

Beobachtungen zur Passionsthematik im italienischen geistlichen Madrigal

von

LOTHAR SCHMIDT

Die Passion Christi bildet den theologischen Bezugspunkt frühneuzeitlicher Funeralkompositionen im protestantischen Deutschland. Sie ist zugleich einer der zentralen poetischen Gegenstände des italienischen geistlichen Madrigals im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Anders als das deutsche geistliche Madrigal des 17. Jahrhunderts, das auch Kasualmusik für Trauer- bzw. Begräbniszeremonien sein konnte¹, scheint das Madrigale spirituale jedoch in solchem Kontext selten Verwendung gefunden zu haben². Einer der Gründe hierfür liegt in der Ausgestaltung des Trauerzeremoniells im nachtridentinischen Italien durch die römische Liturgie, die keinen Raum für den Einsatz vulgärsprachlicher Formen läßt. Überhaupt bilden im Bereich des anlaßgebundenen Madrigals Kompositionen auf den Tod einzelner Personen eine Ausnahme, und sie werden nicht als geistliche Madrigale veröffentlicht³. Eine gelegentlich ausgesprochene Hypothese schließt aus der Bedeutung der Passionsthematik für das Madrigale spirituale, dieses habe seine Zeit während der Quadragesima gefunden, es habe während dieser Periode des Kirchenjahres – ermöglicht durch einen Wechsel des dichterischen Vorwurfs und ohne Folgen für seine kompositorische Gestalt – das weltliche Madrigal in seiner Funktion als höfischer oder akademischer Zeitvertreib ersetzt. Mit den im folgenden mitgeteilten Beobachtungen zu Passionsmadrigalen ist keine motivgeschichtliche Skizze der Passionsthematik im Madrigale spirituale beabsichtigt; es soll vielmehr an Kompositionen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck erschienen, die Spanne angedeutet werden, in der sich zwischen Kontextbindung und Verselbständigung das italienische geistliche Madrigal des 16. Jahrhunderts bewegen kann. Die Beispiele werden in chronologischer Folge geboten, ohne daß damit eine generelle historische Veränderung von Funktion und Gestalt des Genres gemeint ist. Die Madrigale wurden ausgewählt, um Möglichkeiten des italienischen

1 Zu nennen sind hier etwa die entsprechenden Sätze aus Johann Hermann Scheins *Israelsbrünlein* (1623).

2 Marco da Gagliano fügte dem Druck seines *Officium defunctorum* (1607) vier jeweils als »Madrigaletto spirituale« überschriebene Sätze an.

3 Für diese Situation ist bezeichnend, daß keine von Angelo Grillos zahlreichen Gelegenheitsdichtungen auf den Tod einzelner Personen in Vertonung überliefert ist. Grillo war der wohl wichtigste Dichter des italienischen geistlichen Madrigals um die Wende zum 17. Jahrhundert; vgl. unten. Ein Druck wie die *Corona della morte dell'illustre signore, il Sig. Comendator Anibal Caro* [...], Venedig 1568 – es handelt sich um einen Sonettenkranz und weitere Sonette auf den Tod des Dichters, vertont von 14 Komponisten – wäre ein Gegenstück zu den entsprechenden poetischen Sammeldrucken, denen die Funktion eines Monumentums zukommt.

geistlichen Madrigals zu verdeutlichen, auch im Blick auf die Orte der Produktion und die Formen der Publikation.

*

1563 erschien in Venedig bei Girolamo Scotto die auf eine Initiative Giovanni Del Benes zurückgehende *Musica spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali*⁴. Dieser Sammeldruck ist bekannt als die erste Publikation des 16. Jahrhunderts, die ausschließlich italienische geistliche Madrigale bietet. Im selben Jahr erschienen zwei andere Sammeldrucke italienischsprachiger geistlicher Musik, die jedoch Kompositionen eines anderen Genres enthalten: Serafino Razzis⁵ und Giovanni Animuccias Laudendrucke⁶. Die Sammlung des Dominikaners Razzi hat eher retrospektiven Charakter und faßt Lauden zusammen, die in Florenz bekannt und in Gebrauch waren, Animuccias Buch eröffnet hingegen die lange Reihe der Drucke, die für die Congregazione dell'Oratorio Filippo Neris entstehen und in deren Andachten eingesetzt werden. Die Congregazione fördert während der gesamten zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Aufbau des Repertoires, es kommt zu einer Serie von Sammel- und Einzeldrucken, die erneut nachgedruckt, planmäßig nummeriert und in Sammelbänden zusammengefaßt werden⁷. Wenig bekannt ist hingegen über den Kontext von Del Benes Anthologie. Die Sammlung erschien posthum, darauf deutet bereits die Titelformulierung »Raccolta gia dal Reuerendo messer Giovanni dal bene«. Del Bene starb im Jahr 1559, am 23. Oktober dieses Jahres wurde er in der Kirche von Santo Stefano in Verona beigesetzt, wo er seit 1542 Priester gewesen war⁸. Zum Zweck dieser Sammlung gibt lediglich der Titel des Drucks einen Hinweis: »à vtilità delle persone christiane, & pie«. Denken läßt diese Formulierung an eine Bemerkung Carlo Borromeos, des Erzbischofs von Mailand, in seinem bekannten, aus Rom an seinen Generalvikar Nicolo Ormaneto in Mailand

-
- 4 RISM 1563⁷; der Titel lautet vollständig: *Musica spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali, a cinque voci. Composta da diversi qui sotto, Raccolta gia dal Reuerendo messer Giouanni dal bene nobil veronese à vtilità delle persone christiane, & pie, nuouamente posta in luce. Da Ian Nasco. Da Lamberto curtoy. Da Adrian Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. In Vinegia appresso Girolamo Scotto. MDLXIII.*
- 5 *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e diuoti avtori, antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle Chiese doppo il Vespro ò la Compieta à consolatione e trattenimento de' diuoti serui di Dio. [...] Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi Fiorentino [...], Venedig 1563, Reprogr. Nachdruck Bologna 1969 (= Bibliotheca Musica Bononiensis IV, 37).*
- 6 *Jesus, Maria. Il primo libro delle laudi di Gio: Animuccia, composte per consolatione, et a requisitione di molte persone, spirituali, et devote, tanto religiosi, quanto secolari, Rom 1563.*
- 7 Für eine Bibliographie der für das römische Oratorium entstandenen Laudendrucke siehe Giancarlo Rostirolla, *La musica a Roma al tempo del Baronio: L'oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in: di Maio, Romeo u.a. (Hrsg.), *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi. Sora 10-13 ottobre 1984*, Sora 1985 (= Fonti e studi baroniani 2), S. 571-771.
- 8 Zu Del Benes Biographie und zum Inhalt von RISM 1563⁷ vgl. David Nutter, *On the Origins of the North-Italian »Madrigale Spirituale«*, in: Pompilio, Angelo u.a. (Hrsg.), *Atti del XIV Congresso Della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987) – Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3, Turin 1990, S. 877-889 (im folgenden: Nutter 1990), hier bes. S. 878 und 881 f.

