espressione religiosa popolare del rinascimento“, in: *Musica sacra* 1 (1956), S. 13–16, 74–84, 112–120; Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, Venedig 1985. Zum religiösen und musikalischen Kontext der Laude im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert vgl. Giancarlo Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio: l'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano“, in: *Baronio e l'arte. Atti del Convegno internazionale di Studi, Sora 1984, Sora 1985*, S. 571–798; ders., „Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli Oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento. Con particolare riguardo alla tradizione laudistica“, in: *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 1985*, hrsg. von Domenico Antonio D'Alessandro und Agostino Ziino (= *Miscellanea musicologica* 2), Rom 1987, S. 643–704; und Domenico Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Mailand 1945.

<sup>4</sup> Der Herausgeber Tarquinio Longo bezeichnet in seiner Sammlung die Gedichte ungeachtet ihrer Form und ihres Versmaßes als „Lodi“, während die dreistimmigen Villanellen im Titel als „Canzonette“, innerhalb der Anthologie jedoch durchgehend als „Arie“ aufgeführt sind. Formal handelt es sich um Villanellen bzw. mehrstimmige Lauden des ausgehenden 16. Jahrhunderts.

Giancarlo Rostirolla hat Tarquinio Longos *Lodi, et canzonette spirituali* als „eine der kolossalsten Anthologien von „laude spirituali,, die je gedruckt wurde“ bereits beschrieben und in bewundernswerter Quellenarbeit in ihren neapolitanischen Kontext eingeordnet.<sup>5</sup> Im vorliegenden Aufsatz soll es darum gehen, drei Aspekte näher zu untersuchen, auf die Rostirolla nur am Rande bzw. gar nicht eingehen konnte: Tarquinio Longos „didaktisches Prinzip“, das die Anlage seiner *Lodi, et canzonette spirituali* vom Titel bis ins kleinste Detail bestimmt, die musikalische Faktur der „Arie“ und Longos außergewöhnlich strenge Einstellung zum Verfahren der Kontrafaktur, schließlich die allumfassende musikalische Unterlegung des Katechismus mit einfachen Melodieformeln.

### 1. Die Anlage der Anthologie und ihr neapolitanischer Kontext

Schon im Titel verrät der Herausgeber und Drucker Tarquinio Longo seine Zielsetzung bei der Veröffentlichung der *Lodi, et canzonette spirituali*: „um sie nicht nur zur ehrsamten Unterhaltung der Seele zu lesen, sondern sie auch zu singen, entweder privat jeder für sich, oder öffentlich in den Kirchen, Oratorien und im katechetischen Unterricht.“<sup>6</sup> Fällt hier schon der selbstverständliche Gebrauch solcher Andachtsmusik sowohl im privaten Rahmen als auch in den Kirchen auf, so zeugen Longos ausführliches, vierteiliges Vorwort und schließlich der vielfältige Inhalt dieses Büchleins von der zentralen Rolle der Laude in der didaktische Arbeit der Oratorianer und Bruderschaften sowie von der selbstverständlichen Einbindung dieser Lieder und Gedichte in den italienischen Alltag um 1600. Daß es sich hier nicht um „Kunst“ für eine kleine Elite handelt, bezeugen schließlich die 20 „Arie antiche“ im Anhang: Die „gewissen, allgemein bekannten und einstimmigen Arie, die man auswendig weiß und die einfachen Leuten besser gefallen und mehr Freude machen,“<sup>7</sup> finden sich in den Laudensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts in ganz Italien – es handelt sich also um geistliches, allgemein bekanntes Volksgut.

Longos Anthologie geistlicher Gedichte, einfacher Gesangssätze und liturgischer Texte ist wie folgt angelegt:<sup>8</sup>

#### Einführung:

„Avvertimento Primo: Del fine, e scopo di questo Libro“ (3–9)

„Avvertimento Secondo“ (Erläuterung der Gattung „Lode“ und ihrer Übereinstimmung mit griechischen bzw. lateinischen Versformen, 9–13)

„Avvertimento Terzo“ (Erläuterung der Anlage der „Lodi“ in verschiedene „Maniere“, 13–20)

„Avvertimento Quarto“ (Quellenangabe der anthologisierten „Lodi“, 20–24)

<sup>5</sup> Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 643–704.

<sup>6</sup> „Per poter non solo leggersi ad honesto diporto dell’Anima: ma ancora cantarsi ò priuatamente da ciascuno, ò in publico nelle Chiese, Oratorij, & Dottrine.“ Alle Zitate stammen aus dem Exemplar der *Lodi, et canzonette spirituali*, das sich heute im Civico Museo in Bologna (I-Bc) unter der Signatur D.96 befindet.

<sup>7</sup> „[...] certe Arie communi, & consonanze, che si sanno à mente, più gustano, & diletano alla gente commune [...]“ (S. 5). „consonanze“ ist hier mit „einstimmig“ übersetzt: Longo bezieht sich auf den einfachen, entweder einstimmigen oder dreistimmig-parallel verlaufenden Satz der „Arie antiche“ (s. u. Abschnitt 4).

<sup>8</sup> In Klammern sind die Seitenzahlen angegeben. Das Buch ist bis zur letzten „Maniera“ durchgehend paginiert (Vorder- und Rückseite, keine Folioseiten); die Indices ab S. 408 enthalten keine Seitenzahlen, die beiden Anhänge hingegen beginnen jeweils wieder mit einer neuen Paginierung.

Hauptteil:

insgesamt 329 Lodi (geistliche Gedichte), kategorisiert in 31 „Maniere“ (Versmaße und Gedichtsformen) mit teils sehr ausführlichen Erläuterungen zum Aufbau, dazu 20 „Arie“ (dreistimmige Liedsätze), jeweils eine oder zwei zu jeder „Maniera“ zugeordnet und zu Beginn jeder „Maniera“ abgedruckt (25–408)

Indices:

„Tavola Prima delle Lodi“ (alphabetische Auflistung der „Lodi“ mit Angabe der Seitenzahl)

„Tavola seconda: Hinni, Orationi, & altre cose latine, voltate in verso“ (alphabetische Auflistung von 17 lateinischen Gesängen, die sich unter den „Lodi“ befinden, mit Angabe der Seitenzahl)

„Tavola terza: Delle Feste, & Solennità, che in queste Lodi si celebrano“ (Auflistung der verschiedenen Feste im Kirchenjahr [Christus, Maria, Heilige], zu denen die einzelnen „Lodi“ passen)

„Tavola quarta: D'altre Materie, che nelle Lodi si contengono“ (gewissermaßen eine Konkordanz zu den „Lodi“ [geistliche Stichworte mit zahlreichen, teils mehrfachen Seitenangaben])

„Tavola quinta: Dell'Arie per ciascuna Maniera di Lodi“ (Auflistung der „Arie“ zu den verschiedenen „Maniere“ mit Angabe der Seitenzahl, außerdem „Arie Antiche, che sono al fin del Libro“)

