

Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal. Giaches de Wert vertont Tasso*

von Hartmut Schick (München)

In seiner umfangreichen und eindringlichen Darstellung von Torquato Tassos Lyrik kommt der große Romanist Hugo Friedrich nur einmal kurz auf die Musik zu sprechen. Er erwähnt eine Gruppe von 36 Madrigalen, die Tasso um 1592 für Carlo Gesualdo zum Zwecke der Komposition geschrieben hatte. „Ob sie alle vertont wurden, wissen wir nicht“, schreibt Friedrich. (Nach heutigem Forschungsstand, so ließe sich ergänzen, scheint von diesen 36 Madrigalen überhaupt nur eines vertont worden zu sein, von Carlo Gesualdo und Antonio Cifra.¹) Friedrich fährt fort: „Wir wissen nur, daß Monteverdi zwölf andere komponierte. Die schönsten freilich von Tassos Madrigalen fanden keinen Komponisten, vielleicht zu ihrem Glück.“²

Weshalb diese Skepsis gegenüber der Musik, fragt man sich, gerade bei Tasso, dessen epische Stoffe und Gestalten, seien es Armida, Rinaldo oder Tancredi, dem heutigen Bildungsbürgertum doch fast nur noch durch Vertonungen, insbesondere Opern, ein Begriff sind? Man weiß natürlich, dass Literaturwissenschaftler wie auch Dichter stets fürchten, ihre geliebten Kunstwerke könnten durch selbstherrliche Komponisten entstellt oder vergewaltigt werden. Und bereits Giulio Caccini beklagte ja das „laceramento della poesia“ in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, das willkürliche Dehnen und Verkürzen von Silben aus Gründen des Kontrapunkts.³ Im Falle von Tassos Lyrik aber stellt sich doch ein besonderes Problem, das Hugo Friedrich gemeint haben mag, ohne es in diesem Zusammenhang explizit zu benennen. Der Lyrik von Tasso nämlich wird von einschlägigen Experten eine spezielle Qualität zugesprochen, die sich in vergleichbarem Maße bei keinem anderen Cinquecento-Dichter finden lässt: eine klangliche Struktur und eine Verabsolutierung des Sprachklangs, die Kommentatoren immer wieder nötigt, sie mit Begriffen wie ‚Musikalität‘ oder ‚Lautmusikalität‘, ‚Zauber der Melodie‘, ‚Sprachmelos‘ oder ‚Sprache der Töne‘ zu beschreiben.

Nun ist der Cinquecento-Lyrik eine Affinität zur Musik per se ja schon dadurch eingeschrieben, dass ein Großteil von ihr als „poesia per musica“ intendiert war; selbst die großen Versepen waren ja nicht nur zum Lesen, sondern auch zum gesanglich-rezitierenden Vortrag gedacht. Ein Problem entsteht im Falle von Tasso erst dadurch, dass sich

* Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Referats, das am 18.9.2009 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen im Rahmen des Symposiums „Sprachen und musikalische Gattungen“ gehalten wurde.

¹ Tassos Madrigal Nr. 495, „Se così dolce è' l' duolo“, vgl. die Liste der Tasso-Vertonungen bei Antonia Vassalli, „Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: Alcuni esempi“, in: *Tasso, la musica, i musicisti*, hrsg. von Maria Antonella Balsano und Thomas Walker (= Quaderni della rivista Italiana di musicologia 19), Florenz 1988, S. 45–90, hier: S. 79.

² Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 450. An Monteverdis „Ecco mormorar l'onde“ scheint Friedrich hier eigenartigerweise nicht gedacht zu haben, obwohl er das Gedicht offenkundig zu Tassos besten Naturmadrigalen rechnet und es auch auf S. 507 ff. analysiert.

³ „[...] quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia“, in: Giulio Caccini, *Vorrede zu Le Nuove Musiche*, Florenz 1601, ediert in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903, Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York 1969, S. 56.

seine Lyrik gegenüber der Musik usurpatorisch verhält, indem sie stellenweise den Anspruch zu erheben scheint, selbst wie Musik wahrgenommen zu werden, eher eine abstrakte Klangkunst zu sein als sprachliche Mitteilung in künstlerischer Formung – mit den Worten Hugo Friedrichs: eine Sprache, die „nicht eine Sprache der Themen, sondern der Töne“ ist, mit Gedichten, die „ganz aus Tönen gebildet (und daher unübersetzbar)“⁴ seien. Dadurch aber ergibt sich, wenn man es recht bedenkt, eine prekäre Konkurrenzsituation, die die Frage aufwirft, was Musik bei der Vertonung solcher selbst schon ‚musikalischer‘ Gebilde eigentlich noch leisten soll, ob sie nicht eher störend, ja sogar zerstörend wirken muss, wenn sie ihre spezifische Klanglichkeit derjenigen des melischen Gedichts aufzwingt, ob nicht die „geheimnisvolle Musikalität“⁵, die beispielsweise auch Ulrich Schulz-Buschhaus Tassos Gedichten attestiert, durch deren mehrstimmiges Singen überdeckt oder erstickt wird.

Dieses Problem ist im Zusammenhang mit Tasso, soweit ich sehe, bislang weder von der Musikwissenschaft noch von der Romanistik thematisiert worden, und die spezielle Konkurrenzsituation zwischen der Lyrik und der Musik wird auch von Hugo Friedrich nur beiläufig gestreift, wenn er formuliert: „Besser als anderen Madrigalisten glückte es Tasso, schon in der Sprache selber die Melodie zu singen, die Sache des Komponisten gewesen wäre.“⁶ Natürlich hat die Musikwissenschaft, beginnend im Wesentlichen mit Alfred Einstein und Leo Schrade und weitergeführt unter anderem von Dean T. Mace, bereits die Wirkungen beschrieben, die Tassos Dichtungen insbesondere bei Giaches de Wert und Claudio Monteverdi ausgelöst haben.⁷ Freilich geht es hier ganz überwiegend um die dramatischen Stanzen aus dem Epos *La Gerusalemme liberata*, die von Wert und in seiner Nachfolge von Monteverdi als Basis für die Entwicklung eines neuen, dramatischen Stils im Madrigal genommen wurden, in Vertonungen, die mit pathetischen, deklamatorischen Soggetti aus Tonrepetitionen und plötzlichen, exorbitant weiten Sprüngen arbeiten – Gesten aus der Monodie nicht nur vorwegnehmend, sondern bereits überbietend. Man denke nur an das Anfangsmotiv von Giaches de Werts Madrigal „Forsennata gridava“, in dem die deklamatorischen Tonwiederholungen plötzlich in die Oberdezime überschlagen, als Ausdruck besinnungslosen Schreiens.⁸ Die spezifische ‚Musikalität‘, wie sie sich in der Klanglichkeit von Tassos Sprache äußert (und ähnlich auch in melischen Madrigalen einer Florentiner Dichtergruppe um Giovan Battista Strozzi d. J.⁹), wird in diesen Analysen freilich nicht zum Thema gemacht – einmal

⁴ Friedrich, S. 448.

⁵ Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg u. a. 1969, S. 122; zu Tassos Madrigalen dort S. 120–140.

⁶ Friedrich, S. 448.

⁷ Vgl. u. a. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. 2, S. 568–575; Leo Schrade, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York 1950, S. 137 ff. und 179 ff.; Carol MacClintock, *Giaches de Wert (1535–1596). Life and Works* (= MSD 17), AIM 1966; Dean T. Mace, „Tasso, *La Gerusalemme liberata*, and Monteverdi“, in: *Studies in the History of Music*, Bd. 1: *Music and Language*, New York 1983, S. 118–156; Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley und Los Angeles 1987, Kap. 3: „Wert, Tasso, and the Heroic Style (Book III)“, S. 58–72; Jessie Ann Owens, „Marenzio and Wert read Tasso: A Study in Contrasting Aesthetics“, in: *EM* 27 (1999), S. 555–574.

⁸ *Lottavo libro de madrigali a cinque voci* (1586), ediert in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein, Bd. 8 (= CMM 24), AIM 1968, S. 49. Monteverdi hat das am Beginn seiner Tasso-Vertonung „Vattene pur crudel“ im dritten Madrigalbuch von 1592 nachgeahmt (worauf seit Einstein schon mehrfach hingewiesen wurde), freilich abgemildert zu einem kleinen Sextsprung.

⁹ Vgl. Schulz-Buschhaus, S. 107–120.

abgesehen davon, dass Mace sehr schön die Sensibilität herausarbeitet, mit der Monteverdi Tassos ungewöhnliche Sprachrhythmik erfasst und kongenial umsetzt.