gerichteten Brief, der sich in seinem ersten Teil mit der Messe beschäftigt, die Vincenzo Ruffo, seit 1563 Kapellmeister am Mailänder Dom, Borromeo zur Probe der Textverständlichkeit zusenden sollte⁹. Der zweite Teil des Briefes handelt von dem Vorhaben, eine Sammlung geistlicher Madrigale zu veranstalten. Dieser Plan stammte, das wird aus dem Brief deutlich, von Ormaneto, der – selbst Veroneser – mit einiger Wahrscheinlichkeit von der kurz zuvor erschienenen *Musica spirituale* wußte. Vincenzo Ruffo war unter den Komponisten dieses Sammeldrucks, und Borromeo mag auch an ihn als einen der »valent'huomini« gedacht haben, die die zuvor in Auftrag zu gebenden Texte vertonen sollten. Borromeos Musikpolitik greift hier über den Bereich, dessen Aufsicht und Organisation ihm als Erzbischof von Mailand genuin zukommt und zu seinen Pflichten zählt, hinaus. Dies sollte bedacht werden, wenn die Jahreszahl des Drucks der *Musica spirituale* und der zweite Absatz des Briefes mit dem historischen Abschluß des Tridentiner Konzils in Verbindung gebracht werden. Dafür, daß jene »madrigali honesti« überhaupt für einen Bereich des organisierten kirchlichen Lebens gedacht waren – zu diesem Bereich können wir sowohl die Florentinischen Andachten, aus deren Zusammenhang die von Razzi zusammengetragenen Stücke stammen, als auch die der Oratorianer in Rom, für die die Sätze Animuccias dienten, rechnen –, gibt das Schreiben keinen Anhaltspunkt. Die Formulierung Borromeos, »si che ogni huomo da bene li potesse cantare«, legt vielmehr die Vermutung nahe, die Sammlung von »madrigali honesti« solle dazu dienen, musikliebende Dilettanten von der Beschäftigung mit der weltlichen, erotischen Lyrik des Madrigals abzuziehen. Dieser Gedanke wird vielfach in Vorreden zu Drucken geistlicher Lyrik angesprochen, die in zunehmender Anzahl etwa seit der Mitte des Jahrhunderts verlegt werden. Unsere Vermutung setzt ein Interesse Borromeos voraus, auch das private Leben außerhalb des öffentlichen kirchlichen Ritus, den allein die Frage der Meßkomposition unmittelbar berührt, im Sinne der Konfessionalisierungstendenzen der nachtridentinischen Kirche geistlich durchzustrukturieren. Del Benes *Musica spirituale* könnte für Ormanetos Plan Modellcharakter gehabt haben. Über Absichten und Adressaten – über die »persone christiane, & pie« hinaus, die der Druck im Titel führt – gibt die Publikation aus dem Jahr 1563 keine Auskunft. Weder wendet sie sich an einen Widmungsträger, noch gibt es eine Vorrede. Dies mag mit den Besonderheiten einer posthumen Publikation zusammenhängen. So bleibt es auch offen, ob und in welcher Form Del Bene selbst die Publikation plante, oder ob er nicht lediglich Stücke gesammelt hatte, die dann später der Drucker – wahrscheinlich ergänzt um

9 Der Brief wird zitiert nach Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venedig 1970 (= *Studi di musica veneta* 2), S. 94:

Da Roma a 31 Marzo 1565

Rever. Mons.

Aspettarò la Messa del Ruffo; et se costi in Milano si trovasse don Nicola della musica Cromatica, potreste pregarlo anchor lui che ne componesse una, p[oi]che dal paragone di molti musici eccellenti meglio si potrà far giudicio di questa musica intelligibile.

Mi piace molto il disegno u[ost]ro di far una ricolta di madrigali honesti, si che ogni huomo da bene li potesse cantare; et quanto si potesse hauere valent' huomini, che facessero la musica, sarebbe facil cosa a far che qualch'uno qui componesse le parole sopra materie spirituali e diuoti.

andere – zu einem Madrigalbuch zusammenfaßte. Manche Details, auf die hier nicht eingegangen werden kann, legen diese Vermutung nahe¹⁰. Dafür, daß einige der Kompositionen im Auftrag Del Benes entstanden waren, spricht, daß fünf der Texte der *Musica spirituale* von Del Bene selbst gedichtet wurden¹¹. Einer dieser Texte ist die sechsteilige Canzone *Destra di quel amor*, die in der Vertonung Lamberto Courtois' an zweiter Stelle in der *Musica spirituale* steht. Hier nur zur Illustration der Text der ersten Strophe¹²:

Destra di quel amor, ch'ogn'altr'amore,
 Senz' alcun fin trapassa,
 Trapassata per me si fieramente
 Dal dispietato chiodo,
 Il cui fier colp' hor' raddoppiars' anch' odo,
 Mentre l'anima mia ti rende honore,
 Et piang' afflitt' & lassa
 Le tue doglie, et suoi fall' amaramente
 Prend' il mio cor ch'a te lo sacro' & dono
 Et famm' al tutt' altr' huom di quel ch'io sono.

Die Canzone spricht in der Haltung eines Gebets die fünf Wunden des Herrn – die rechte Hand, dann die linke; den rechten Fuß, dann den linken und zum Schluß die Seitenwunde – an: »Piagata man del mio fattor sinistra | Che la mia destra guidi«; »O destr' amabil pie, che gia si pronto | Mi cercasti per tutto« usf. Der dreizeilige Commiato, der nach den fünf Strophen den abschließenden sechsten Teil der Canzone bildet, trägt die Bitte vor, den Betenden vor künftiger Missetat zu bewahren. Giovanni Del Bene stand in den Jahren, in die die Komposition der meisten Stücke der *Musica spirituale* zu fallen scheint, in Verbindung mit der Veroneser »compagnia del crocifisso«¹³. Denkbar ist es daher, daß die Canzone in Andachten dieser Bruderschaft Verwendung finden konnte. Dem Verleger, der sich noch nach dem Tod des Veranstalters der Sammlung zum Druck der Kompositionen entschloß, erschien sie jedoch ebenso wie die anderen Stücke auf Dichtungen Del Benes von diesem denkbaren Kontext ablösbar zum Nutzen der »persone christiane, & pie«.

*

Das *Primo libro de motetti et madrigali spirituali*¹⁴ (1581) des Mailänder Organisten Gasparo Costa ist eine Sammlung unterschiedlichster Kompositionen. Die Publika-

10 Vgl. etwa den Kommentar Nutters (1990, S. 879) zur Überlieferung eines Teils der in der *Musica spirituale* enthaltenen Kompositionen in Drucken lange vor 1563: »The *Musica spirituale* [...] is a mixture, part collected out of the best authors, and part newly printed«.

11 Sie erschienen auch als Dichtungen im Druck, in einer Sammlung mit dem Titel *La resurrezione et ascensione del nostro Signore Iesu Christo. Trattata piamente in sei canti, per il R. D. Giovanni del Bene veronese* [...], Venedig o. J., fol. 150v-151v; vgl. hierzu Nutter 1990, S. 880 und 888. In diesem Druck trägt die Canzone das Argomento »Alle cinque piaghe del Signore«.