„Il Fine“ (Angabe Verlag, Ort und Jahr, Nachtrag mit einer zuvor vergessenen „Lode della Maniera“ XVII. und Errata)

1. Anhang mit neuer Seitenzählung:

20 „Arie Antiche“: zu einigen der „Lodi“ zu singen, deren Strophen aus zwei, drei oder vier Versen bestehen (1–24)

2. Anhang mit neuer Seitenzählung:

„Litanie Ad poscenda Sanctorum suffragia.“ (1–7)

„Litanie Beatae Mariae Virginis. Quae in Sancta Domo Lauretana recitari solent.“ (8–9)

3 Arie: „Aria I per le Litanie de' Santi. Cauata dal Missale“ (10–11); „Aria II. per le Litanie de' Santi.“ (12–13) und „Aria III. Per le Litanie della Madonna“ (14)

„Compendio delle cose più necessarie della Dottrina Christiana.“ (S. 15, dann keine weiteren Seitenzahlen)

„Parte prima“ (zentrale Gebete und Aussagen der katholischen Liturgie, in Latein und Italienisch, zum Singen gedacht)

„Seconda parte“ (katholischer Kurzkatechismus mit zentralen theologischen Lehrsätzen in Italienisch)

13 „Toni per cantar le Prose della Dottrina“ (einstimmige Gesangsformeln, einzelnen Satzabschnitten und Wörtern der Prosatexte zugeordnet)

Der Inhalt der *Lodi, et canzonette spirituali* geht somit weit über eine Anthologie von Gedichten und dazugehörigen Liedsätzen hinaus. Vielmehr will Longo dem Leser gewissermaßen ein Handbuch für die katholische Andachtsübung im Hausgebrauch bieten: Die Indices ermöglichen eine Zusammenstellung der Gedichte und Melodien ganz dem jeweiligen Feiertag entsprechend, und die Anhänge bieten die einfachen, überwiegend einstimmigen „Arie antiche“ sowie eine Art Kurzkatechismus mit den wichtigsten Texten und Lehrsätzen christlicher (katholischer) Lehre in italienischer Sprache, sowie einstimmigen Gesangsformeln, auf die diese Texte zu singen sind.

Daß die *Lodi, et canzonette spirituali* ausgerechnet in Neapel erschienen, ist keineswegs ein Zufall. Vielmehr bildet die intensive, alle Schichten erfassende Laienreligiosität in dieser Stadt das Fundament für Longos umfassende Sammlung der zeitgenössischen Erbauungsliteratur. Bereits im Titel klingt dieser Hintergrund an: Mit den „Chiese, Oratorij, & Dottrine“ bezieht Longo sich auf die Versammlungsstätten und das rege Wirken der Oratorianer des Filippo Neri, der zahlreichen anderen religiösen Vereinigungen (Congregazioni) und schließlich auch der Jesuiten in Neapel.<sup>9</sup> Dabei kamen die wichtigsten Impulse von der Casa dei Girolamini, der neapolitanischen Bruderschaft des Filippo Neri, die 1586 durch den gezielten Einsatz römischer Missionare in Neapel gegründet wurde und umgehend ihre eigene Kirche und ein Netzwerk an liturgischen, devotionalen, katechetischen und karitativen Aktivitäten aufbaute. Eine Schlüsselfigur ist hier der römische Pater Giovenale Ancina, der sich – selbst Sänger,

<sup>9</sup> Zur folgenden Skizze der Laienreligiosität in Neapel vgl. Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 643–666.

Komponist und Dichter – während seines über zehnjährigen Aufenthaltes in Neapel intensiv für die musikalische Gestaltung von Liturgie und Andacht einsetzte.<sup>10</sup> Sowohl die mehrstimmige Musik als auch der Gregorianische Gesang und das umfangreiche Laudenrepertoire wurden in vielfältiger Weise und ganz offen für die Mission eingesetzt: In den Berichten Ancinas und seiner Mitstreiter ist vom „Anlocken“ des Volks durch die Musik die Rede,<sup>11</sup> die Lauden dienten als unverzichtbares Mittel in der Katechese, zur Intensivierung der „*esercizi spirituali*“ und den Padri als Zerstreuung in ihrer knapp bemessenen Freizeit. Eine stadtbekannte Sensation müssen die österlichen Missions-einsätze der Oratorianer im Freien gewesen sein, die ohne den allgegenwärtigen „*canto de' laudi spirituali*“ nicht denkbar gewesen wären: Die Lauden zogen das Volk an, dienten zur Einstimmung und als Zwischenspiel zwischen den Predigten; beschlossen wurde die Veranstaltung mit gemeinsamem Psalmengesang.<sup>12</sup>

Auch der alle Schichten und Altersstufen erfassende Charakter dieser Aktivitäten wird in den zeitgenössischen Berichten immer wieder hervorgehoben: Die „*esercizi*“ und „*spettacoli spirituali*“ sind – in bewußter Abgrenzung zu den weltlichen Vergnügungen – für „*tutto il Popolo senza eccezione di persona*“ gedacht, wobei auch die Anwesenheit von Frauen regelmäßig erwähnt wird.<sup>13</sup> Ein gezieltes Erfassen der Gesamtbevölkerung zeichnet sich auch bei den verschiedenen *Congregazioni* Neapels ab, die bereits Ende des 15. Jahrhunderts entstanden: Die fünf bedeutendsten Bruderschaften vereinen Adel und Bürger, Geistliche, Handwerker und Händler, Jugendliche, Kinder, geistig Behinderte und Rechtsstudenten; durch ihr karitatives Wirken werden Randkreise der Bevölkerung erreicht.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Tarquinio Longos Bestreben, mit den *Lodi, et canzonette spirituali* allen Kreisen Neapels – auch den wenig Gebildeten, den Kindern und den Frauen – einen Sammelband der beliebten Laudendichtungen und -melodien zur Verfügung zu stellen. Dabei scheint der Verleger jedoch das zentrale, pädagogisch ausgerichtete Vorgehen der *Congregazioni* stärker verinnerlicht zu haben als seine Kollegen: Obwohl in den Jahrzehnten um 1600 zahlreiche Laudensammlungen erschienen, die den *Lodi, et canzonette spirituali* inhaltlich durchaus ähneln, hebt sich Longos Anthologie nicht nur durch ihren unübertroffenen Umfang hervor, sondern auch durch ein dezidiert didaktisches Prinzip, das die Anlage der Sammlung auf mehreren Ebenen bestimmt.

## 2. Didaktisches Prinzip: Die vier „*Avvertimenti*“ und die 31 „*Maniere*“

Longos Ziel, den neapolitanischen Gläubigen ein umfassendes Handbuch an frommen Gedichten und Liedern, gewissermaßen für jede Lebenslage, zur Verfügung zu stellen,

<sup>10</sup> Dank seiner Beziehungen zu Komponisten an Höfen und Kirchen in ganz Italien führte Ancina mehrstimmige geistliche Musik wie auch das Laudenrepertoire aus Rom und Norditalien in Neapel ein, vgl. ebd. S. 649 f. Zu Padre Giovanale Ancina vgl. Piero Damilano, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545–1604)*, Florenz 1956 und Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio“ (wie Anm. 3), S. 618–639.