Eine Konkurrenzsituation zwischen Tassos eigener ‚Sprachmusik‘ und deren Vertonung durch Komponisten wird man vor allem bei Tassos Lyrik, und hier besonders seiner Naturlyrik, unterstellen – bei Gedichten, die oft „präverbale Klangfolgen entsprungen“¹⁰ scheinen und mehr mit Klängen, Vokalen und Rhythmen als mit Inhalten und Begriffen arbeiten, mehr tönen als beschreiben. Selbst bei dieser dezidiert melischen Lyrik aber wird in der musikwissenschaftlichen Literatur – etwa in Jessie Ann Owens’ Vergleich von textgleichen Tasso-Vertonungen Werts und Marenzios¹¹ – das genannte Problem als solches nicht in den Blick genommen, die melisch-musikalische Qualität von Tassos Sprache sogar kaum je erwähnt. Handelt es sich also vielleicht gar nicht wirklich um ein Problem?

Überblickt man das Repertoire, soweit es in Partiturausgaben zugänglich ist, dann scheinen in der Tat die meisten Madrigalkomponisten des späten 16. Jahrhunderts keine rechte Veranlassung gesehen zu haben, Tassos Lyrik prinzipiell anders zu vertonen als diejenige etwa von Francesco Petrarca, Lodovico Ariosto oder Giambattista Guarini.¹² Auch Tassos Naturgedichte werden mehr oder weniger im üblichen, die Textverständlichkeit per se einschränkenden polyphonen Satz vertont, und die bildhaften Schlüsselbegriffe mit den gängigen Madrigalisten musikalisch umgesetzt, also gleichsam mit Tönen gemalt. Ein Paradebeispiel dafür wäre etwa Luca Marenzios 1585 publizierte Vertonung von „Vezzosi augelli“.¹³ Die spezifische melisch-musikalische Qualität von Tassos Sprache spielt für diese Vertonungen augenscheinlich keine Rolle, und sie geht in der Komposition auch weitgehend, wenn nicht vollständig unter – wird überdeckt von der Eigenklanglichkeit und Polymelodik des mehr oder weniger komplizierten Stimmengewebes.

Es gibt aber, wie es scheint, doch auch Ausnahmen, und seien es nur ganz wenige: Komponisten nämlich, die das Neuartige von Tassos klangorientierter Lyrik nicht nur sensibel wahrgenommen, sondern offenbar auch versucht haben, musikalisch in der Weise darauf zu reagieren, dass ihre jeweilige Vertonung das Melos von Tassos Sprache zumindest zur Geltung bringt, wenn nicht sogar mit musikalischen Mitteln noch intensiviert. Möglicherweise sind es nur zwei Komponisten, die man hier nennen könnte, aber es sind immerhin, und vielleicht nicht zufällig, die führenden Madrigalkomponisten ihrer Generation: Giaches de Wert und der drei Jahrzehnte jüngere Claudio Monteverdi. Da Monteverdi hier in gewisser Weise als Schüler oder Nachahmer von Wert gelten kann – bekanntlich war er ab 1590 in der von Wert geleiteten Mantuaner Hofkapelle angestellt –, konzentriere ich mich in meiner Darstellung, die ohnehin schlaglichtartig bleiben muss, weitgehend auf Giaches de Wert, und hier auf zwei seiner mittlerweile bekanntesten Madrigale.

¹⁰ Friedrich, S. 448.

¹¹ Vgl. Owens.

¹² Ein Verzeichnis sämtlicher überlieferter Madrigale zu Texten von Torquato Tasso findet sich bei Vassalli, S. 59–84.

¹³ *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585)*, hrsg. von Aldo Iosue, Francesco Luisi und Antenore Tecardi (= *Musica Rinascimentale in Italia* 9), Rom 1983, S. 56–60, und Luca Marenzio, *The Complete Four Voice Madrigals*, hrsg. von John Steele, New York 1995, S. 59–64.

Auch wenn es kaum direkte Belege dafür gibt, gehörte Giaches de Wert zweifellos zu denjenigen Komponisten, die im engsten Kontakt mit Tasso standen.¹⁴ Ab 1558 wirkte er in Mantua, wo nicht nur Tassos Vater Bernardo bis 1569 ebenfalls im Dienst Guglielmo Gonzagas stand und ein Haus besaß, sondern bis 1579 auch die Kaufmannstochter und Sängerin Laura Peperara lebte, der Tasso den zweiten seiner großen, jeweils für eine Geliebte geschriebenen Gedichtzyklen widmete. Außerdem brachte Wert selbst viel Zeit in Ferrara zu, am Hof von Tassos Dienstherrn Alfonso II. d'Este, nicht nur wegen dessen glänzender Musikpflege, sondern auch wegen seiner Liebesbeziehung zur Ferrareser Sängerin Tarquinia Molza. Tasso und Wert werden einander schon deshalb oft begegnet sein und sich auch über künstlerische Fragen ausgetauscht haben. Für eine besondere gegenseitige Wertschätzung spricht einerseits, dass Tasso ein Gedicht auf (mutmaßlich) Giaches de Wert verfasste¹⁵ und ihn in seinem poetologischen Dialog *La Cavaletta* neben Alessandro Striggio und Luzzasco Luzzaschi zu denjenigen Musikern zählt, von denen er sich eine seriöse, von *gravità* geprägte Erneuerung des „degenerierten“, zu einer „[musica] molle ed effeminata“¹⁶ gewordenen Madrigals verspricht, andererseits der Umstand, dass Wert früher als alle anderen Komponisten nicht nur lyrische Gedichte von Tasso, sondern auch Strophen aus Tassos *Gerusalemme liberata* vertonte. Offenbar hatte Tasso selbst dem Komponisten bereits 1573 in Mantua noch unpublizierte Gedichte und Stenzen aus seinem Versepos zur Vertonung gegeben.¹⁷

Für unseren Zusammenhang ist nun besonders aufschlussreich, was für einen Text (und auch: was für eine Textfassung) Wert seiner chronologisch wohl ersten Vertonung von Stenzen aus Tassos *Gerusalemme liberata* zugrunde gelegt hat. Es handelt sich um die Strophen 96 und 97 aus dem XII. Gesang des Epos: „Giunto alla tomba“, mit der Folgestrophe „Non di morte sei tu“ – Stenzen aus Tancredis großer Klage am Grab Clorindas. Wert publizierte dieses zweiteilige Madrigal 1581 in seinem Siebten Madrigalbuch, einer Sammlung, die er jener Mantuaner Prinzessin Margherita Gonzaga widmete, die 1579 den Ferrareser Herzog Alfonso d'Este geheiratet hatte. Bedenkt man, dass zum Zeitpunkt der Publikation von Werts Siebtem Madrigalbuch Tasso seit zwei Jahren im Irrenhospital Sant'Anna eingesperrt saß, könnte man Werts innovative Vertonung von Stenzen aus Tassos Epos durchaus als Solidaritätsadresse des Mantuaner Komponisten an den Ferrareser Dichter wahrnehmen und den Beginn des vertonten Textes in diesem Kontext statt auf Clorinda auch auf den unglücklichen Dichter selbst beziehen. Immerhin wird Clorindas Grab, das Tancredi aufsucht, auffälligerweise qualifiziert als von einer höheren Macht verfügtes „schmerzliches Gefängnis für einen lebendigen Geist“: „ove al suo spirito vivo / Dolorosa prigion' il ciel prescrive“.

In jedem Fall aber wird Werts ungewöhnliche Tasso-Vertonung am Ferrareser Hof mit besonders kritischen und fachkundigen Augen rezipiert worden sein, und Wert musste damit rechnen, dass man sein Madrigal als exemplarisch betrachten würde für

¹⁴ Vgl. u. a. MacClintock, S. 58 ff.

¹⁵ „Queste mie rime sparte / Sotto dolci misure / Raccolte hai tu nelle vergate carte: / E co' tuoi dolci modi / Purghi le voglie impure / Ove il mio stil talora / Nella tua voce, e nell'altrui s'onora: / E più, quando le lodi / Del bel Vincenzo, e i pregi / Canti degli Avi gloriosi egregi.“, überschrieben: „Ad un maestro di cappella, che aveva posti in musica alcuni suoi madrigali“, Torquato Tasso, *Rime [...] di nuovo corrette ed illustrate*, Bd. 2, Pisa 1822, S. 273.

¹⁶ „La Cavaletta ovvero De la poesia toscana“, in: Torquato Tasso, *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, Bd. 5, Mailand 1965, S. 150.