12 Text nach RISM 1563⁷.

13 Vgl. Nutter 1990, S. 881 f.

14 RISM C 4218; der Titel lautet vollständig: *Il primo libro de motetti et madrigali spirituali a cinque voci di Gasparo Costa Bolognese Organista alla Madonna di San Celso in Milano, Nouamente composti, &*

tion enthält nicht nur – wie der Titel ankündigt – Motetten und geistliche Madrigale, sondern auch weltliche Madrigale. Die Motetten sind zum einen Vertonungen lateinischer enkomiastischer Dichtungen auf den Widmungsträger, zum anderen *Cantiones sacrae* wie ein *Pater noster*, ein *Virgo prudentissima* u. a. Einer der vier Kompositionen, die im Druck durch den Hinweis »Madrigale spirituale« eigens gekennzeichnet sind, liegt folgender Text zugrunde¹⁵:

O sacro santo avventuroso chiodo
 Che quella man o quei piedi pungesti
 Ch'al leve corso fur veloci e presti
 Et al mio scampo ond'io ne spero e godo.
 Te lieto adoro e lui ringratio e lodo
 Che'l pio licor di che signato resti
 Mostrando ha risanato ambe le pesti
 Di fuori e dentro con mirabil modo.
 Poi che'l mondan piacer che'n vario stile
 Vaneggiar ne faceva rivolt'ha in pianto
 Di pentimento e'n casti humili prieghi.
 Per te dunque ritorni un dolce aprile
 Ti priego et chi per noi sofferse tanto
 Veder con gl'altri ancor non mi si nieghi.

Wie in Giovanni Del Benes *Destra di quel amor* ist die Sprechsituation die eines Gebets. Zu Beginn steht eine Anrede, »O sacro santo avventuroso chiodo«, es folgt im ersten Quartett eine nähere Bestimmung des Gegenstandes: der Nagel, der eine Hand oder die Füße des Herrn durchbohrte, der – zweites Quartett – von Spuren des Blutes des Herrn gezeichnet ist. Eröffnet wird das zweite Quartett mit einer erneuten Anrede, die die Parataxe der Appositionen gliedert und zugleich die Situation des Sprechenden bestimmt: »Te lieto adoro«, eine Ansprache, die – theologisch vorsichtig-korrekt – vom Kreuznagel immer wieder auf den Gekreuzigten, das dogmatisch einzig legitimierte Objekt der Anbetung, lenkt. Anders als in Del Benes Text ist in die immer wieder erweiterte Anrede die Anspielung auf eine konkrete Situation eingeflochten, ohne deren Kenntnis der Text unverständlich bleibt. Am Ende des zweiten Quartetts heißt es, Christus habe, als er sein Blut »zeigte«

dati in luce. In Venetia Appresso Angelo Gardano MDLXXXI. Gewidmet ist der Druck Giorgio Slucensium ac Coppelensium Duci Tertio. Bei dem Widmungsträger handelt es sich um Jerzy Olelkowicz, Fürst von Sluck (gest. 1591). Die Widmungsvorrede erwähnt einen Aufenthalt in Mailand. Zusammen mit dem Zweig der Familie Radziwiłł vom benachbarten Nieszwiesz gehörten die Olelkowicz zur katholischen Partei des Adels im zu großen Teilen calvinistisch geprägten Polnisch-Litauen. Vgl. hierzu Horazio Spannocchi, *Relatione [...] delle cose di Polonia intorno alla religione et dell'attioni del signor Cardinale Bolognetti [...] (1586)*, in: *Analecta Romana quae historiam Poloniae Saec. XVI. illustrant. Ex archivis et bibliothecis excerpta*, hrsg. von Józef Korzeniowski (= *Scriptores rerum Polonicarum* 15), Kraków 1894, S. 233-357, hier bes. S. 348, wo die »duchi di Sluzco« als »giovani, ricchi di valore e di buona volontà« bezeichnet werden; vgl. auch die Fußnote des Herausgebers: »Hoc tempore tres erant principes Olelkowicze in Sluck: Georgius (moritur 1591), Ioannes-Simeon (moritur 1592), Alexander.« Costa widmete »Simone Duca di Sluciga et Coppi«, als dem Bruder Jerzys, im Jahr 1584 sein *Secondo Libro di Canzonette a tre voci*.

15 Text nach RISM C 4218.

(»mostrando«), die äußere und die innere Pest geheilt. Das erste Terzett schließlich greift nochmals – immer in der gebetstypischen Anrede – aus und spricht von weltlichen Vergnügungen, die sich in Tränen der Buße und in demütige Bitten – eine solche wird ja gerade umständlich ausgesprochen – gewandelt haben. Der Stil des Textes ist durchaus der verschlungene Stile grave des Sonetts. Er wird hier besonders verwickelt durch den Versuch, eine Reihe von Informationen und Anspielungen in die Gebetsituation zu integrieren und zugleich – wie bereits angedeutet – die Verehrung des Kreuznagels dogmatisch korrekt immer wieder auf die Anbetung des Herrn selbst zurückzulenken. Manche Beobachtungen sprechen dafür, daß es sich bei diesem syntaktisch gedrehten Text dennoch um »poesia per musica« handelt, die für die Vertonung durch Costa geschrieben wurde. Es existieren im Unterschied zu anderen italienischen Texten aus Costas Buch keine Parallelvertونungen¹⁶. Das Sonett verwendet offensichtlich gezielt Bilder, die einige der üblichen Madrigalisten ermöglichen – etwa die Wendung vom »lieve corso« der geschwinden Füße. Schließlich scheint die Verteilung der Bilder auf die verschiedenen Abschnitte des Sonetts im Blick auf die Vertonung geplant zu sein. Costa komponiert das Sonett, wie es der Konvention entspricht, in zwei Teilen: im ersten die beiden Quartette, im zweiten die beiden Terzette. Ein auch nur oberflächlich mit den kompositorischen Usancen seiner Zeit vertrauter Dichter konnte dies mit Sicherheit erwarten. Es stehen daher mit Blick auf die Komposition zwei Anfänge exponiert einander gegenüber: die Anrede am Beginn des ersten Quartetts, »O sacro santo chiodo«, und die Wendung vom »mondan piacer« am Beginn des ersten Terzetts. Costas Vertonung spielt diesen Gegensatz überdeutlich aus. Der Anfang des ersten Teils (Beispiel 1 auf S. 73)¹⁷ greift mit der gedehnten Imitation, dem Melisma auf »chiodo«, der fortschreitenden Unterteilung der Notenwerte von der Brevis über die Semibrevis, die Minima bis zur Semiminima ein motettisches Satzmodell auf. Die Semiminima ist nicht mehr Silbenträger, sondern sie wird im Melisma eingesetzt bzw. in der Kombination mit der punktierten Minima und insofern metrisch unselbständig. Der Beginn des zweiten Teils (Beispiel 2 auf S. 74) setzt dem ein völlig anderes Satzmodell entgegen: kurze Phrasen, die sich eng überlappen, Wiederholung kleiner Textpartikel, ein Spektrum von Notenwerten, das zunächst auf der Minima und der Semiminima als Silbenträger basiert. Zu »vaneggiar« wird schließlich die unterste Grenze der überhaupt im sechzehnten Jahrhundert selbständig auftretenden Werte, die Kombination von Fusa und Semiminima, eingesetzt. Die Textpartikel verkleinern sich bis zu einem Wort, das vielfach wiederholt wird¹⁸. Dieses Verfahren bildet dann wiederum die Folie zu einem Umschlag der Bewegung zu den Worten »rivolt' ha in pianto«.