<sup>11</sup> „Et per più allettarlo [il popolo dei fedeli] se introdusse [a similitudine della Casa di Roma] che tutti li giorni festivi si celebrasse messa cantata con canto fermo ecclesiastico et il Vespro con l'uno et l'altro canto fermo e figurato.“ (zitiert nach Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 656).

<sup>12</sup> Vgl. die Beschreibung einer ähnlichen Veranstaltung 1615 in Rom, ebd. S. 661.

<sup>13</sup> Ebd. S. 656 und 658.

spiegelt sich unmittelbar in der Anlage der Sammlung mit ihren ausführlichen Erläuterungen in den vier „Avvertimenti“ wider, die sich innerhalb der Anthologie dann in Bezug auf besondere Gedichtformen und Metren fortsetzen, vor allem aber auch in der singulären Anordnung der Gedichte in 31 „Maniere“, die selbst dem gänzlich unerfahrenen Leser ein sicheres System bietet, zu jeder beliebigen Dichtungsart eine Melodie zu finden.

Diese didaktische Zielsetzung wird in den vier „Avvertimenti“ programmatisch erläutert. Im „Avvertimento Primo“ stellt Longo zunächst sein Kriterium der Auswahl vor: Angeregt durch die Bitte vieler, die eine Zusammenstellung der in Neapel vielfach kursierenden „Lodi, ò Canzoni“ wünschten,<sup>14</sup> hat Longo bewusst Literatur und Musik von mittlerer Stilhöhe ausgesucht und teils auch bearbeitet, damit „sie nicht nur von den einfachen, wenig gebildeten Leuten gesungen und verstanden werden können, sondern auch von Kindern und den Frauen selbst“.<sup>15</sup> Einerseits beruft er sich im Vermeiden der Extreme nachdrücklich auf das antike Ideal des Maßhaltens, andererseits ist seine Auswahl einfacher Literatur und Musik vor allem pragmatisch motiviert. So sei auch die Musik bewusst einfach gehalten; die dreistimmigen Villanellen könnten auch auf zwei Stimmen oder sogar einfach nur auf die Melodiestimme allein reduziert werden. Für die „persone poco intendenti della musica“ hat er im Anhang schließlich eine Anzahl allgemein bekannter und beliebter Melodien veröffentlicht.

Mit dem „Avvertimento Secondo“ fügt Longo einen längeren Diskurs über Metrik und Dichtungsformen ein,<sup>16</sup> in dem er die Lauda zunächst durch ihre „Abstammung“ von der griechischen und lateinischen Lyrik nobilitiert, andererseits auch die Terminologie innerhalb seiner Sammlung rechtfertigt.<sup>17</sup> Von dieser demonstrativ gelehrten Diskussion kehrt Longo dann im „Avvertimento Terzo“ zur praktischen Anwendung zurück: Hier erläutert er seine – in den Gedichtsammlungen dieser Zeit einzigartige – Anordnung in „Maniere“. Die Abfolge der Gedichte und der dazugehörigen „Arie“ richtet sich rein schematisch nach der Anzahl der Verse pro Strophe und der Silben pro Vers, wobei Longo zwischen „versi intieri“ (Elfsilbern) und „rotti“ (weniger als elf Silben, meist sieben oder acht) unterscheidet. So steigt mit der Ordnungszahl der „Maniera“ die Komplexität der Gedichtformen, von Gedichten mit zweizeiligen Strophen zu je fünf Silben bis hin zur „Maniera Trentesimaprima“ mit vierzeiligen Strophen, deren zweiter und vierter Vers Siebensilber sind. Zu den meisten der „Maniere“ ist je eine „Aria“ abgedruckt, mitunter auch zwei, mitunter aber auch gar keine, wobei Longo gelegentlich darauf ver-

<sup>14</sup> „[...] desiderandosi da molti vna raccolta di Lodi, ò Canzoni Spirituali, in varij libri disperse, per potersi non solo leggere per diporto dell'anima da ciascuno in priuato; ma ancora & da gli stessi priuatamente cantarsi, & anco in publico nelle Dottrine, che in questa Christianiss. Città di Napoli vediamo tanto, & con tanto frutto cresciute; ò pure anco nelle Sacre Chiese, & Oratorij“ (S. 3).

<sup>15</sup> „[...] si potessero facilmente, & cantare, & intendere non solo dalla gente commune di poche lettere; ma anco da' fanciulli, & dalle donne stesse [...]“ (S. 4).

<sup>16</sup> Wie weit dieser Diskurs über die griechischen und lateinischen Ursprünge der Gattung „Lode“ auf Longo selbst zurückgeht, ist nicht ganz klar: Zumindest innerhalb der Sammlung zitiert er bei der ausführlichen Erläuterung der „Maniera quintadecima“ einen „vago discorso“, der wie einige andere Erläuterungen in der Anthologie von einem „virtuoso, & dotto giouane Gioseppo Serra“ stammen (S. 195). Rostirolla bezeichnet den „Avvertimento Secondo“ ohne weiteren Kommentar als „un trattato di versificazione di Vincenzo Ferro“ (Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 671).

<sup>17</sup> So stamme der Terminus „lauda“ von „lode“ (Lob) und somit von den griechischen Hymnen ab; andererseits bevorzugte er den Begriff „canzonetta“ für eine kleinere, weniger erhabene Form der petrarkischen Canzone (S. 9–13, vgl. dazu Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 671–674).

weist, die Gedichte könnten auch zur „Aria“ einer anderen „Maniera“ mit passendem Metrum gesungen werden. Die Strophen der für diese Sammlung ausgewählten Gedichte gehen nicht über vier Zeilen hinaus; Longo kündigt jedoch eine „Seconda“ und sogar eine „Terza Parte“ seiner Anthologie an, die dann komplexere Dichtungsformen wie die Ballata, Madrigale, Sonette, Capitoli oder sogar Sestinen enthalten sollen.<sup>18</sup>

Longo betont dabei mit eigenen Worten seine didaktische Zielsetzung: Sein schematisches Vorgehen soll die Unterschiede zwischen den einzelnen Formen möglichst augenfällig darlegen. Vor allem geht es ihm aber darum, dass möglichst viele Gedichte gleicher formaler Anlage – und zwar nicht nur die von ihm gesammelten – zu einer einzigen Melodie gesungen werden können: „Denn auf diese Art werden wir mit einer Aria allen Dichtungen und Lodi der gleichen Maniera gerecht, da sie sich alle auf diese eine Aria singen lassen; und jeder, der ein [geistliches] Gedicht verfasst hat, wird sofort in diesem Buch die Aria finden, auf die man es singen kann.“<sup>19</sup>