¹⁷ Vgl. MacClintock, S. 36.

die Frage, wie sich ein Tasso-Gedicht höchsten Anspruchs – ein Paar epischer Stanzen und eben nicht nur ein leichtgewichtiges, lyrisches *madrigale* – adäquat in Töne fassen lässt. Dafür, dass sich Wert des exemplarischen Charakters seiner Vertonung bewusst war, spricht nun auch, abgesehen von der Aussage des Textes, das sprachliche Material, das er sich zur Vertonung wählt: Es ist in geradezu extremer Weise von jenen Merkmalen der Lautmusikalität und Klangkomposition geprägt, die für Tassos Lyrik typisch sind, die in diesem Ausmaß aber dann doch nur ganz selten zu finden sind. Das kann Wert nicht entgangen sein und wird ihn hier sogar besonders gereizt haben. Betrachten wir zunächst die von ihm vertonte Textfassung (linke Spalte):

Text nach Giaches de Wert, *Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 10.4.1581

Substantielle Abweichungen in: T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, 2. Ausg. von Febo Bonnà, Ferrara 20.7.1581

Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo
Dolorosa prigion' il ciel prescrisse,
Di color, di calor, di moto privo,
Già marmo in vista al marmo il viso affisse,
Al fin sgorgando un lagrimoso rivo
In un languido oimè proruppe e disse:
O sasso amato tanto, amaro tanto,
Che dietro hai le mie fiamme e fuor il pianto,

Pallido, freddo, muto e quasi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affisse,

O sasso amato *ed onorato* tanto,
Che *dentro* ...

Non di morte sei tu, ma di vivaci
Ceneri albergo, ov'è nascosto amore,
Sento dal freddo tuo l'usate faci,
Men dolci sì, ma non men cald'al core.
Deh prendi questi piant'e questi baci
Prendi, ch'io bagno di doglioso umore,
E dalli tu, poich'io non posso, almeno
All'amate reliquie c'hai nel seno.

... *ov'è riposto* Amore
E ben sento io da te le usate faci,

Deh! *prendi i miei sospiri*, e questi baci

Der erste Vers hat als lautmotivischen Kern die Vokalfolge „o-a“ in dreimaliger Wiederholung: „[Giun-]to alla tomba ove al [suo]“. Umrahmt wird diese von der Vokalfolge „u-o“, mit den Wörtern „Giunto“ und „suo“; den Abschluss bildet mit „spirto vivo“ die doppelte Vokalfolge „i-o“, die im zweiten Vers bei „prigion“ nochmals wiederkehrt, wie auch die Folge „o-a“, die hier vom Anfangswort „Dolorosa“ gewissermaßen augmentiert wird. Eine neue Farbe bringt anschließend die doppelte Folge „i-e“ ins Spiel mit „il ciel prescrisse“.

Der dritte Vers ist dann ganz aus der Vokalfolge von „spirto vivo“ entwickelt, in viermaliger, nur an einer Stelle leicht variiertes Wiederholung und noch verstärkt mit Alliterationen und Wortwiederholungen: „Di color, di calor, di moto privo“. Der vierte Vers wiederum besteht aus zwei nahezu gleich klingenden, längeren Klangkomplexen: „Già marmo in vista / al marmo il viso af[-fisse]“, wobei das abschließende „affisse“ dann zu Beginn der fünften Zeile klanglich variiert wird zu „al fin“. Der Höhepunkt an klangmotivischer Verdichtung schließlich ist im siebten Vers erreicht, der monomotivisch nur noch mit dem Vokalwechsel „o-a“ operiert, ergänzt durch zahlreiche Alliterationen: „O sasso amato tanto amaro tanto“. Die Folgestrophe zeigt ein ähnliches Bild: Repetitionen der Vokalfolgen „o-i“ und „a-i“ im ersten Vers sowie der Folge „a-o“ im zweiten Vers oder das extreme Insistieren auf dem Vokalpaar „e-i“ in den Versen 6 und 7, verstärkt noch durch Wortwiederholungen und Alliterationen („p-p-b-p“): „Deh prendi questi piant'e questi baci / Prendi“, gefolgt von insgesamt zwölf Silben mit dem dunklen Vokal „o“, der schon die erste Strophe dominiert hatte.

Interessant ist nun, dass die hier gezeigte, von Wert vertonte Textfassung so in keiner anderen Quelle überliefert ist. Der Vergleich mit den vielen abweichenden Lesarten, die in Angelo Solertis kritischer Ausgabe der *Gerusalemme liberata* verzeichnet sind, lässt mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass Wert seinen Text aus einer nicht erhaltenen, handschriftlichen Quelle bezog, die ein frühes Stadium der recht komplizierten Textgenese überlieferte, wie es sich teilweise ähnlich auch in anderen Handschriften andeutet.¹⁸ Vermutlich gehörte der Text sogar zu den erwähnten Gedichten, die Wert bereits 1573 von Tasso selbst bekommen hatte. Die erst kurz nach Werts Siebtem Madrigalbuch – dessen Vorwort ist auf den 10. April 1581 datiert – im Sommer 1581 erschienenen beiden Ferrareser Druckausgaben von Febo Bonnà, die Tassos Epos erstmals in mehr oder weniger autorisierter Gestalt publizieren,¹⁹ zeigen dann in beiden Stansen schon deutlich abweichende Lesarten, die teilweise auch mit autographen Korrekturen Tassos in einigen Handschriften konvergieren. Tasso hatte sein Epos ja Freunden zur Beurteilung geschickt und sich offenbar von deren Kritik zu immer weitergehenden Änderungen verleiten lassen, die längst nicht immer Verbesserungen waren – bis hin zur hoch problematischen Umformung des ganzen Epos zur stark gegenreformatorisch geprägten Zweitfassung als *Gerusalemme conquistada*.

Stellt man der von Wert vertonten, offenbar sehr frühen Textfassung die abweichenden – sicherlich späteren – Lesarten in Bonnàs verbesserter zweiter Ausgabe vom Juli 1581 gegenüber (in der rechten Spalte der Textwiedergabe oben), dann fällt auf, dass gerade diejenigen Verse, die am stärksten mit repetierenden Vokalfolgen arbeiten, teilweise oder sogar ganz neuformuliert sind, und zwar jeweils so, dass die Klangfolgen aufgebrochen werden zugunsten größerer klanglicher Abwechslung. So wird aus „Di color, di calor, di moto privo“ ein weit weniger tönendes „Pallido, freddo, muto e quasi privo“; aus „Gia marmo in vista, al marmo il viso affisse“ wird, die lautliche Parallelität der Vershälften aufgebend, „Di movimento al marmo gli occhi affisse“, und die extreme Vokalrepetitorik des siebten Verses in Werts Fassung wird abgemildert zu: „O sasso amato ed onorato tanto“. In der zweiten Strophe wird in Vers 2 „nascosto“ durch „riposto“ ersetzt und so die Repetition des Vokalpaars „a-o“ aufgebrochen; in Vers 5 wird die Beschränkung auf „e-i“ und „a-i“ („Deh prendi questi piant'e questi baci / Prendi“) von der Druckfassung durch die Einfügung des anders klingenden Wortes „sospiri“ aufgelöst.

Ich will hier nicht weiter in die Tasso-Philologie einsteigen (die künftig jedoch gut daran täte, auch solche vertonten Textfassungen zu berücksichtigen).²⁰ Der Lesarten-

¹⁸ Vgl. die Lesartennachweise in: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata, Edizione critica sui manoscritti e le prime stampe*, hrsg. von Angelo Solerti, Bd. 3, Florenz 1895, S. 78 f. (mit Quellenverzeichnis S. V f.).

¹⁹ Die erste erschien am 24.6.1581 bei Baldini in Ferrara, die zweite, stark verbesserte am 20.7.1581 bei Heredi di Malasco de' Rossi ebenfalls in Ferrara. Voraus gingen die unvollständigen und nicht autorisierten Ausgaben von Celio Malaspina (*Il Goffredo*, Venedig, 7.8.1580) und Angelo Ingegneri (*Gerusalemme liberata*, Parma und Casalmaggiore, 1.2.1581).