Der Vergleich mit der Canzone aus der *Musica spirituale* von 1563 zeigt die Gemeinsamkeiten, aber auch die Differenz der beiden zur Vertonung gedachten Texte. Die Motive sind verwandt, die cinque piaghe des Herrn, der Kreuznagel in

16 Ich konnte den Text bislang nicht als gedruckte Dichtung finden.

17 In den Notenbeispielen wurden die Interpunktion und die Orthographie der musikalischen Quellen grundsätzlich beibehalten. Idem-Anweisungen wurden aufgelöst.

18 Zum kompositionsgeschichtlichen Hintergrund vgl. Ruth I. DeFord, *The Evolution of Rhythmic Style in Italian Secular Music of the Late Sixteenth Century*, in: *Studi musicali* 10 (1981), S. 43-74.

Beispiel 1: Gasparo Costa, *O sacro santo avventuroso chiodo* (Beginn des I. Teils)

The musical score is presented in five systems, each with five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the lute accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 O sa -

System 2:
 O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do O

System 3:
 O sa - cro san - to_a - ven - tu -

System 4 (marked with '8'):
 cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do
 O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro -
 sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do
 O sa - cro san -

System 5:
 ro - so chio - do
 O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so
 so chio - do O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so
 to_a - ven - tu - ro - so chio - do O sa - cro san - to_a - ven - tu -
 O sa - cro san - to_a - ven - tu - ro - so chio - do Che

Beispiel 2: Gasparo Costa, *O sacro santo avventuroso chiodo* (Beginn des II. Teils)

Poi che'mondan pia-cer Poi che'mon - dan pia-cer che'n va - rio sti - le che'n va-rio sti-le

Poi che'mon-dan pia - cer Poi che'l mondan pia-cer

Poi che'mondan pia-cer che'n va-rio sti - le che'n va-rio

Poi che'mon-dan pia - cer Poiche'l mon - dan pia-cer che'n va-rio sti-le che'n

Poi che'mondan pia-cer Poiche'mondan pia - cer che'n va-rio sti-le che'n

5

che'n va - rio sti - le va-neg-giar va neggiar va neggiar vaneggiar ne fa -

che'n va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar va neggiar ne fa - cea vaneggiar

sti - le che'n va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar ne fa - cea

va - rio sti - le vaneggiar vaneggiar ne

va - rio sti - le va-neg-giar va-neg-giar va-neg - giar va neggiar vaneggiar ne fa -

a

cea ri - volt' ha_in pian - to

ne fa - cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

vaneggiar va-neg-giar ne fa - cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

fa - cea ri - volt' ha_in pian - to

cea ri - volt' ha_in pian - to Di pen-ti-men -

der Passion. Ebenso die Sprechsituation: In beiden Fällen handelt es sich um ein Gebet, das immer wieder mit Anreden ansetzt. Fraglich bleibt, ob das *Destra di quel amor* mit einem konkreten Gegenüber rechnet. Für das *O sacro santo chiodo* läßt sich dies mit allergrößter Wahrscheinlichkeit bejahen. Das merkwürdige Ineinander von Konkretion und Anspielung in Costas Text läßt an einen Gegenstand denken, vor dem das Stück zu singen sei. Die Anspielung des Sonetts auf eine Pestheilung weist hier den Weg zu einer ersten Erklärung.

Costas Druck erschien drei Jahre nach dem Ende der großen, verheerenden Pest, die 1576 ausgebrochen war und Mailand hart traf¹⁹. Carlo Borromeo stellte die geistliche Betreuung der Einwohner in den Mittelpunkt seiner Aktivitäten. So wurden an gut einseharen Punkten der Stadt Straßenaltäre eingerichtet, damit die Bevölkerung bei Beachtung der Quarantänevorschriften dennoch die Messe hören und an Andachten teilnehmen konnte. In das Zentrum der Andachten und Prozessionen, die Borromeo organisierte, rückte die Passion Christi – die Institutionalisierung der Mailänder »Confraternita della Santa Croce« fällt in diesen Zusammenhang²⁰. Den Kristallisationspunkt dieser Aktivitäten bildete eine Reliquie, die in den der Pestepidemie vorangegangenen Jahrzehnten trotz ihrer Prominenz wenig Beachtung gefunden hatte, ein seit langer Zeit im Mailänder Dom aufbewahrter Kreuznagel mit Spuren vom Blut Christi. Auf dem Höhepunkt der Epidemie im Oktober 1576 veranstaltete Borromeo drei große Prozessionen. Während der letzten und feierlichsten wurden die vornehmsten Reliquien der Stadt mitgeführt. Borromeo selbst trug barfuß gehend den Kreuznagel. Im Anschluß an die Prozession wurde diese Reliquie auf dem Hauptaltar des Doms ausgestellt, und man gedachte in einem vierzigstündigen Gebet der Mysterien der Passion. Die Pestepidemie ging im folgenden Jahr zurück, ihr Ende wurde offiziell am 20. Januar des Jahres 1578 verkündet, am Tag des Hl. Sebastian. Ein Jahr darauf erschien beim Mailänder Drucker Tini Carlo Borromeos *Memoriale ai Milanesi*, eine Denkschrift, in der der Verlauf der Pest, die Bittprozessionen und Andachten beschrieben werden. Die Beschreibung selbst nimmt insgesamt jedoch nur knappen Raum ein und wird ganz überformt von einer theologischen Interpretation der Ereignisse und der daraus zu ziehenden Konsequenzen. Die Pest wird nach dem Vorgang des Alten Testaments als Strafe Gottes gedeutet. Eingegangen sind in das *Memoriale* wohl auch Predigten, die Borromeo während der Zeit der Epidemie und im Rahmen der Dankandachten zu Beginn des Jahres 1578 hielt. Darauf deutet der Appellcharakter des Textes mit den zahlreichen direkten Anreden an das Mailänder Volk²¹. Dieser Text bietet

19 Auch Mantua und, in besonderem Maße, Venedig waren von der Epidemie betroffen. Zu möglichen musikalischen Reflexen der Pest in Venedig vgl. David Bryant, *Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del «Mito di Venezia»*, in: Morelli, Giovanni (Hrsg.), *Mitologie. Convivenze di musica e storia. Testi e studi*, Venedig 1979, S. 205-214, besonders S. 211-213.

20 Marina Olivieri Baldissarri, *I »poveri prigionieri«. La confraternita della Santa Croce e della Pietà dei carcerati a Milano nei secoli XVI-XVIII*, Mailand 1985.