Dieser universale Anspruch erhält im „Avvertimento Quarto“ seine reale Grundlage: Longo zählt hier – ebenfalls ein Unikum in den Anthologien dieser Zeit – die literarischen Quellen auf, aus denen er die geistlichen Gedichte entlehnt hat und die er auch innerhalb der Anthologie genau kenntlich macht (jede der geistlichen Dichtungen ist mit einem Buchstaben als Hinweis auf die Herkunft versehen).<sup>20</sup> Erlauben die sieben Quellen heute eine Rekonstruktion der gedruckten Laudenproduktion in Neapel um 1600,<sup>21</sup> so boten sie dem damaligen Leser die praktische Möglichkeit, das bereits vorhandene Repertoire den „Maniere“ in Longos Veröffentlichung zuzuordnen und so bei Bedarf auch musikalisch auszuführen. Wie sehr sich die *Lodi, et canzonette spirituali* dabei in den Kontext der neapolitanischen Oratorien, aber auch in die Laudenproduktion ihrer Zeit einpassen, zeigt sich dabei vor allem an den letzten zwei Quellen, zwei Musikdrucken mit geistlichen Canzonetten, auf die Longo als Alternative zu den von ihm abgedruckten Liedsätzen verweist. Der *Tempio armonico* (Rom 1599) stammt von Padre Ancina, der ja im Neapel des ausgehenden 16. Jahrhunderts als Missionar der römischen Oratorianer, speziell auch als Verfechter der geistlichen Musik, eine der prominentesten Gestalten war. Sein *Tempio armonico* ist der erste Teil eines – nie vollendeten – Projekts, ein umfassende, mehrbändige Sammlung der Philippinischen Lauden herauszugeben. Der vorliegende erste Band ist eine reichhaltige

<sup>18</sup> Allerdings enthält auch die vorliegende „Prima parte“ durchaus komplexere Formen wie Sannazoros „Lamentatione sopra il corpo morto del Redentore“ in „terza rima“ (dementsprechend der „Maniera quinta“ mit dreizeiligen Strophen zu je elf Silben zugeordnet) oder das Sonett „Il pietoso Giesu, pendendo in Croce“, das mit seiner Strophenform von zwei Elfsilbern und einem Siebensilber der „Maniera Settima“ angehört.

<sup>19</sup> „[...] perche in tal modo con un'Aria di Musica sodisfacciamo à tutte le Compositioni, & Lodi dell'istessa Maniera, che tutte con un'istessa Aria posson cantarsi; & ciascuno che harà fatta qualche Canzonetta [= Dichtung], trovi subito in questo libro l'Aria, in che possa cantarla [...]“ (S. 19).

<sup>20</sup> Dem „mittleren“ Anspruch seiner Sammlung entsprechend, hat Longo nur wenige Gedichte von hoher literarischer Qualität aufgenommen: Jeweils eine „Lode“ stammt von Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso und Gabriello Chiabrera. Vom renommierten geistlichen Dichter Angelo Grillo hat Longo dagegen mehrere seiner *Pietosi affetti* übernommen, betont dabei aber seine bewusste Zurückhaltung in der Integration dieser „Edelsteine“ („[...] delle cui vaghe, & pie compositioni habbiamo voluto, come di gemme, ornar questo libro [...]“ [S. 20]), zumal Grillos *Pietosi affetti* nur wenige strophische Gedichte enthalten, die für Longos Gesangbuch geeignet wären.

<sup>21</sup> Vgl. Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 674–681, wo die von Longo nur fragmentarisch angegebenen Quellen identifiziert und um zusätzliche, bei Longo nicht genannte Quellen ergänzt werden. Zudem gibt Rostirolla alle identifizierbaren Konkordanzstellen mit fünfzehn Laudarien an, die zwischen 1563 und 1609 in Rom, Neapel und einigen norditalienischen Städten erschienen, und kommt schließlich zum Schluß, daß nur fünfzehn der 329 „laudi nuove“ sind (vgl. ebd., S. 684–688).

Anthologie dreistimmiger Villanellen, die allesamt Maria und ihren zahlreichen Kirchenfesten gewidmet sind und die von 35 Komponisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, vorwiegend aus dem Umkreis Roms, stammen (Näheres dazu unten).<sup>22</sup> Die *Ghirlanda di Canzonette spirituali* (laut Longo herausgegeben von Vincenzo und Alessandro Vincenti) hingegen scheint nicht mehr erhalten zu sein.<sup>23</sup>

Ganz im Dienste der katholischen Lehre stehen schließlich auch die Anhänge der *Lodi, et canzonette spirituali*. Die Integration eines „Compendio delle cose più necessarie della Dottrina Christiana“ vollendet den enzyklopädischen Charakter dieser Sammlung für die Andachtsübung, da Longo so in einem Band literarische und musikalische Erbauung mit kirchlicher Lehre vereint, wie sie zu dieser Zeit ebenfalls in unzähligen „Dottrine“ erschien und verbreitet wurde.

Wie ein Leitmotiv zieht sich somit Longos didaktische Zielsetzung durch seine gänzlich auf Eingängigkeit, leichte Handhabung und vielseitige Verwendbarkeit angelegte Anthologie. Er wendet sich bewusst an das einfache Volk, besonders auch an diejenigen Personenkreise, die nur selten mit dem gedruckten Wort zu tun hatten. Allein das kleine Format der *Lodi, et canzonette spirituali* weist sie als Andachtsbüchlein aus, das man immer bei sich tragen und bei jeder Art von frommer Übung einsetzen kann.<sup>24</sup> Der zweite Anhang mit den zentralen Gebeten und Lehrsätzen der katholischen Kirche in italienischer Übersetzung gibt diesem Buch den Charakter eines allseitig verwendbaren Kurzkatechismus – wobei Longo nachdrücklich darauf achtet, dass in den ausgewählten Gedichten und Canzonetten der „diletto“ nicht zu kurz kommt. Sein Ziel ist letzten Endes eine Art frommer Unterhaltung, die sowohl dem Lob Gottes als auch der Erbauung des Einzelnen zu Gute kommt.<sup>25</sup>

### 3. Die „Arie“ und Longos Ablehnung der Kontrafaktur

Die Inhalte der Gedichte bieten die gesamte Vielfalt der Andachtsliteratur um 1600, wie sie sich besonders auch im Laudenrepertoire findet: Kreuzigungsszenen, Paraphrasen liturgischer Texte, Marienlieder, Ermahnungen zur Umkehr, meditative Betrachtungen

<sup>22</sup> Ein Exemplar des *Tempio armonico della Beatissima Vergine N.S. fabricatoli per opra del R. P. Giouenale A. P. della Congreg. dell'Oratorio, Prima Parte à Tre uoci stampata in Roma da Nicolò Mutij, 1599* ist heute noch in Bologna erhalten (I-Bc R.275). Zur römischen Congregazione dell'Oratorio, in deren Kontext diese Sammlung entstand, vgl. Arnaldo Morelli, *Il Tempio armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)* (= *Analecta musicologica* 27), Laaber 1991.