²⁰ Auf die Singularität mancher Lesarten in der von Wert vertonten Textfassung wurde von Musikwissenschaftlern bereits hingewiesen, ohne allerdings die signifikanten Unterschiede in der melischen Qualität (etwa im Hinblick auf Vokalrepetitorik) zu erwähnen; vgl. (auch zu Marenzios Vertonung) besonders Iain Fenlon, „Cardinal Scipione Gonzaga (1542–93): ‚Quel padrone confidentissimo‘“, in: *JRMA* 113 (1988), S. 223–249, hier: S. 247 ff. Fenlon gibt die erste Strophe auch in einer Manuskriptfassung wieder, die der von Wert vertonten Textfassung weitgehend entspricht und am Rand Korrekturen zeigt, die dann auch in Bonnàs Ausgaben erscheinen (I-Fn, MS Nuovi Acquisti 1160). Falls diese Handschrift, wie manche meinen, von Scipione Gonzaga stammt – dem Tasso sein Epos 1585 zur Beurteilung zugesandt hatte –, könnte hier ein Indiz dafür vorliegen, dass die auf stärkere *varietà* zielenden Änderungen dem Dichter von Scipione Gonzaga suggeriert worden waren.

vergleich sollte vor allem deutlich machen, dass Wert es bei seiner Vertonung mit der am stärksten von melischen Prinzipien geprägten aller überlieferten Textfassungen zu tun hatte und insofern, wenn irgendwo, dann hier geradezu gezwungen war, sich der Frage zu stellen, wie denn polyphone Musik einem Text gerecht werden kann, der selber schon in hohem Maße klanglich durchkomponiert, gewissermaßen ‚Lautmusik‘ ist.

Betrachten wir unter diesem Aspekt Giaches de Werts Vertonung von Tassos „Giunto alla tomba“ (in einer Spartierung, die im Unterschied zur Gesamtausgabe²¹ die originalen Notenwerte beibehält: vgl. Notenbeispiel 1). Die starke Homophonie, die mit vielen Tonrepetitionen arbeitende Deklamatorik und die ziemlich statische Harmonik, die den Beginn, aber auch spätere Abschnitte dieses Madrigals kennzeichnen, wurden schon des Öfteren beschrieben,²² und man kann die Textur des Anfangsabschnitts gewiss als Ausdruck der Trauer, der Todesstarre und der Todeskälte interpretieren. Eine solche inhaltliche Deutung des sehr ungewöhnlichen musikalischen Satzes – ein Gegenstück hierzu findet sich, zum Ausdruck der Starre und des Schweigens, am Beginn von Monteverdis spätem Petrarca-Madrigal „Hor che’l ciel e la terra e’l vento tace“²³ – erfasst aber nur einen Aspekt. Zugleich nämlich bringt gerade diese Setzweise sehr wirkungsvoll auch Tassos Sprachmelodik zur Geltung. Durch das überwiegend gleichzeitige Aussprechen der jeweiligen Silben – das im Madrigal ja traditionell eher die Ausnahme als die Regel ist – wird der Text für den Hörer in fast jeder Phase gut verständlich, was natürlich eine notwendige Voraussetzung dafür ist, dass die spezifische Klangstruktur des Textes überhaupt akustisch erfasst werden kann. Diesem Ziel dienen auch die vielen Tonwiederholungen. Ein Extremfall ist hier die Canto-Stimme in den ersten dreizehn Brevistakten: Sie repetiert fast ausschließlich den Ton *e’* oder den Nachbarton *d’*. Nur an zwei Stellen, in T. 8 und im Auftakt zu T. 10, fällt sie noch einen Ton tiefer, zum *cis’*, was aber akustisch dadurch kaschiert wird, dass an diesen Stellen jeweils der Alt ihr *e’* übernimmt, also per Stimmtausch die Lücken in der Tonrepetitionsachse auf *e’* schließt. Auch die anderen Stimmen bewegen sich in den ersten 13 Brevistakten nur minimal, und wenn sie doch einmal in ein größeres Intervall springen, wie etwa die drei Unterstimmen bei ihren Oktav- und Quintsprüngen in T. 6 zu „il ciel“, dann wechseln sie oft nur die Lage innerhalb eines stehenden Akkordes.

Dieser weitgehende Verzicht auf melodische Bewegung führt zu einem extrem langsamen harmonischen Rhythmus, und beides zusammen lenkt alle Aufmerksamkeit auf den Parameter Klang bzw. Klangfarbe. Die ungewöhnlich seltenen Harmoniewechsel gewinnen, wenn sie eintreten, eine ungeahnte Expressivität, und ebenso werden die Farbwechsel in der Sprache zum Ereignis: Die von Tasso geradezu motivisch behandelten Repetitionsstrukturen der Vokale, das Verharren auf einem beibehaltenen Vokal oder das Erreichen eines neuen, längere Zeit vermissten Vokals rücken mangels melodischer Abwechslung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Das Defizit an Melodik und

²¹ *Il settimo libro de madrigali a cinque voci (1581)*, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein, Bd. 7 (= CMM 24), AIM 1967, S. 38–42.

²² Vgl. neben Tomlinson, S. 65 f., und Owens z. B. auch Nicole Schwindt, „Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1*, hrsg. von Hermann Danuser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), Laaber 2004, S. 222 ff.

²³ Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amadori (...) Libro Ottavo*, Venedig 1638, ediert in: C. Monteverdi, *Opera omnia*, hrsg. von der Fondazione Claudio Monteverdi, Bd. 14, S. 247–268.

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - - vo Do - lo -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do - lo -

5

- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

- lo - ro - sa pri - gion il ciel pre - scri - se; Di co - lor, di ca - lor, di

ro - sa pri - gion il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

9

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - se,

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - -

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - -

mo - - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so affis - se,

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fi -

13

Al fin sgorgan - - - - - do, al fin sgorgan - - -
se, Al fin sgor-gan - - - - - do,
se, Al fin sgor-gan - - - - - do,
Al fin sgorgan - - - - - do, al fin sgorgan - - -
se, Al fin sgor-gan - - - - - do,

17

- - - do, al fin sgor-gan - - - - - do un la - - -
al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri - mo - - -
al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri -
do, al fin sgor-gan - - - - - do un la - - -
al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri - mo - - -

21

- gri - mo - - - so ri - - - vo, In un lan-guido oi-
so ri - - - vo, In un lan-guido oi-
so ri - - - vo, In un lan-guido oi-mè pro-
mo - - - so ri - - - vo, In un lan-guido oi-
so ri - - - vo, In un lan-guido oi-

25

mè proruppe, e dis - se: O sas - so a-ma-to tan - - to, a - ma -

mè proruppe, e dis - se: O sas - so a-ma-to tan - - to, a - ma - ro

rup-pe, e dis - se, pro-rup-pe, e dis - se: O sasso a-ma-to tan - to, a - ma - ro

mè pro-rup - pe, e dis - se: O sas - so a-ma-to tan - - to, a - ma - ro

mè pro-rup-pe, e dis - se: O sas - so a-ma-to tan - - to, a -

29

- ro tan - - to, Che dentro hai le mie fiam- me, e fuor' il pian - -

tan - - - - to, Che dentro hai le mie fiam- me, e fuor' il pian - - - -

tan - - - - to, Che den-tro hai le mie fiam - - - me, e fuor' il

tan - to, Che den-tro hai le mie fiam- me, che den-tro hai le mie fiam- me

ma - ro tan - - to,

33

- - - - - to! Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il

- - - - - to! Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il pian - -

pian - - - - - to! Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il pian - to! Che

che den-tro hai le mie fiam - me, che dentro hai le mie fiam - me, e

Che den-tro hai le mie fiam - - - me, e

Notenbeispiel 1: Giaches de Wert, „Giunto alla tomba“ (*Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Angelo Gardano 1581), Beginn

Harmonik lässt so für den Hörer eine regelrechte Klangfarbenmelodie entstehen, die Tassos eigenes Spiel mit Vokalfarben mit Mitteln des mehrstimmigen, rezitierenden Gesangs noch steigert und vollends Musik werden lässt.²⁴

Je nachdem können dann auch noch Harmoniewechsel unterstützend einwirken. So wird etwa zu Beginn mit dem lang gehaltenen Dreiklang auf *E* der repetierte Vokalwechsel „o-a“ breit ausgekostet, das farblich neue Vokalpaar zu „spirto vivo“ dann mit dem Wechsel zu neuen Dreiklängen auf *A*, *c* und *G* hervorgehoben und anschließend lange auf dem Dreiklang auf *G* verharret, was die Repetitionen des Vokals „o“ in „vivo Dolorosa prigion“ unterstreicht. Anschließend wird dann auch der extrem homogene Sprachklang von „Di color, di calor, di moto privo“ durch einen stehenden Dreiklang auf *A* hervorgehoben, in dem lediglich die beiden Oberstimmen zwischen „Di color“ und „di calor“ ihren Rezitationston austauschen und so einen ebenso winzigen Farbwechsel generieren, wie ihn an dieser Stelle schon die Vokalfolgen ausprägen (als schöner Reflex der Semantik, die vom Verlust von Farbe und Wärme redet). Die extreme Beschränkung auf die Vokale „a“ und „i“ in „Già marmo in vista al marmo il viso affise / Al fin“ – der Vokal „o“ wird durch die Sinalefen ja jeweils mehr oder weniger verschluckt – wird in den Takten 11–13 in gleicher Weise dadurch hervorgehoben, dass die Stimmen sich kaum bewegen und die Harmonik nur Dreiklänge auf *A* (mit Dur- und Mollterz) und *e* (in Grundstellung oder erster Umkehrung), also nur zwei verschiedene Dreiklänge in jeweils zwei ‚Färbungen‘ kennt.