21 Vgl. hierzu Marziano Guglielminetti, *Un altro contributo fra Carnevale e Quaresima: San Carlo Borromeo e il »Memoriale« sulla peste a Milano (1578)*, in: *Culture et société en Italie du moyen-âge à la renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris 1985, S. 365-375, hier besonders S. 368 (die im Titel dieses Aufsatzes genannte Jahreszahl ist irreführend). Siehe auch Laura Zanette, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in: *Lettere italiane* 42 (1990), S. 430-459.

einen Rahmen, aus dem der historische Kontext des Kreuznagelsonetts Costas verstanden werden kann. Borromeo entwickelt in seinem *Memoriale* eine allegorische Interpretation der Pestepidemie unter Heranziehung der Zeiten des Kirchenjahres. Einige der für uns interessantesten Passagen seien im folgenden zitiert. In der Vorrede »al suo diletto popolo« heißt es²²:

»E perchè le mostruose pazzie de i spettacoli, giuchi, e vostri carnevali antepassati, hanno avuto non piccola parte in provocare Dio a flagellarci con la peste, e se non vi distoglierete al fine da queste ed altre si fatte cose indegne della pietà Christiana, s'ha da temere di molto maggior castigo.«

Borromeo spricht in seinem Text von den »funesti spettacoli di morte corporale«, er ermahnt sein »geliebtes Volk von Mailand«, die Augen des Geistes zu gebrauchen, um die ungezählten Krankheiten, die Gefahren und den unheilvollen Zustand der Seele im Sünden-Tod, der »pestilenza spirituale«, zu erkennen, von denen die »corporali peste« ein Abbild sei²³. Schließlich habe die unendliche Weisheit Gottes die Befreiung von der Plage genau in die Jahreszeit gelegt, in der – »provocata dalle profanità e da i peccati nostri«²⁴ – sein Zorn erwacht war. Die Kritik am weltlichen Leben dehnt Borromeo auf die gesamte Vorfastenzeit aus, in die das Karnevalstreiben fällt²⁵:

»Restituite pur una volta a Dio e all'onor suo questo tempo di Settuagesima e Sessagesima e Quinquagesima; tempo consecrato a servitù di sua divina Maestà, tempo misterioso, il quale così tirannicamente con le sue invenzioni il demonio, e con i suoi allettamenti il mondo si ha già usurpato«

Und er schließt mit dem Aufruf²⁶:

»Vadano ormai perpetuamente in esilio, insieme con le maschere e le comedie e le favole del mondo e gli spettacoli profani, coi quali ha questo popolo in questo tempo particolarmente così profanati i santi giorni delle feste, allontanandosi tanto da qual fine, per il quale sono religiosamente instituiti.«

22 Carlo Borromeo, *Memoriale ai Milanesi* [...], prefazione di Giovanni Testori, Mailand 1965, S. 2.

23 Ebd., S. 3.

24 Ebd., S. 146.

25 Ebd., S. 151. Vgl. hierzu folgende Passage S. 148: »Ma tu, o mondo cieco, anzi, o Milano cieco, che così ci pare di dover parlare a te specialmente, e per l'ufficio che ti dobbiamo, e perchè in questo tu hai bene spesso avanzato di peccati e profanità tante altre città e popoli. Vedi, vedi, quanto malamente è stata conosciuta ne gli anni passati la santità di questi misteriosi e religiosi tempi: ricordati quanto perniciosamente, e con scandalo ancor di quelli che sono inimici della Croce di Giesù Christo, sono stati profanati e consecrati empianente alla servitù di Satanasso, della carne e del mondo. A questi tempi più che mai gli huomini svaniscono, impazziscono, e come dice il Profeta, bevono l'iniquie profanità, come l'acqua; a questi tempi prorompono e si rilassano senza alcuno freno a tutti i peccati, e si fanno lecito ogni male. O cosa degna di lagrime, o miseria luttuosa.« Bereits vor der Pestepidemie hatte Borromeo – auch auf administrativem Wege – versucht, die Karnevalsaktivitäten in seiner Diözese zurückzudrängen; siehe hierzu Guglielminetti (Anm. 20), S. 373. Zum Thema des Kampfes zwischen Karneval und Quadragesima vgl. Claude Gaignebet, *Le combat de Carneval et de Carême de P. Bruegel (1559)*, in: *Annales* 27 (1972), S. 313-345.

Die Anspielungen des Sonetts auf diese Argumentation, die den Mailändern nicht nur durch das *Memoriale*, sondern auch durch Borromeos Predigten während und nach der Epidemie bestens bekannt war, sind nicht zu übersehen: die äußere und die innere Pest, die Bekehrung des Volkes zur christlichen Demut, die Wiederkehr der Gnade mit ihrer Anspielung auf die Jahreszeit. Costas Vertonung zeichnet diese Bedeutung nach, ja, das Sonett scheint im Blick auf die Möglichkeiten einer solchen Vertonung geschrieben worden zu sein. Auch nach dem Ende der Epidemie sorgte Borromeo dafür, daß das Gedenken an die Ereignisse der Jahre 1576/77 aufrechterhalten wurde. Wöchentliche Andachten zum Kreuznagel und eine jährliche feierliche Exposition auf dem Hauptaltar des Doms wurden eingeführt. Borromeo empfahl Gaspare Loartes Meditationen über die Passion und den Rosenkranz. Die Mitglieder der »Confraternita della Santa Croce« sollten, so wurde festgelegt, täglich im Gedenken an die Fünf Wunden des Herrn fünf Pater Noster und fünf Ave Maria beten. Ich vermute, ohne es allerdings mit Dokumenten belegen zu können, daß das Stück über die textlichen und musikalischen Anspielungen hinaus seinen ursprünglichen Ort in einer Andacht vor der Reliquie oder ihrem Abbild gehabt haben könnte. Die gesamte Argumentation des *Memoriale* durchzieht das Motiv der Christianisierung aller Lebensbereiche des Volkes in seiner Diözese, das wir mit Borromeos Zustimmung zum Plan einer Sammlung von geistlichen Madrigalen in Verbindung gebracht haben. Kam es wohl auch nie zu der Sammlung geistlicher Madrigale, die Ormaneto und Borromeo in ihrem Briefwechsel in Betracht zogen²⁷, so stellt doch gerade ein geistliches Madrigal einen genauen Reflex der Überlegungen dar, die Borromeos Interesse an »madrigali honesti« begründeten.

*

1598 erschien in Venedig der Sammeldruck *Parte delli Pietosi Affetti del molto rever.do Padre D. Angelo Grillo Monaco Cassinense. Posta in Musica da diuersi Reuerendi, & Excellentissimi Autori. A cinque voci*²⁸. Er wurde veranstaltet von dem Venezianer Patrizier Leonardo Sanudo, gewidmet ist er dem Dichter selbst. Die Widmungsvorrede wurde nicht von Sanudo, sondern von Giacomo Vincenti, dem Drucker, unterzeichnet. Für diesen Druck wurden Texte, die Grillo bereits 1595 als Dichtungen publiziert hatte, zur Vertonung ausgewählt. Vincenti sagt in der Widmungsvorrede, Sanudo habe aus den *Pietosi Affetti* eine Auswahl getroffen und dafür gesorgt, daß die Dichtungen von bekannten und geschätzten Komponisten, die zudem alle Geistliche seien, vertont wurden²⁹. Unter den Komponisten, die in der Anthologie

26 Borromeo (Anm. 21), S. 152.

27 Abgesehen von den Stücken in Costas Druck sind aus der Zeit Carlo Borromeos keine geistlichen Madrigale aus Mailand überliefert, die auf ein anhaltendes Interesse Borromeos an diesem Genre deuten. Vgl. hierzu Margaret Ann Rorke, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, in: ML 65 (1984), S. 168-175.