<sup>23</sup> In *RISM* findet sich im Zeitraum von 1570 bis 1608 kein Druck mit einem solchen Titel. Überraschend ist Longos Angabe, die Sammlung sei von Vincenzo und Alessandro Vincenti herausgegeben, denn noch bis zehn Jahre nach dem Erscheinen der *Lodi, et canzonette spirituali* leitete Giacomo Vincenti (der Vater von Vincenzo und Alessandro) den Verlag und ist bis dahin im Allgemeinen auf den Drucken als Herausgeber angegeben.

<sup>24</sup> Dass die Grenzen zwischen streng liturgischer, paraliturgischer und außerliturgischer Musik offenbar recht durchlässig waren, wird in Longos ausführlichem Titel ebenso deutlich wie in zahlreichen anderen Sammlungen mit volkssprachlicher geistlicher Musik dieser Zeit, die Hinweise auf das Singen geistlicher Madrigale und Canzonetten in der Kirche enthalten. Vgl. etwa Simone Verovios Widmung zu der Anthologie *Canzonette Spirituali a. 3. voci* (Rom 1599): „[...] con pensiero, che ascoltandole mentre ella [Widmungsträger Vincenzo Gonzaga] visiterà le chiese antiche de' gloriosi Martiri, si accrescano fiamme al suo animo acceso di celeste amore“, oder Aquilino Coppinis Hinweis, seine geistlichen Kontrafakturen von Claudio Monteverdis Madrigalen seien zum Singen im Mailänder Dom bestimmt (in der Widmung seiner *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* [1607] an Kardinal Federico Borromeo schreibt er: „[...] ac iis verbis expressi [die Kompositionen der „herausragenden Komponisten“], quae fortasse non sine iucunditate ad Dei gloriam possint in isto Templo tuo quandoque audiri.“).

<sup>25</sup> „[...] dare vn'honesto & santo trattenimento à tutte le sorti di persone, che à guisa del Santo Rè Dauid cantando queste Canzoni, intendano insieme & lodare il lor Creatore, & ricrear se stessi.“ (S. 4).



und immer wieder Dialoge zwischen der Seele und verschiedensten allegorischen und geistlichen Gesprächspartnern. Wie in vielen geistlichen Drucken dieser Zeit sind die einzelnen Gedichte mit einem kurzen, zusammenfassenden Motto überschrieben, das dem Leser gleichsam eine Regieanweisung für die folgende Andacht gibt.

Während die literarischen Quellen stets verzeichnet sind, gibt Longo nicht die Quellen oder Komponisten der zwanzig „Arie“ an, die den verschiedenen „Maniere“ zugeordnet sind. Es handelt sich um dreistimmige, vorwiegend homophone Lauden, wie sie ab dem späten 15. Jahrhundert Verbreitung fanden und bis weit über das 17. Jahrhundert hinaus in Gebrauch blieben.<sup>26</sup> Charakteristisch ist die durchgehende Einfachheit dieser kurzen Sätze: Die musikalischen Phrasen sind kurz und einprägsam, richten sich ganz nach den Textzeilen und werden oft auf anderer Stufe wiederholt. So entstehen kleine Sätze von insgesamt nicht mehr als etwa 14 Takten mit der Form A-A' oder A-B (jeweils wiederholt), wobei der B-Teil gelegentlich in kürzere, einander entsprechende Phrasen unterteilt ist. Die rasche, durchweg syllabische Deklamation in kleinen, oft repetitiven Notenwerten trägt zur Einprägsamkeit der kurzen Melodien bei. Die meisten der „Arie“ sind in tiefer Chiavette geschlüsselt (Violin-, Sopran- und Baritonschlüssel) einige jedoch auch mit zwei Sopran- und einem Bass-Schlüssel. Die Sätze in Chiavette müssen heruntertransponiert werden, da der Canto primo bisweilen bis zum *a*“ reicht; ansonsten bleibt der Ambitus der Sopranstimmen auf eine Oktave begrenzt und bewegt sich überwiegend im Rahmen einer Quinte. Im homorhythmischen Satz sind die beiden Sopranstimmen meist in Terzen gekoppelt; es gibt jedoch auch „Arie“ mit kleinen Ansätzen zur Imitation, die dann wieder in den homophonen Satz mündet. Dass diese komplexere Satzweise für den Drucker offenbar ungewöhnlich war, zeigen die zahlreichen Fehler in diesen „Arie“: Pausen fehlen oder sind falsch gesetzt, so dass die Stimmen miteinander dissonieren oder unterschiedlich enden. Ansonsten ist der Satz – aus der Sicht der Kontrapunktlehre Zarlinos – jedoch korrekt, ganz im Gegensatz zu den zahlreichen Parallelfortschreitungen in den „Arie antiche“ (s. u.).

Auffällig sind Harmonik und Akkordverbindungen der rein diatonischen Sätze, deren Klanglichkeit eindeutig dem 16. Jahrhundert angehört. Acht der zwanzig „Arie“ stehen ohne Vorzeichen, die restlichen haben ein *b* vorgezeichnet, wobei sechs davon in *F*, fünf in *g* und eine in *d* stehen. Allerdings sind Anfangs- und Endklang der „Arie“ keineswegs immer gleich: „Arie“, die mit einem *C*- oder einem *F*-Klang beginnen, enden durchaus auch mit einer Kadenz auf *a*. Wiederholte Abschnitte sind häufig eine Quinte hoch- oder heruntertransponiert. Die Akkordfolgen mit ihren abrupten Wechseln von Dur- und Moll-Klängen und die stereotypen 3-4-3-Klauseln im Canto secondo sorgen für einen ausgeprägt modalen Charakter.

<sup>26</sup> Tatsächlich kann man davon ausgehen, dass das populäre Laudenrepertoire noch im 19., wenn nicht sogar im 20. Jahrhundert gesungen wurde: Roberto Bellarminos *Dottrina christiana breve*, der wichtigste Kurzkatechismus mit zehn musikalisch notierten Lauden, wurde seit 1624 bis 1872 mindestens zwölfmal aufgelegt. Vgl. Antonio Lovato, „Il Barbarigo e l'insegnamento della musica sacra a Padova“, in: *Gregorio Barbarigo patrizio veneto, vescovo e cardinale nella tarda Controriforma (1625–1697). Atti del convegno di studi Padova 1996*, hrsg. von Liliana Billanovich und Pierantonio Gios, Padua 1999, S. 582 ff. – Die Incipits aller „Arie“ („nuove“ und „antiche“) sowie der drei Litaneien in Longos *Lodi, et canzonette spirituali* sind bei Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 700–704 abgedruckt.