Auch der Vers „Al fin sgorgando un lagrimoso rivo“, der ab T. 13 erstmals eine imitatorisch-polyphone Faktur einführt (freilich mit blockhafter Verkopplung von jeweils zwei oder drei Stimmen, die die Vokalfarben weiterhin gut durchhörbar macht), beginnt noch in einem stehenden Dreiklang auf *A*, um sich dann mehrere Takte lang in einem Wechsel zwischen *A*- und *C*-Dreiklängen auszubreiten, mit einem pointierten Farbwechsel von ‚a-Moll‘ zu ‚A-Dur‘ bei „lagrimoso“ in T. 20. Dieser verdichtet sich dann im anschließenden „In un languido oimè“ zu engräumig wiederholten, hochexpressiven ‚Moll-Dur-Wechseln‘ auf *A*. Erneut werden herkömmliche Akkordwechsel gleichsam durch Farbwechsel innerhalb eines Grundklanges ersetzt – gerade so, wie in Tassos Text zwar die Worte beständig wechseln, die dominierenden Laute aber über längere Strecken beibehalten werden oder nur leicht variieren.

Die ganz extreme Repetition des Vokalpaars „o-a“ bei „O sasso amato tanto amaro tanto“ schließlich vertont Wert in den Takten 26 ff. durchaus melodisch (den melodischen Beginn von „In un languido“ im Canto wiederaufgreifend), aber in einer aufgelockerten Homophonie, die auch versetzte Einsätze enthält, so etwa im Tenor in T. 27. Die Töne und Silben platziert Wert dabei aber so, dass der Tenor mit seinem nachgeholten Text auf die jeweils gleichen Vokale der anderen Stimmen trifft und dort, wo die

²⁴ Die drei Merkmale homophoner Satz, Deklamationsmotivik aus Tonrepetitionen und vergleichsweise statische Harmonik erscheinen – jeweils für sich – durchaus häufig in Werts Madrigalen, verstärkt dann ab dem Sechsten Buch von 1577, und können tendenziell als Stileigentümlichkeit gelten, vgl. zum deklamatorisch-akkordischem Satz bei Wert besonders James Haar, „Arioso and Canzonetta: Rhythm as stylistic Determinant in the Madrigals of Giaches de Wert“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 3 (1999), S. 89–120. Allerdings begegnen sie in keinem anderen Werk von Wert in derartigem Ausmaß und zugleich kombiniert; vielmehr sind z. B. die monotonen Deklamationsmotive meist eingebunden in eine – oft hochkomplizierte – kontrapunktische Faktur, oder der auffallend homophone Satz ist harmonisch sehr farbig gestaltet. Insofern liegt hier durchaus ein Sonderfall vor, der offenbar auf den spezifischen Text und die extrem ‚melische‘ Sprache reagiert.

anderen Stimmen das Wort „tanto“ aushalten, noch einen weiteren „o-a“-Wechsel einfügen kann, ebenso wie die Außenstimmen es kurz darauf mit ihrem verzögert nachgelieferten „amaro“ tun. Tassos ohnehin schon extremes Spiel mit nur zwei Vokalfarben wird dadurch akustisch noch weiter gesteigert zu einem musikalisch erklingenden „O sasso amato tanto tanto amaro amaro tanto“. Und wenn anschließend, durch die Aufächerung des Satzes zu imitatorischer Polyphonie, gleich zehnmal nacheinander zu hören ist „Che dentr'hai le mie“ und dann mehrfach nacheinander „e fuor, e fuor“ und „il pian-, il pian-, il pianto“, dann spielt Wert das Vokalfarbenspiel von Tasso vollends mit eigenen Mitteln weiter. Am Ende wirkt es dann geradewegs so, als sei die imitatorisch-polyphone Satztechnik, obwohl sie ja der Normalfall im 16. Jahrhundert ist, hier tatsächlich von Tassos sprachlichem Spiel mit sich repetierenden Vokalpaaren inspiriert oder ‚infiziert‘ – als generiere erst die auffällige Vokalrepetitorik von Tassos Sprache das (an sich alltägliche, in diesem Madrigal freilich zunächst ganz vermiedene) Phänomen des imitatorisch gestaffelten musikalischen Satzes mit jeweils mehrmals nacheinander hörbaren Worten und Motiven.

Wie feinsinnig Wert auf Tassos Sprachmelos reagiert und wie wirkungsvoll er es mit musikalischen Mitteln hervorhebt und stellenweise noch potenziert, wird umso deutlicher, wenn man sein „Giunto alla tomba“ mit Luca Marenzios drei Jahre später, also 1584 publizierter Vertonung desselben Textes im Vierten Madrigalbuch zu fünf Stimmen²⁵ vergleicht – was gelegentlich schon getan wurde,²⁶ aber eben nicht in Hinblick auf solche sprachmusikalischen Phänomene. Marenzio zitiert zwar bei „O sasso amato tanto“ offenkundig Werts Vertonung,²⁷ folgt aber nicht (bzw. nur punktuell) dessen Textfassung, sondern weitgehend derjenigen von Bonnàs zweiten Ausgabe von *Gerusalemme liberata*, wo die stärksten Vokalrepetitionen bereits eliminiert sind. Auch bei ihm erscheinen gelegentlich blockhaft-homophon gesetzte Passagen, bei denen die melische Qualität von Tassos Sprache gut hörbar wird – vor allem in den Versen 3 und 4 der ersten Strophe –, doch dominiert bei Weitem ein kontrapunktischer Satz, der weit weniger die Lautstrukturen des Textes sinnfällig macht, als vielmehr bemüht ist, fast jedes Wort in der für Marenzio typischen Weise gleichsam bildhaft zu ‚malen‘: das Hinabsteigen zum Grab („Giunto alla tomba“) mit fallenden Skalen, „prescisse“ mit einem kleinen Achtellauf als ‚Schreibfigur‘, „Di color“ mit kolorierter Notation, die kurzzeitig ein Dreiermetrum generiert, den weißen Marmor mit ‚weißen‘ Noten: blockhaft hingestellten Semibreven, das Gesicht („il volto affisse“) mit einer kleinen Kreisfigur und so fort. Das Interesse gilt weit eher der Semantik des Textes als seiner Lautstruktur, und dargestellt wird der Textgehalt oft mehr mit visuellen Mitteln (bis hin zu reiner ‚Augenmusik‘) als mit klanglichen. Insgesamt präsentiert Marenzio eine virtuose, nicht weniger reizvolle Alternative zu Giaches de Werts Vertonung – wohl einen dezidierten Gegenentwurf –, aber eben nicht ein Madrigal, das die ausgeprägt

²⁵ Luca Marenzio, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Alfred Einstein, Bd. 2 (= Päm 6), Leipzig 1929, S. 1–7, und Luca Marenzio, *The Complete Five Voice Madrigals*, hrsg. von John Steele, New York 1996, Bd. 2, S. 121–138. Marenzio vertont hier noch zwei Strophen mehr als Wert, also insgesamt vier Stanzen.

²⁶ Der detaillierteste Vergleich findet sich bei Owens.

²⁷ Vgl. Nino Pirrotta, „Note su Marenzio e il Tasso“, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, hrsg. von Riccardo Riccardi, Mailand und Neapel 1973, S. 557–572, hier: S. 567 und James Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577–1593*, Ann Arbor 1981, S. 10 f.

melische Qualität von Tassos Text mit musikalischen Mitteln umgesetzt oder sogar noch klanglich verstärkt.