28 RISM 1598⁶.

29 Vincenti in der Widmungsvorrede: Sanudo »etiando d'accrescer con honorata industria la gloria loro, perche fatta scelta, & quasi ghirlanda d'alcune; oprò che fosser da famosi huomini, & eccellenti pur ciascuno d'essi religioso ridotte in Musica.«

– offensichtlich um diesen Umstand herauszustreichen – durchweg mit einem kirchlichen Titel, »Mons[ignore]« oder »Fra«, angeführt werden, sind so illustre Namen wie Costanzo Porta, Ippolito Baccusi, Leone Leoni, Giovanni Matteo Asola, Giovanni Croce, Lodovico Viadana und Giovanni Giacomo Gastoldi.

Anders als im Falle der *Musica spirituale* von 1563 und auch des *Primo libro de motetti et madrigali spirituali* Costas handelt sich bei der Sammlung von 1598 um einen Druck, dem ein genauer Plan zugrundeliegt. Auswahl und Anordnung der Texte tragen Merkmale eines Zyklus auf das Thema der Passion Christi. Die Auswahl von Madrigalen, die alle für diesen Druck vertont wurden, ist als Canzoniere im kleinen organisiert. Auf das Eröffnungsstück *Queste mie rime sparte* folgt eine Gruppe von Sätzen, die – zunächst noch im allgemeinen (Nr. 27) – über die Passion meditieren. In der Mitte (Nr. 8-14) werden einzelne Stationen der Passion in ihrer zeitlichen Abfolge durchlaufen: die Beschneidung (Nr. 8) als Vorausdeutung auf das Blut, das in der Passion vergossen wird, der blutige Schweiß im Garten Gethsemane (Nr. 9), die Dornenkrone (Nr. 10), die Kreuztragung (Nr. 11), die von den Nägeln durchbohrten Hände, die Seitenwunde (Nr. 13), der Tod (Nr. 14). Der letzte Teil (Nr. 15-20) wendet sich wieder zu allgemeinerer Meditation und endet mit dem Schlußstück *Fa queste sacre carte* (Nr. 21). Die »ghirlanda«³⁰ von 21 Madrigalen läßt sich so in drei Abschnitte von jeweils sieben Madrigalen gliedern. Der mittlere Teil, dessen Gedichte einzelne Stationen der Passion zum Vorwurf haben, nimmt sowohl Motive aus den cinque piaghe wie aus dem siebenmaligen Blutvergießen Christi auf – hierzu zählt sowohl die allegorisch gedeutete Beschneidung, ein verbreitetes Motiv geistlicher Lyrik dieser Zeit und oft in Vertonungen anzutreffen, wie der blutige Schweiß im Garten Gethsemane.

Angelo Grillos Briefe wurden zu seinen Lebzeiten in mehreren stets erweiterten Auflagen publiziert. Alfred Einstein hat bereits 1911 diese Briefsammlungen vorgestellt und einige der wichtigsten Briefe Grillos an Musiker, darunter Giulio Caccini und Claudio Monteverdi, in deutscher Übersetzung wiedergegeben³¹. Der Epistolario Grillos gibt über die Entstehung der Sammlung von 1598 nur wenige Auskünfte. Überliefert sind zwei Briefe an Leonardo Sanudo und an Giacomo Vincenti, in denen sich Grillo für die Übersendung des Drucks bedankt. Einer der Komponisten, die in der Sammlung vertreten sind, Massimiano Gabbiani, veranstaltete

Angelo Grillos *Pietosi Affetti*, eine umfangreiche Gedichtsammlung, deren thematisches Zentrum die Passion Christi bildet, erschienen zwischen 1598 und 1629 in zahlreichen Auflagen im Druck. Grillo, geboren um 1557 aus einer Genueser Patrizierfamilie, gestorben 1629, war Benediktiner, zeitweilig Generalpräsident der Kongregation, Abt von San Paolo fuori le Mura und anderer wichtiger italienischer Benediktinerklöster. Er stand in Kontakt mit zahllosen Zeitgenossen, darunter Dichtern, u. a. Torquato Tasso, und Musikern. Grillo war der für das italienische geistliche Madrigal um 1600 wichtigste Dichter. Seit einiger Zeit liegt eine umfangreiche biographische Studie über Grillo vor, die in dokumentarischen Anhängen zahlreiche Briefe sowie sämtliche Texte des Dichters, die vertont worden sind, bereitstellt: Elio Durante / Anna Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze 1989 (= Archivum Musicum. Collana di studi, E).

30 Giacomo Vincenti in der Widmungsvorrede.

31 Alfred Einstein, *Abbate Angelo Grillo's Briefe als musikgeschichtliche Quelle*, in: KmJb 24 (1911), S. 145-157. Diese Briefausgaben bilden die wesentliche Grundlage der Monographie von Durante / Martellotti (Anm. 28).

einige Jahre später einen weiteren Sammeldruck, der gleichfalls ausschließlich auf Texten Grillos basiert³². Im Unterschied zu Sanudos Sammlung ist die Gabbianis nicht nach einem übergeordneten Plan organisiert, und ein Teil der vertonten Texte wurde von Grillo erst für diese Sammlung geschrieben und dann nachträglich in die Drucke der *Pietosi Affetti* aufgenommen. Davon unterrichten uns vier Briefe an Gabbiani. Zu dem umfangreichsten dieser Briefe, in dem Grillo Änderungen am Text zweier Madrigale vorschlägt, möchte ich zunächst einige Beobachtungen mitteilen³³. Ich nehme den Brief Grillos dabei wörtlich. Dies tue ich gleichsam versuchs halber; zu bedenken bleibt aber sein öffentlicher, selbst konzeptistischer Charakter. Die Diskussion des an Kardinal Montalto gerichteten Widmungsgedichts »Se tornar brami« übergehe ich hier und spreche nur von *Son ben segni d'amore*. Es handelt sich um einen Text auf eine der cinque piaghe, die Seitenwunde Christi. Aus dem Brief lassen sich drei hypothetische » Fassungen« dieses Madrigals rekonstruieren³⁴:

Son ben segni d'amore
 Queste piaghe vermiglie, et questi chiodi,
 Che tieni, o mio Giesù ne' santi nodi.
 Ma la piaga del core
 Spira soave, et amoroso ardore.

Son ben segni d'amore
 Queste piaghe vermiglie, et questi chiodi,
 Che ti passan, Signor, fra nodi, e nodi.
 Ma la piaga del petto
 Spira soave, et amoroso affetto.