Zwar ist in dieser einfachen Satzart für strophische Dichtung kein individueller Textausdruck zu erwarten, doch gibt es zumindest Ansätze einer emphatischen Vertonungsweise in den „Arie“ 17, 18 und 19, die mit nachdrücklichen Aufforderungen bzw. der Anrufung Mariae in gleichsam exordialen Halben beginnen:

**Aria XVII. per le Lodi**

C 1  
Vie - ni, vie-ni a bru - giar - mi il co - re, vi - va fiam \_\_\_\_\_ ma d'Amo - re, e sciogli in

C 2  
Vie - ni, vie-ni a bru - giar - mi il co - re, vi - va fiam - ma d'A - mo - re,

B  
Vie - ni, vie-ni a bru - giar-mi il co - re, vi - va fiam - ma d'A - mo - re,

**Aria XVIII. per le Lodi**

C 1  
Fre - na, fren' il de - sio che ti tras - por - ta, a - ni-ma, e vol \_\_\_\_\_ - gi il pie-

C 2  
Fre - na, fren' il de - sio che ti tras - por - ta, a - tu-ma, e vol - gi il pie -

B  
Fre - na, fren' il de - sio che ti tras - por - ta, a - ni-ma, e vol - gi il pie-

**Aria XIX. per le Lodi**

C 1  
Non sò tant'ond'in mare, quan - te io spar - ger vor - rei la - gnime ama - re. Ver - gin che col tuo pian-to l'al-ma

C 2  
Non sò tant'ond'in mare, quan - te io spar - ger vor - rei la - gnime ama - re. Ver - gin che col tuo pian - to l'al-ma

B  
Non sò tant'ond'in mare, quan - te io sparger vor - rei la - gnime ama - re. Ver - gin che col tuo pian - to l'al-ma

#### Notenbeispiel 1: Beginn der „Arie“ 17, 18 und 19 (Spartierung)

Laien mögen manche dieser Sätze, besonders die kurzen imitatorischen Passagen in rascher Achtelbewegung als schwierig empfunden haben, sodass Longos Alternativangebot der „Arie antiche“ – deren Druckqualität auch erheblich besser ist – sicherlich genutzt wurde.

Um die Unterhaltung jedoch zu einem „honesto & santo trattenimento“ zu machen, sah sich Longo genötigt, einige der ausgewählten Dichtungen und Canzonetten zu bearbeiten. So hat er einige Gedichte aufgenommen, die ihm an sich „assai buone, & deuote“ erschienen und die allgemein beliebt sind; um der „più purgate orecchie“ seines Zielpublikums willen hat er jedoch den einen oder anderen Vers gestrichen. Überraschend ist hierbei Longos unnachgiebige Einstellung zur Kontrafaktur: Seiner Ansicht nach ändert die Umwandlung eines weltlichen Werks in ein geistliches keineswegs seinen profanen, verderblichen Charakter. Die Kontrafaktur lehnt er nachdrücklich ab: Ihr profaner Kern sei schädlich für zarte Kinder und junge Damen, entweihe heilige

Stätten und verführe die Gläubigen. Seine Argumente stammen aus dem Alten Testament und den Schriften der Kirchenväter: Gott habe seinem Volk Israel verboten, heidnische Beute an sich zu nehmen, da sie zur Sünde verleite. So sei die Übertragung von weltlichen Canzoni und Arien in den geistlichen Bereich gewissermaßen ein Opfer, das zum Himmel stinkt:

„Wenn man daher ähnliche [sinnlich-weltliche] Canzoni oder Arie in geistliche umwandeln will, so scheint es nicht nur, als wolle man Gott Schweinefleisch opfern [Longo bezieht sich hier auf sein vorübergehendes alttestamentarisches Argument, Gott lehne unreine und heidnische Güter als Opfer ab], sondern auch, wie man so sagt, wie das Kandieren einer Zwiebel – so sehr man sie auch kandiert, sie stinkt doch noch immer.“<sup>27</sup>

Angesichts der Beliebtheit der Kontrafaktur und ihres nicht geringen „missionarischen“ Werts – immerhin zirkulierten beliebte weltliche Werke immer wieder auch in geistlicher, gewissermaßen also „geläuterter“ Version – erstaunt die Ablehnung Longos. Während literarische Kontrafakturen vehement als „Verbesserung“ oder sogar als „Erlösung“ des weltlichen Originals gerechtfertigt wurden – und das selbst bei einem Werk von der Autorität des *Canzoniere* von Petrarca –,<sup>28</sup> besteht gerade das gängige Laudenrepertoire von seinen Anfängen an zu einem erheblichen Teil aus „travestimenti spirituali“, was in größter Selbstverständlichkeit durch den Zusatz „cantasi come“ und den Namen der entsprechenden weltlichen Melodie angezeigt wird.<sup>29</sup> Und gerade bei den Oratorianern in Neapel fand sich der in dieser Zeit engagierteste Advokat für die „spiritualizzazione“ der „verderbten“ weltlichen Lieder: Padre Giovenale Ancina setzt sich in seinen Briefen und Vorreden ausdrücklich für eine Reinigung der beliebten weltlichen Lieder durch Textsubstitution ein. So ist sein *Tempio armonico* Frucht seiner Bemühungen, das „ansteckende Übel und verpestende Gift der verfluchten, profanen, obszönen, lüsternen und schmutzigen Canzoni“ auszumerzen und ihre Melodien mit „ehrbaren, hingebungsvollen und heiligen“ Worten zu unterlegen, um so „Tausende sündiger und armseliger Seelen“ vor dem „Abgrund ewiger Verdammnis“ zu retten.<sup>30</sup> In der Tat muß man davon ausgehen, dass es sich bei den Beiträgen bekannter Madrigalisten um Kontrafakturen ihrer weltlichen Villanellen handelt.<sup>31</sup> Im

<sup>27</sup> „Onde il volere simili Canzoni, o Arie spiritualizare, par non solo che sia in vn certo modo, come volere à Dio sacrificare il porco; ma anco, come dir si suole, vn confettar la cipolla, che molto che si confetti, pur sempre puzza.“ (S. 8).

<sup>28</sup> Girolamo Malipiero rechtfertigt seine „spiritualizzazione“ von Petrarcas *Canzoniere* (*Il Petrarca spirituale*, Venedig 1536) in einem ausführlichen fiktiven Dialog, in dem der seit Jahrhunderten ruhlose Petrarca ihm den göttlichen Auftrag gibt, seinen *Canzoniere* zu „korrigieren“, damit der *Canzoniere* spirituale den Menschen nunmehr „utile & profitteuole“ sei. Crisippo Selva hingegen respektiert in seiner *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (Modena 1611) das Original in größerem Maße; dennoch verwandelt erst seine „spiritualizzazione“ die „lascive nature, e sembianze“ von Tassos Dichtungen in „morali, e sante“, wie sie Gott wohlgefällig sind. Zu den verschiedenen Rechtfertigungen des Kontrafaktur-Verfahrens vgl. Linda Maria Koldau, „Contraveleno spirituale, salutare, presentaneo, efficace, & sicuro“: Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento“, in: *Kongressbericht Como 1999*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan (im Druck).