Mit ganz anderen musikalischen Mitteln als in „Giunto alla tomba“ und in vieler Hinsicht noch raffinierter interpretiert Wert Tassos dichterische Sprache in seiner Vertonung von „Vezzoso augelli“ aus dem Achten Madrigalbuch von 1586²⁸ – dem sicherlich faszinierendsten Naturmadrigal vor Monteverdis „Ecco mormorar l'onde“. Auch hier kurz ein paar Worte zum Text, der zwölften Strophe aus dem XVI. Gesang von Tassos *Gerusalemme liberata*. Die Stanza beschreibt, bemerkenswert losgelöst von jeder Beziehung auf den Menschen, die Reize von Armidas Zaubergarten, wobei die akustischen Naturphänomene gegenüber den optischen weit überwiegen: der Gesang der Vögel, das Flüstern der Luft, das Rauschen der Blätter, das Murmeln der Wellen. Alles wirkt in wechselnder Intensität so reizvoll zusammen, dass am Schluss die Frage aufkommt, ob es sich noch um Zufall oder nicht gar um Kunst handele („sia caso od arte“), dieses Wechselspiel und gegenseitige Sichbegleiten von Vogelgesang und „musica ôra“, also der Musik der Luft, des Hauchs:²⁹

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
 Tempran' a prova lascivette note,
 Mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
 Garrir, che variamente ella percote.
 Quando taccion gl'augelli, alto risponde,
 Quando cantan gl'augei, più lieve scote;
 Sia caso od arte, or accompagn'ed ora
 Alterna i versi lor la musica ôra.

Liebliche Vöglein im grünen Gezweig
 stimmen um die Wette wollüstige Töne an;
 es flüstert die Luft und bringt Blätter und Wellen
 zum Klingen mit vielfältigem Schlag.
 Schweigen die Vöglein, antwortet sie laut,
 singen die Vögel, schüttelt sie gelinder;
 sei's Zufall oder Kunst: bald begleitet, bald
 wechselt versweise mit ihnen die Luftmusik.

Der von Wert vertonte Text entspricht hier derjenigen von Bonnàs autorisierten Ausgaben von 1581, greift also nicht auf eine handschriftliche Frühfassung zurück. Das Spiel mit wiederkehrenden Vokalfarben und Alliterationen ist in Tassos Sprache hier vielleicht auch deshalb nicht ganz so forciert wie in Werts Textfassung von „Giunto alla tomba“. Die Textgestalt, die Celio Malaspinas Raubdruck *Il Goffredo* von 1580 überliefert,³⁰ lässt immerhin vermuten, dass auch hier vor Tassos Revision eine Frühfassung existierte, die noch stärker melisch geprägt war: Der zweite Vers lautet dort „Suonano a prova [...]“, mit einer dreimaligen Vokalfolge „o-a“, von der in der endgültigen Version mit „Tempran' a prova“ kaum noch etwas übrig bleibt, und in Vers 4 erscheint bei Malaspina noch „dolcemente“ anstelle von „variamente“, was die am Ende von Vers 3 beginnende Dominanz der Vokalfolge „e-o“ verstärkt.

Gleichwohl ist auch in der von Wert benutzten Revisionsfassung das für Tasso charakteristische Spiel mit gleichsam motivisch wiederkehrenden Lautfolgen gut erkennbar. So arbeiten die Endreime in den ersten sechs Versen alle mit dem Vokalpaar „o-e“, das am Schluss zum verwandten Vokalpaar „o-a“ abgedunkelt wird. Nahezu gleich klingend beginnen die Verse 5 und 6: „Quando taccion gl'augelli“ / „Quando can-

²⁸ *Lottavo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 1586, ediert in: Wert, *Collected Works*, Bd. 8, S. 11–14. „Vezzosi augelli“ dürfte spätestens 1584 schon komponiert gewesen sein, wenn es denn – was zu vermuten ist – zu jenen „Stanze del Tasso“ gehörte, deren Vertonungen Wert auf Wunsch des Mantuaner Prinzen Vincenzo Gonzaga angefertigt und diesem im November 1584 geschickt hatte; vgl. Werts Brief an Vincenzo vom 15. November 1584, in: Giaches de Wert, *Letters and Documents*, hrsg. von Iain Fenlon, Paris 1999, S. 139.

²⁹ Text nach Werts Vertonung; Übersetzung des Verfassers.

³⁰ Vgl. Solertis Edition der *Gerusalemme liberata*, S. 180.

tan gl'augei“, und der vorletzte Vers kennt fast nur die Vokale „a“ und „o“, mit „Sia caso od arte, or accompagn'ed ora“. Das hier viermal erklingende Vokalpaar „o-a“ wird dann von der Schlusszeile noch zweimal wiederaufgegriffen mit „lor la musica ôra“. Keimhaft angelegt ist diese Klanglichkeit bereits im „prova“ von Vers 2 und noch mehr in Vers 3, der fast onomatopoetisch die Geräusche der Wellen und der Luft mit dunklen Vokalen und dem Konsonanten „f“ andeutet: „Mormora l'aura e fa le foglie e l'onde“.

Wert vertont diesen Text völlig anders als „Giunto alla tomba“, nämlich in einer über weite Strecken forcierten, geradezu verwirrenden Polyphonie, die als solche suggestiv – und ganz im Sinne von Tassos hochsinnlicher Naturlyrik – die Überfülle der Naturbilder und Naturlaute einfängt, die hier auf den Menschen einwirken, und zwar oft genug simultan, nicht einfach der Reihe nach (wie bei Marenzio, der in seiner vierstimmigen Vertonung von „Vezzosi augelli“³¹ die sinnlichen Phänomene sehr pittoresk, geradezu detailverliebt schildert, allerdings eher bildhaft als in ihrer tönenden Qualität und nie mehrere gleichzeitig).

Es soll hier nicht das ganze Madrigal im Hinblick auf Sprachklangvertonung analysiert, sondern nur ein Aspekt herausgegriffen werden, bei dem Werts intelligentes Komponieren mit Tassos Sprachlauten besonders deutlich wird. Das wohl auffälligste Merkmal dieses in vieler Hinsicht faszinierenden Madrigals ist ja das partielle Durcheinanderwürfeln der Textzeilen.³² Die Formel „Mormora l'aura“ vom Beginn des dritten Verses erklingt bereits simultan zum Ende der ersten Darstellung von Vers 1, gleichsam ausgelöst durch das lange „o“ von „fronde“ in T. 3 (und erneut in T. 8 durch das „o“ von „note“). Dieses „Mormora l'aura“ grundiert dann den dreistimmigen Vortrag von Vers 2, jeweils mit einer raunenden, flüsternden Sprechformel auf einem Ton, die bordunartig oder eben wie ein Naturgeräusch den melodischen Triosatz der Oberstimmen um eine zweite Schicht ergänzt (vgl. Notenbeispiel 2). Auch die Wiederholung des ganzen Abschnittes mit Stimmtausch ab T. 10 wird von dieser Sprechformel begleitet, nun in den Mittelstimmen.

Diese geräuschhafte zweite Schicht aus „Mormora l'aura“ – die mit ihren Tonrepetitionen übrigens auch das melodische Trio des Vogelgesangs zu infizieren und zu Tonrepetitionen zu zwingen scheint – wird dann ab T. 18 dominant, dort, wo dieser dritte Vers überhaupt erst an der Reihe wäre und dann auch fünfstimmig durchgeführt wird, ergänzt um die Geräusche von Blättern und Wellen und musikalisch gefasst in einen stehenden, aber in sich bewegten, farblich changierenden F-Dur-Dreiklang, der spätere Konventionen pastoraler Klangflächenbildung bereits vorwegnimmt.

Die aus den Vokalen „o“ und „a“ bestehende Sprechformel „Mormora l'aura“ beherrscht so unterschwellig oder manifest die ersten 21 Takte, und sie bekommt dann nicht zufällig dort, wo die Vögel schweigen, ein augmentiertes Gegenstück: In den Takten 34 ff. drückt Wert das Schweigen der Vögel dadurch aus, dass er das Flüstern der Luft wieder hörbar werden lässt, mit der gemurmelten Sprechmotivik auf c' von „Mor-

³¹ *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585). Edizione moderna e note critiche*, hrsg. von Aldo Iosue u. a. (= *Musica Rinascimentale in Italia* 9), Rom 1983, S. 56.