Son ben segni d'amore
 Quelle profonde piaghe, e que' rei chiodi³⁵,
 Che ti passan, Signor, fra nodi, e nodi.
 Ma la piaga del lato
 È nel piagato Amante Amor piagato.

Der erste Einwand, den Grillo anführt, richtet sich gegen die Wendung »Che tieni, o mio Giesù, ne' santi nodi«. Wörtlich genommen, sei das Bild falsch, nicht der Gekreuzigte trage die Nägel, sondern umgekehrt die Nägel ihn. Zwar könne man »tieni« im Sinne von »haben« verstehen, dennoch bleibe die Ungeschicklichkeit. Grillo schlägt also eine Änderung vor in (2. Fassung): »Che ti passan«. Die

32 *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i Pietosi Affetti, Del M.R.P.D. Angelo Grillo; Raccolta per il Padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, Monaco Cassinense, Venedig 1604.*

33 Der »Al Padre Don Massimiano Gabbiani. Ravenna« adressierte Brief ist unterzeichnet »Di Subiaco«. Durante/Martellotti, die den Brief im Anhang ihrer Studie vollständig wiedergeben (Anm. 28, S. 448-450; nach diesem Abdruck werden der Brief und der Text des Madrigals im folgenden zitiert), datieren ihn auf das Jahr 1600. Einstein (Anm. 30, S. 150-152) bietet die für uns wesentlichen Passagen in deutscher Übersetzung.

34 Grillo bespricht in seinem Brief nur die einzelnen Stellen des Madrigals. Die im folgenden daraus rekonstruierten » Fassungen« sind daher nur als Anschauungsmodell zu verstehen.

35 In Gabbianis Vertonung lautet schließlich die zweite Zeile: »Quelle profonde piaghe ei duri chiodi«.

zweite Überlegung gilt der Formulierung »piaga del core« – wörtlich: »Wunde des Herzens«. Auch sie sei inexakt. Zwar meint sie hier weniger die anatomische Position der Wunde als das »verwundete Herz«: das »cuor piagato« – so, wie es im Zusammenhang des Herz-Jesu-Motivs auch eine bildnerische Tradition gefunden hat; Grillo ändert aber doch, und zwar in »piaga del petto«. Er führt hierfür Gründe der Überlieferung, aber auch physiologische Überlegungen, wie etwa zur Funktion der Leber, an. Nun nehmen die Eingriffe jedoch eine ganz andere Wendung. Bislang bezogen sich die Änderungen auf isolierte Stellen des Madrigals. Die Verbesserungen bewirkten aber zugleich eine Veränderung der Reimordnung des Sechszeylers. Wohl als Reaktion auf das Reimwort »petto« ersetzt Grillo in der letzten Zeile »ardore« durch »affetto«. Zwar wird damit die erste Zeile mit ihrem Reim isoliert, das gattungstypische Reimpaar der beiden Schlußzeilen bleibt jedoch erhalten. Vielleicht gab nun gerade die Lösung dieses Reimpaars von der ersten Zeile den Anstoß, hier nochmals einzugreifen. »Piaga del petto« wird abermals verändert zum an sich vollkommen konventionellen »piaga del lato«. Damit kann aber nun »piagato« zum Reimwort der letzten Zeile werden, und die Idee des »cuor piagato«, die Grillo in der Formulierung »piaga del lato« beiseite geschoben hatte, führt jetzt in der neuen Schlußzeile zu einem gesuchten Concetto, das klanglich zusätzlich zur Asonanz »piaga del lato« – »Amor piagato« mit dem bisticcio »piagato Amante, Amor piagato« arbeitet. Grillo kommentiert selbst den Effekt dieses Schlusses: »Questa chiusa parmi c'habbia qualche vivezza da Madrigale, et ritenga non sò che più dell'efficace, et del pellegrino, uscendo alquanto della stampaccia ordinaria.« Wirkung als Verblüffung, oft durch ein sonderbares Spektakel der Metaphern, vor allem aber durch die epigrammatisch zugespitzte Konstruktion ist das Ziel dieser Dichtung, zumindest insoweit sie zur Gattungsform des Madrigals greift³⁶.

Abschließend sei ein Madrigal Gastoldis vorgestellt, das der Sammlung von 1598 entstammt. Es handelt sich um das neunte Madrigal des Drucks, mithin um das zweite, das eine konkrete Station der Passion beschreibt. Sein Gegenstand ist der blutige Schweiß im Garten Gethsemane³⁷:

Deh, quai stille fur quelle,
Ch'orando uscir da le tue membra belle,
Affannata Pietate?
Ahi, sangue fu de l'anima ferita
Da tua doglia infinita;
Che nel cor non capendo, scoppiò fuore
In sanguigno sudore.

Das siebenzeilige Madrigal gliedert sich ebenso wie das zuvor vorgestellte *Sonben segni d'amore* in zwei Teile: Eine Anlage, die geradezu zum Charakteristikum des epigrammatisch zugespitzten Madrigals wird. Beide Abschnitte werden jeweils

36 Auf Einsteins unter anderem von Vorbehalten gegenüber ihren barocken Stilmerkmalen geprägte Kritik an der Madrigaldichtung Grillos kann hier nicht eingegangen werden. Zu Grillos literaturgeschichtlicher Bedeutung und seinem Einfluß auf Giambattista Marino vgl. Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padua 1969.

37 Text nach Durante/Martellotti (Anm. 28), S. 350.

durch eine Interjektion eingeleitet: Zeile 1: »Deh, quai stille« und Zeile 4: »Ahi, sangue«. Grillo verzichtet hier auf ein spektakuläres Metaphern-Spiel ebenso wie auf ein plakatives Concetto; seine konsequent zugespitzte formale Anlage macht es aber zu einem Musterbeispiel von Grillos Madrigaldichtung. Genau dieses formale Moment scheint Gastoldi zu verfolgen (Beispiel 3 auf S. 82-83).