<sup>29</sup> Vgl. dazu Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“ (wie Anm. 3), S. 644 f. und ders., „La musica a Roma al tempo del Baronio“, S. 657–662, sowie Damilano, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545–1604)* (wie Anm. 10), S. 42–49.

<sup>30</sup> „[...] pretendo smorbar l'Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste et pestifero veneno delle maledette canzoni profane, obscene, lascive et sporche per cui si conducono le migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale [...], so der Wortlaut in Ancinas Widmung des *Tempio armonico* an Girolamo Colonna.

<sup>31</sup> So konnte Luca Marenzios „Pietosa querela della Madre Santissima: Ahimé pur s'avicina“ kürzlich als kombinierte Kontrafaktur der Villanellen „Filli ama Tirsi“ und „Ahimé qual empia sorte“ aus seinem *Quarto und Quinto libro delle villanelle a tre voci* (beide Venedig 1587) identifiziert werden; vgl. Linda Maria Koldau, „Marenzio spirituale: The Sacred Italian Music by Luca Marenzio“, in: *Rivista internazionale di musica sacra* 21 (2000), S. 1–55.

Gegensatz zu Tarquinio Longo betrachtet Ancina nur die profanen Texte als verderblich für das Publikum, so dass das Übel bereits durch die textliche Substitution gebannt ist.<sup>32</sup>

Im Vergleich zu den Äußerungen seiner Zeitgenossen – so andere Herausgeber es überhaupt für nötig halten, das Kontrafakturverfahren zu rechtfertigen – erscheint Longos Einstellung als einmalig: Der verderbliche Einfluß liege nicht im – schon geänderten – Text, sondern in der Musik selbst. So bietet er das „mutar aria“ als Lösung an, wo der Verdacht auf eine weltliche Vorlage besteht:

„Denn der hässliche Dämon kommt nicht aus den Worten, die in gute und ehrenwerte abgeändert sind, sondern von der Aria, die von Anfang an einem schlechten Gegenstand gewidmet ist. Wenn diese Aria geändert wird, kann das unschuldige Vorstellungsvermögen nicht durch eine gleichsam [weltlich] infizierte Aria beleidigt werden.“<sup>33</sup>

Leider erläutert Longo nicht näher, was genau er unter dem „mutar aria“ versteht, welche Aspekte der Musik er also konkret als „infiziert“ ansieht. Offensichtlich genügt ihm jedoch schon eine geringfügige Abwandlung des Originals, die nicht den – von ihm ja ebenfalls beabsichtigten – Unterhaltungswert schmälert. Das zumindest lässt die „Aria I“ vermuten: Gleich an der exponierten ersten Stelle der geistlichen Gesänge erscheint ausgerechnet eine Variante von Giovanni Giacomo Gastoldis Ballo „A lieta vita“ – natürlich als fromme Version mit einem Text der Jesusminne versehen.

Offenbar genügte diese geringfügige Änderung von Gastoldis europaweit bekanntem Tanzlied<sup>34</sup> schon dem Anspruch einer „Läuterung“ des profanen Originals. Dennoch bleibt Tarquinio Longos Überzeugung, die Musik habe einen vom Text völlig unabhängigen Charakter und Einfluss auf den Zuhörer, ebenso bemerkenswert wie seine nachdrückliche Ablehnung der Kontrafaktur in einer Zeit, da man mit größter Selbstverständlichkeit weltliche Werke ins Geistliche übertrug, um Klerikern wie Laien gleichermaßen Erbauung und „diletto“ zu bieten.

#### 4. Musikalisierung des Gebets: Die Arie antiche<sup>35</sup> und die Toni per cantar le Prose della Dottrina

Bei den zwanzig „allgemein bekannten und einstimmigen Arie, die man auswendig weiß“ im Anhang der *Lodi, et canzonette spirituali* handelt es sich um nichts anderes als altbekannte italienische Lauden, wie sie in unzähligen Drucken des ausgehenden 16.

<sup>32</sup> In dieser Auffassung stimmt Ancina mit Aquilino Coppini überein, der in den Vorreden zu seinen Monteverdi-Kontrafakturen ebenfalls das Konzept einer textlichen Läuterung vertritt. Vgl. Sabine Ehrmann, „Ad Religionem ergo referatur Musica: Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini“, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 325–338 sowie Koldau, „Kontrafaktur“ (wie Anm. 28).

<sup>33</sup> „Perchè portandosi il brutto fantasma non dalle parole, che in buone, & honeste trouiam mutate, ma dall'aria, applicata dalla sua prima origine à cattiuu materia, se l'aria si muti, non potrà, quasi d'aria infetta, l'honesta imaginazione essere offesa.“ (S. 8 f.).

<sup>34</sup> Dieser Ballo war allerdings schon zu Ende des 16. Jahrhunderts so beliebt, daß er auch nördlich der Alpen – mit einem deutschen geistlichen Text versehen, ins Kirchenlied-Repertoire aufgenommen wurde.

<sup>35</sup> Die ersten 15 „Arie“ sind als Ersatzmelodien für diejenigen „Arie“ gedacht, die im Hauptteil unmittelbar den „Maniere“ zugeordnet sind. Beim Abdrucken der letzten fünf „Arie“ dachte Longo dagegen schon an die im Vorwort angekündigte „Seconda Parte“ seiner Sammlung: Diese einstimmigen Melodien sind für „Lodi“ gedacht, deren Strophen mehr als vier Zeilen haben; es handelt sich dementsprechend um etwas längere, aber nicht unbedingt komplexere Gesänge, da die musikalischen Phrasen zum fortlaufenden Text meist nur wiederholt werden.

**Aria I. per le Lodi**  
CANTO PRIMO.

io ia & amo re, fen te il mio  
co re, Gie sù di letto, nel  
vago al petto: quando io ti  
guardo mi struggo & ardo, ò  
fanciullino, almo e di uino.

CANTO SECONDO.

io ia & amo re fen te il mio  
co re, Giesà di letto, nel  
vago

**Della I. Maniera.** 27

vago aspetto: quando io ti  
guardo mi struggo & ardo, ò  
fanciullino, almo e di uino.  
BASSO.

io ia & a mo re fen te il mio  
co re, Gie sù di letto, nel  
vago al petto: quando io ti  
guardo mi struggo & ardo, ò  
fanciulli no almo e di uino.  
B & L.

Notenbeispiel 2: „Aria I“. (Faksimile)<sup>36</sup>

und frühen 17. Jahrhunderts kursierten.<sup>37</sup> Fünf der zwanzig „Arie antiche“ sind dreistimmig für zwei Canti und Basso gesetzt. Auffällig ist die Anordnung der Stimmen in dreien dieser Liedsätze: Die drei Stimmen gehen über eine Doppelseite hinaus, so dass eine Aufführung allein aus einem Exemplar der *Lodi, et canzonette spirituali* nicht möglich ist – was allerdings auch schon auf Grund des kleinen Formats naheliegt.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Übertragung bei Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“ (wie Anm. 3), S. 704.