³² Zu diesem Verfahren, das sich mit dem Begriff „multipler Kontrapunkt“ bezeichnen lässt, vgl. grundsätzlich Hartmut Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien* (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 18), Tutzing 1998; dort auch S. 300 ff. zu Werts „Vezzosi augelli“.

mora l'aura“, nun in gedehnter Form zum Text „Quando taccion gl'augelli“. ³³ Aber auch die Lautstruktur der Sprache wird berücksichtigt: Tassos motivische Arbeit mit dem Vokalpaar „a-o“ bei „Quando taccion gl'augelli, alto risponde“ wird durch das monotone Deklamieren zur ‚Vokalfarbenmelodie‘. Zudem hebt Wert die auf „a-o“ konzentrierte Vokalstruktur noch dadurch hervor, dass er anschließend in dichter Staffelnung die Stimmen gleich sechsmal „alto risponde“ rufen lässt und etwa auch bei der Folgezeile „Quando cantan gl'augei“ dafür sorgt, dass die gleich klingenden Wörter „Quando“ und „alto“ in T. 40 simultan erklingen.

Canto
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

Quinto
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

Alto
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro - va la - -

Tenore
Mor-mora l'au - ra

Basso
Mor - mora l'au -

6
- va la - - - sci-vet - - - te no - - te, Vez-zo-si au- gel- li infra le

- va la - - - sci-vet - - - te no - - - te, Mor-mo-ra l'au - ra,

- sci- vet- te, la- sci- vet - - - te no - - te,

Mor-mora l'au - ra, Vez - zo - - si au- gel- li infra le

- ra. Mor-mora l'au - ra, Vez- zo- si au- gel- li infra le

³³ Marenzio zeigt auch hier in seiner Vertonung von 1585 ein ganz anderes Konzept: Er vertont das Schweigen der Vögel nicht als deren akustische Absenz (die wieder anderes durchhören lässt), sondern ‚malt‘ mit melismatischen Bogenfiguren die Vögelin, von denen hier die Rede ist.

12

ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - - - va la - - - - sci - vet - -
 mor - mo - ra l'au - - - ra, mor - mo - ra l'au - - - ra,
 Mor - mo - ra l'au - - - - - - - - - ra,
 ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - - - va la - - - - - sci - vet - -
 ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - va la - - - - - sci - vet - te, la - sci - vet - -

17

te no - - - te; Mor - mo - ra l'au - ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - de Gar -
 mor - mo - ra l'au - - - ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - - de Gar - rir,
 mor - mo - ra l'au - ra, mor - mo - ra l'au - - - - - ra, e fa le fo - - - glie e l'on - - - - - de
 - te no - - - te; Mor - mo - ra l'au - - - ra, e fa le fo - glie e
 - te no - - - te; Mor - mo - ra l'au - - - ra, mor - mo - ra l'au - - - - -

22

rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che va - ria - men -
 gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che va - ria - men - te ella per -
 Gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che va - ria - men - te el -
 l'on - - - - de Gar - rir, gar - rir, gar - rir, gar - rir, che
 ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - de Gar - rir, gar - rir e fa le

28

- te el-la per-co-te, che va-riamen-te ella per-co- - - - - te.
 co - - te, che va-riamen-te el-la perco - - te, che va-ria-men-te el-la per-co - - -
 la per-co - - te, che va-ria-men-te ella per-co - - te, per-co - - - - te.
 va-riamen-te el-la perco - - - te, che va-riamen-te el-la per-co - - te.
 foglie e l'on-de Gar-ri-r, che va-ria-men-te ella per-co - - - - - te.

34

Quan-do tac-cion gl'au-gel - - - - - li, al-to ri -
 - - te. al-to ri-spon - - de:
 al-to ri -
 al - - to ri-spon -
 al - - to ri-spon - - de,

39

spon-de. Quan-do can- - - - - tan gl'au-gei, più lie-ve
 Quan-do can- - - - - tan gl'au-gei,
 spon-de, al-to ri-spon-de, al-to ri-spon-de, Quan-do
 - - de, al-to ri-spon - - - - de, ri-spon-de, Quan-do
 al-to ri-spon-de, al-to ri-spon-de, Quan-do

Notenbeispiel 2: Giaches de Wert, „Vezzosi augelli“ (*Lottavo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Angelo Gardano 1586), Beginn

Tassos Spiel mit dem Vokalpaar „a-o“ kulminiert dann, wie bereits erwähnt, im vorletzten Vers „Sia caso od arte or accompagn'ed ora“. Hier achtet Wert nicht von ungefähr darauf, dass der Text besonders gut hörbar wird (vgl. Notenbeispiel 3). Er präsentiert den Vers zunächst in einem strikt homophonen Satz, der einen starken Kontrast zum polyphonen Gewebe (wenn nicht Gewirr) davor bildet, bevor er dann die letzten drei Vershälften in dichter Kontrapunktik aus drei Soggetti gemeinsam durchführt, was genau das Wechselspiel der einander begleitenden Naturlaute sinnfällig macht: „or accompagn'ed ora / Alterna i versi lor / la musica ôra“.

Tassos Text zielt in feiner, stringenter Entwicklung auf die Schlussworte „Musica ôra“, auf die Luftmusik also, die Musik, die durch den Lufthauch in der Natur ausgelöst wird. Jenes „ôra“ ist dabei nur eine lautliche Variante des semantisch gleichen Wortes „aura“ im Halbvers „Mormora l'aura“. In „Mormora“ wiederum ist obendrein noch „ora“ klanglich enthalten und ebenso gleich zweimal in der Wendung „or accompagn'ed ora“. Dass die Wörter „aura“ bzw. „ôra“ die Schlüsselwörter des Madrigals sind, unterstreicht Tasso ferner dadurch, dass er auch in anderen Zeilen ihre Klanglichkeit durchscheinen lässt, bei „prova“, „Quando taccion“, „alto“, „sia caso od arte“ oder auch – auf „aura“ verweisend – bei „augelli/augei“.

Wert muss diesen sprachlich-klanglichen Beziehungszauber sehr genau erfasst haben, denn er tut insgesamt gesehen alles, um gerade dieses Beziehungsnetz aus „auro“/„ôra“ musikalisch herauszuarbeiten und deutlich hörbar zu machen (was beispielsweise Marenzio in seiner pittoresken Vertonung von 1585 durchaus nicht tut). Im Vergleich mit „Giunto alla tomba“ geht Wert hier sogar noch einen Schritt weiter: Er hebt vor allem die klanglich entscheidenden Wörter musikalisch hervor, und noch mehr als dort nutzt er eine genuine Möglichkeit, die Musik immer hat, wenn sie Text vertont: sie kann problemlos Wörter wiederholen, die im Text nur einmal erscheinen, sei es durch reales Mehrfachsingen oder durch sukzessiven Vortrag in den verschiedenen Stimmen. Um die Schlüsselwörter „aura“/„ôra“ nahezu omnipräsent zu machen, scheut sich Wert nicht einmal, zu Beginn die originale Reihenfolge der Verse durcheinander zu würfeln, also streng genommen Tassos Gedicht zu zerstören, indem er „Mormora l'aura“ 16 Takte zu früh einführt und dann ständig zu anderem Text repetiert. Das Spiel mit klanglichen Korrespondenzen, das Tasso schon so weit treibt, wie dies mit Sprache eben möglich ist, ohne maniert zu wirken, spitzt Wert also mithilfe der Musik und deren spezifischem Potential noch um einiges zu. Er schafft so eine Komposition, die quasi leitmotivisch durchweg, fast in jedem Takt dem Thema der Luft oder des Hauchs gewidmet ist, explizit begrifflich oder implizit klanglich oder klangfarblich. So lässt er am Ende seines Madrigals keinen Zweifel mehr daran, dass die ganze Fülle der Naturlaute, die seine Vertonung ohnehin schon kongenial versinnlicht, zusammengenommen eine Musik der „aura“ oder „ôra“ darstellen, eine durchaus nicht zufällige, sondern kunstvolle „musica ôra“.