An der Komposition fällt zunächst der Beginn auf. Die erste Interjektion wird durch eine verminderte Quarte im Alt zugleich betont und abgerückt vom übrigen Text. Dieser Beginn wird ein weiteres Mal gegeben, nun eine Quinte höher liegend und querständig einsetzend. Der Cantus vermittelt zwischen den Phrasen und bewirkt zugleich eine Zusammenziehung der Zeile auf den Ausruf »Deh, quai stille«. Rhythmisch ist das »Deh« beim ersten Erklängen als punktierte Semibrevis akzentuiert. Die Deklamation der ersten und auch noch die der zweiten Zeile ist ganz auf Semibreven und Miniminen gestellt. Nun wechselt zur Halbzeile »dalle tue membra belle« die Deklamation von der Ebene der Semibreven/Miniminen zu der von Miniminen/Semiminimen, die Zeilenkadenz fällt auf die vierte Minima der Mensur. Dieser Wechsel kann kaum verstanden werden als Auskomposition dieser Worte, er zielt vielmehr auf die auf sie folgende Anrede »Affanata Pietate«, die den ersten der beiden Sätze, aus denen der Text besteht, abschließt. Mit einem Ruck wird so nach einer letzten Wiederholung der nun mit einem Vorhalt förmlich verstärkten Zeilenkadenz auf »membra belle« die Deklamationsebene des Beginns, ja exakt dessen rhythmische Formulierung wieder aufgenommen. Die Interjektion »Ahi« ist vom Deklamationsrhythmus her eingebunden in diesen Abschnitt, klanglich wird sie jedoch unter Rückgriff auf einander heftig entgegengesetzte Klänge vom vorangegangenen abgesetzt und als Ausruf artikuliert. Wiederum von der Deklamationsebene her betrachtet ergibt sich eine nächste große Einheit bis zur abfassenden Kadenz zu »infinita«; hier differenziert sich nun der Satz zugunsten der Auskomposition der Worte »doglia infinita«. Dies ist der einzige Abschnitt exponierter madrigalistischer Wortkomposition; Gastoldi greift hier zu Lizenzen: der nachschlagenden Synkope, dem betonten Durchgang und schließlich zu harmonischen Komplikationen wie einer exponierten verminderten Quarte als Zusammenklang. Hätten nicht der Beginn und die zweite Interjektion dieses Moment der Harmonik exponiert eingeführt, so könnte man an der Zuverlässigkeit des Drucks zweifeln. Gastoldi nimmt nach der diesen Abschnitt abfassenden Kadenz erneut die Deklamationsebene Minima/Semiminima (»Che nel cor non capendo«) auf. Auch dieser Wechsel läßt sich nicht als Madrigalismus im traditionellen Sinne auffassen, sondern ist das Mittel zur Organisation eines Abschnittes, der erst im Wechsel zum Schluß des Madrigals seinen musikalischen Sinn erhält. Gleichsam synkopisch setzt die Schlußzeile ein unter Wiederaufnahme der den Anfang und den ersten Zielpunkt des Satzes bestimmenden Deklamationsebene von Semibreven und Miniminen³⁸, und unter einem letzten Rückgriff auf die Chromatik, die die erste sowie die vierte und fünfte Zeile prägte. Die formale Pointe des Textes, der seinen Gegenstand erst in der letzten Zeile ausspricht, kann Gastoldi so – gerade indem er

38 Hier, wie bereits in Zeile vier und fünf, sind die Semiminimen an vorangehende punktierte Miniminen bzw. an Melismen gebunden und bilden somit keinen selbständigen Deklamationswert.

Beispiel 3: Giovanni Giacomo Gastoldi, *Deh quai stille fur quelle*

Deh quai stil - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - ran-do_u-scir dal -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir dal -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir ch'o -

Deh quai stil - le fur quel - le Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o - rand' u - scir

Deh quai stil - le fur quel - le Ch'o-ran - do_u-scir

le tue mem-bra bel-le dal - le tue membra bel - le Af - fan -

le tue mem-bra bel-le Ch'o rand' u - scir dal - le tue mem-bra bel - le Af - fan -

rand' u - scir dal - le tue mem-bra bel-le dal - le tue mem - bra bel - le Af - fan -

dal - le tue mem-bra bel-le dal - le tue mem - bra bel - le Af - fan -

Ch'o - rand' u - scir dal - le tue membra bel - le Af - fan -

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi - ni - ta

na - ta pie - ta - te Ahi Da tua do-glia_in-fi - ni - ta Da

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi -

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da

na - ta pie - ta - te Ahi san - gue fu dell' a - ni-ma fe - ri - ta Da tua do - glia_in-fi - ni -

22

Da tua do - glia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen do scoppio
 tuadoglia_infi - ni - ta Da tua do - glia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen - do
 ni - ta Da tua do - glia_infi - ni - ta
 tuadoglia_infi - ni - ta Chenel cor non ca - pen - do scoppio fuo -
 ta Chenel cor non ca - pen - do scoppio

28

fu - re Chenel cor non ca - pen - do che nel cor non ca - pen - do scop -
 Che nel cor non ca - pen - do Che nel cor non ca - pen - do scoppio
 Che nel cor non ca - pen - do scop - pio fuo - re Chenel cor non ca - pen - do scop -
 re scop - pio - fuo re Chenel cor non ca - pen -
 fuo - re Chenel cor non ca - pen - do

32

pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.
 sco - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.
 pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.
 do scop - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.
 scop - pio fuo - re In san - gui - gno su - do - re.

die traditionell-madrigalistischen Momente der Gesamtanlage unterordnet – musikalisch realisieren.

*

Costas und Gastoldis Madrigale beruhen auf Texten, die zu Motiven aus dem Kreis der Passion Christi greifen. Costas Madrigal scheint nach unseren Beobachtungen auf einen historisch bestimmbareren Kontext Bezug zu nehmen, ja, an ihn gebunden zu sein: Wir verstanden es als eine Komposition, die vor der Reliquie oder vor ihrem Faksimile zu singen ist. Überliefert ist dieses Madrigal in einer äußerst heterogenen Sammlung von Kompositionen, die kaum miteinander in Verbindung gebracht werden können. Gastoldis Madrigal hingegen ist Teil einer Anthologie auf Texte eines Dichters, der sich, wie wir an seinem Brief an Gabbiani sehen konnten, der präziösen Künstlichkeit seiner Produkte in hohem Grade bewußt war und dies den Komponisten seiner Gedichte gegenüber auch aussprach. Die *Parte delli Pietosi Affetti* aus dem Jahr 1598 organisiert sich nach Passionsmotiven – den cinque piaghe, dem siebenmaligen Blutvergießen –, die sich in der Andachtsliteratur und in Predigten weit zurückverfolgen lassen³⁹. Giovanni Del Bene, von dem zu Beginn die Rede war, spricht in einem Buch, das Betrachtungen der Passion Christi enthält, eindringlich vom blutigen Schweiß im Garten Eden: »Ma ahime, che cosa ued'io? Chi ti hà già ferito signor auanti l'hora? Anchor non hai i nemici d'intorno, & uedo tutt'hora stillar sangue in terra. Ahi che la tua carità uuol' esser la prima a cauarti senza alcun ferro il sangue, accioche si conosca lei esser quella cha fa la uia a gli altri.«⁴⁰ Wir erkennen hier die Interjektionen, die Akzente, die Grillo und Gastoldi setzen. Sie binden sie jedoch ein in eine kunstvoll zugespitzte poetisch-musikalische Konstruktion. Die Anthologie von 1598 schließlich, die sich selbst als ein Canzoniere mit einem Anfangsstück, das auf den petrarkistischen Topos der Rime sparse anspielt, und mit einem eigenen Schlußmadrigal, das aus der Kette der Passionsreflexionen heraustritt, organisiert, ist nochmals bestrebt, die einzelnen Kunstwerke in ein Ganzes aufzuheben.

39 Vgl. hierzu Giulia Raboni, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo. In margine a una recente monografia*, in: *Studi secenteschi* 32 (1991), S. 137-189.

40 *Passione del Nostro Signore Iesu Christo. Esposta per via de utili, & deuoti discorsi, per il Reuerendo Don Gioouanni del Bene Veronese. [...]*, Venedig o. J., fol. 39v. Die Betrachtung, der diese Passage entstammt, ist überschrieben: »De l'apparer dell'angelo & del sudor di sangue del signore, Discorso decimoottauo.«