<sup>37</sup> Zu den Konkordanzten siehe Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 691–694 und Lovato (wie Anm. 26), S. 596–613. Dabei erscheint die gleiche Melodie – gemäß dem Prinzip der vielseitigen Verwendung – durchaus auch mit anderer Textierung.

<sup>38</sup> In den vorliegenden fünf Sätzen fällt zudem das geradezu penetrante Auftreten von Quintparallelen auf. Zwar ist dies charakteristisch für die mehrstimmig ausgeführte Laude, doch mag sich ihre Häufung auch aus der neapolitanischen Herkunft der *Lodi, et canzonette spirituali* erklären. Eine spezifisch neapolitanische Tradition geistlicher Pastoralen könnte auch in der Auszeichnung der „Aria II“ als „Pastorale à tre Voci“ anklingen (wobei die drei Stimmen auch hier häufig in parallelen Dreiklängen fortschreiten). Longos Anmerkung „Et serve per tutte le lodi della

Bei den einstimmigen Liedern (Canto, vorwiegend mit Sopran-, gelegentlich aber auch Violinschlüssel notiert) handelt es sich um sehr schlichte Melodien mit geringem, tiefelegenem Ambitus (nur in einem der dreistimmigen Sätze erreicht die Oberstimme einmal das zweigestrichene *f*). Bevorzugt werden der ionische, dorische und der mixolydische Modus, der sich allerdings auf Grund des eingeschränkten Ambitus nicht vom ionischen unterscheidet. Die diatonische Melodik und der Rhythmus sind durchweg einfach gehalten; die häufigen Tonrepetitionen und der karge Klang lassen vermuten, daß hier dreistimmige akkordische Sätze auf die Oberstimme reduziert wurden. Einfache Liedformen (AB, AABA) herrschen vor. Die Melodien bestehen zum großen Teil aus „plappernden“ Tonrepetitionen und wiederkehrenden Formeln, und die Rhythmen der einzelnen Zeilen sind oft identisch. Dadurch sind viele der „Arie“ untereinander sehr ähnlich:

Aria IV.



Piè del du-ro sas-so o-ve-se-pol-to fùl suo dol-ce ma-e stro, anzi il suo co-re

Aria VII.



Giù per la ma-la vi-a l'a-ni-ma no-stra va: Sel-la non ha so-cor-so pre-sto mor-ta sa-rà.

Aria XVIII.



Si-gnor per la tua fè mo-ri-r vo-glio per te. E se que-sto fa-rò, più be-a-to sa-rò,

Aria XIX.



Je-su som-mo con-for-to tu sei tut-to il mio amo-re, e'l mio be-a-to por-to, e'l san-to Re-den-to-re

### Notenbeispiel 3: „Arie antiche“ 4, 7, 18 und 19 (Spartierung)

Einige dieser „Arie“ erinnern in ihrer Einfachheit und Kürze daran, dass Longo in seinem Vorwort besonders auch die „fanciulli“ berücksichtigt, die in den neapolitanischen Congregazioni unterrichtet wurden. So wendet sich die „Aria X“. „Giovannetti con fervore“ unmittelbar an die Jugend, während die „Aria VIII“. „Sù, sù, sù“ zum eifrigen Studium der religiösen Unterweisung aufruft:<sup>39</sup>

Maniera quinta, spetialmente per le pastorali“ (Anhang 1, S. 2) weist auf eine selbstverständliche Präsenz der Pastorale im geistlichen Bereich hin – ganz im Gegensatz zu Crisippo Selvas fast zeitgleich erschienenen *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (1611), in denen der Herausgeber Francesco Ugeri gerade die Pastorale als diejenige Dichtungsart bezeichnet, die am allerwenigsten zu einer Übersetzung ins Geistliche geeignet ist.

<sup>39</sup> Daß man diese formelhaften Lieder schnell auswendig wusste, ist offensichtlich. Wie die Melodien des Genfer Psalters scheinen diese „Arie“ wie gemacht für den Gemeindegesang: Die zuweilen extrem kurzen Melodiezeilen kehren häufig wieder, beginnen oft mit einer Pause zum Luftholen, enden mit langen Noten und kommen mit ihrem geringen Ambitus und den einfachen Rhythmen ungeschulten Sängern entgegen.



**TONI per cantar le Prose della Dottrina.**

**XII.**  
Et dimittite nobis sicut & nos dimittimus.

**XIII.**

**DISCHIA RAZIONE.**

1. Il Primo tuono è per le parole di due sillabe.
2. Il secondo, per le trisillabe, che han l'accento nell'antepenultima.
3. Per le trisillabe con l'accento nella penultima.
4. Per le quadrisillabe con l'accento nell'antepenultima.
5. Per le quadrisillabe con l'accento nella penultima.
6. Per quelle di cinque sillabe con l'accento nell'antepenultima.
7. Per le quadrisillabe con l'accento graue all'ultima.
8. Per quelle di cinque sillabe con l'accento graue all'ultima.
9. Per quelle di sei, o più sillabe, con l'accento graue all'ultima.
10. Per quelle di cinque con l'accento nella penultima.
11. Per quelle di sei con l'accento nell'antepenultima.
12. Per quelle di sei, o più sillabe con l'accento nella penultima.
13. Per quelle di sei, o più sillabe con l'accento nell'antepenultima.

**F I N E.**

Notenbeispiel 5: „Toni per cantar le Prose della Dottrina“ (Faksimile)

mit dem Akzent auf der vorletzten Silbe“) muss mitunter durch zusätzliche Töne erweitert werden, um alle Silben unterzubringen. Unverändert bleibt lediglich das Betonungsmuster, das der Leser mit einiger Übung vermutlich automatisch auf entsprechende Textabschnitte anwenden kann. Insofern erweisen sich die „Toni“ als rudimentäre Rezitationsmodelle, durch die der Leser mit einem musikalischen Grundwortschatz für die Singweise jedes beliebigen liturgischen Textes ausgestattet wird (s. Notenbeispiel 6, S. 56).

So erweist sich Tarquinio Longos Anthologie *Lodi, et canzonette spirituali* in der Tat als ein einzigartiges Zeugnis italienischer Andachtskultur um 1600: In ihr findet sich geradezu summarisch das literarische, musikalische und katechetische Repertoire der italienischen Oratori und Congregazioni dieser Zeit, gleichzeitig spiegelt diese Sammlung die spezifisch neapolitanische Dichte an geistlichen Institutionen, die sich in intensiver Arbeit und mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln um die Verbreitung katholischer Frömmigkeitspraktiken unter den weniger gebildeten Schichten bemühten.

Zugleich trägt diese Anthologie jedoch auch den unverkennbaren Stempel ihres Herausgebers Tarquinio Longo: Die grundsätzlich pädagogische Ausrichtung der Congre-