Hugo Friedrichs Vorbehalte gegenüber dem Vertonen von per se schon ausgesprochen ‚musikalischen‘ Tasso-Texten dürften durch die beiden beschriebenen Madrigale von Giaches de Wert exemplarisch entkräftet werden, auch wenn es sich hier mehr oder

56

te; Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra

te; Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra Al -

Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra, or

Sia ca-so od ar - - te, or

Sia ca-so od ar - - te, or

61

Al - ter - na i ver - si lor, al -

ter - na i ver - si lor, or ac - com - pagn' ed o - ra Al - ter - na i ver - si

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - ra Al - ter - na i ver - si

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - - - - ra Al -

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - ra

66

ter - na i ver - si lor, al - ter - na i ver - si lor la

lor, al - ter - na i ver - si lor, al - ter - na i ver - si lor la

lor, al - ter - na i ver - si lor la Mu - - - - -

ter - na i ver - si lor la Mu - si - ca o - ra. Al - ter - na i ver - si lor, or

Al - ter - na i ver - si lor, or ac - com - pagn', ed o - -

71

Mu - si - ca o - ra, Al - si - ca o - ra, Al - ter na i ver - si lor, or ac - compagn', ed ac - compagn', ed o - ra Al - ter - na i ver - si ra Al - ter - na i ver - si lo - ro, al - ter - na i ver - si

Notenbeispiel 3: Giaches de Wert, „Vezzosi augelli“, Takte 56–76

weniger um Sonderfälle handelt.³⁴ Ähnliches ließe sich aber auch bei Monteverdis „Ecco mormorar l’onde“ von 1590 zeigen.³⁵ Das wohlkalkulierte, geradezu motivisch eingesetzte Spiel mit Vokalfarben, das diesem wohl schönsten und klangvollsten Naturmadrigal von Tasso eigen ist, wird von Monteverdi ganz unverhohlen mit jenen musikalischen Mitteln zur Geltung gebracht, die Wert vor allem in seinen Tasso-Vertonungen entwickelt hatte. Und auch bei dem, was Mace, Gary Tomlinson und andere als den in der Auseinandersetzung mit Werts Tasso-Vertonungen entwickelten „dramatischen“ oder „heroischen Stil“³⁶ von Monteverdi beschrieben haben, wäre der Blick nicht nur auf die viel beschriebene dramatisch-rhetorische Qualität der Musiksprache zu richten, sondern auch auf den Umgang mit den lautlichen Qualitäten von Tassos Sprache. Gerade das, was Monteverdi in seinen dreiteiligen Madrigalzyklen aus Tassos *Gerusalemme liberata* im Dritten Madrigalbuch von 1592 – „Vattene pur crudel“ und „Vivro fra i miei tormenti“ – von Wert übernimmt, dient eben nicht nur der musikalischen Umsetzung des hohen Pathos und der episch-dramatischen *gravità* des Textes, sondern transportiert ganz unmittelbar die klangsinnlichen Momente von Tassos dichterischer Sprache. Die starke Tendenz zu einstimmigen oder mehrstimmig-homophonen Texturen sorgt für klare Textverständlichkeit, und der weitgehende Verzicht auf herkömmliche, kantable Melodik zugunsten von Rezitations- oder Deklamationsmotivik aus Tonwiederholungen und gelegentlichen abrupten Sprüngen lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers ganz auf die lautlichen Strukturen der Sprache, auf die von Tasso fein ‚komponierten‘ Wiederholungen und Wechsel der Laute: Die ‚Melodik‘ der Vokale und der anderen

³⁴ Bei den anderen Madrigalen von Wert zu Tasso-Texten lassen sich Phänomene wie die eben beschriebenen höchstens ansatzweise beobachten, wohl schon deswegen, weil in deren Texten die ‚Sprachmelodik‘ weit weniger ausgeprägt ist. Dafür findet sich z. B. in Werts Vertonung des anonymen Gedichts „Io non son però morto“ im Achten Madrigalbuch von 1586 ein Hervorheben der klanglichen Monotonie des Anfangsverses durch eine einstimmig exponierte (und dann noch oft wiederholte) Deklamationsformel, die fast nur einen Ton repetiert. Ob hier einfach die Textaussage durch gleichsam leblose Melodik ausgedrückt wird oder die an Tasso erinnernde Klanglichkeit des Verses Wert zu einer Faktur angeregt hat, die der seiner Tasso-Vertonungen ähnelt, sei dahingestellt.

³⁵ Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci, Libro secondo*, hrsg. von Anna Maria Monterosso Vacchelli (= Opera omnia 3), Cremona 1979, S. 145.

³⁶ Tomlinson, Kap. 3; Mace, „Tasso, *La Gerusalemme liberata*, and Monteverdi“.

Sprachlaute besetzt die Freiräume, die ihr dadurch gelassen werden, dass die eigentliche Musik sich melodisch wie auch kontrapunktisch stark zurücknimmt. (Vergleichbares findet sich dann auch noch in Monteverdis 1624 uraufgeführter dramatischer Szene *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, nun reduziert auf vokale Einstimmigkeit, aber erweitert um deklamatorischen Gesang im *stile concitato*: ein Rezitieren, das phasenweise derart schnell geschieht, dass der Textsinn kaum noch erfassbar ist, sondern nur noch ein rasend schneller vokaler Farbwechsel.)

Dass dies keineswegs mit einer Verarmung des Tonsatzes einhergehen muss, zeigt nicht nur Wert oft genug, namentlich in seinen mit ‚multiplem Kontrapunkt‘ arbeitenden Madrigalexordien,³⁷ sondern auch Monteverdi etwa mit dem wundervollen, kontrapunktisch hochkomplexen Beginn seines Tasso-Madrigals „Ma dove, o lasso me!“ aus dem dritten Madrigalbuch (vgl. Notenbeispiel 4). Die Vokalfarbenmusik des ganz aus

The image shows a musical score for five voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The score is in common time (C) and begins with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro o Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - -". The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 5 and the second system starting at measure 6. The lyrics are written below the vocal staves, with some words split across lines.

Notenbeispiel 4: Claudio Monteverdi, „Ma dove, oh lasso me!“ (*Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino 1592), Beginn

³⁷ Vgl. Schick, S. 287–304.

den drei volltönenden Vokalen „a“, „o“ und „e“ gebildeten Anfangsverses „Ma dove, o lasso me! dove restaro“ wird von Monteverdi mit der pathetischen Deklamationsmotivik regelrecht ausgekostet und durch das Hinzutreten weiterer Stimmen eher verstärkt als verschleiert. Den Übergang zu den hellen Vokalfarben des ab T. 6 hinzutretenden zweiten Verses „Le reliquie del corpo e bello e casto“ heben die schnellen Notenwerte hervor, denen erst beim dunklen „o“ von „corpo“ – das mit dem gleichen Vokal von „dove“ zusammentrifft – wieder ein langer Ton folgt (in den hinein dann auch der Quinto noch sein vokalgleiches „o lasso“ stellt). Auch im folgenden Tasso-Madrigal „Io pur verrò là dove sète“ ist der Anfang zwar imitatorisch und durchaus nicht homophon gesetzt, aber wohl nicht von ungefähr so, dass auch im mehrstimmigen Satz die einzelnen Vokale zumeist gut für sich hörbar werden. Und wenn hier Tassos Sprache selbst zu Beginn keine ‚motivischen‘ Wiederholungen von Vokalfolgen enthält, so scheint Monteverdis Vertonungsweise dies geradewegs in Tassos Manier zu ersetzen, indem sie im ein- bis dreistimmigen Satz die folgenden Repetitionsstrukturen generiert: „Io pur verrò / Io pur / là dove sè / la dove sè / e vo- / e vo- / e vo-i me- / Io pur verrò / -co avrò“ (wobei zu „avrò“ dann simultan das vokalgleiche „la dove“ erklingt).

*

Einige Bemerkungen abschließend noch zum literatur- und musikhistorischen Ort des hier Beschriebenen samt einem kurzen Ausblick auf das 19. und 20. Jahrhundert.

Die bemerkenswerte Konvergenz zwischen dezidiert ‚musikalischer‘ Dichtung und ganz der Musikalisierung des Sprachlauts verpflichteter Musik, die sich in den diskutierten beiden Tasso-Vertonungen von Wert findet und dann auch, davon angeregt, bei Monteverdi, verdankt sich gewiss der intensiven, inspirierenden Wechselwirkung zwischen den besten Dichtern und Musikern der Zeit, die sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts an den so kunstsinnigen Höfen in Ferrara und Mantua etablieren konnte. Diese Wechselwirkung wiederum hätte aber kaum solche Früchte getragen ohne das ganz neue Verständnis von Dichtung, das bereits Pietro Bembo in seinen berühmten *Prose della volgar lingua* (Venedig 1525)³⁸ entwickelt hatte. Dessen epochale, auch heute noch ausgesprochen modern wirkenden Petrarca-Analysen, in denen Petrarcas Gedichte erstmals und ganz konsequent im Hinblick auf ihre rhythmische und lautliche Struktur untersucht und gewürdigt werden, haben ja die dichtungstheoretischen Diskurse des ganzen Jahrhunderts geprägt und den von Bembo ausgelösten Petrarkismus geradezu mit einem „Bembismus“ überwölbt. Die revolutionäre Akzentverlagerung in Bembos Lyrikbetrachtung von der Semantik – der Beschreibung der *concetti* – auf die gleichsam musikalischen, nämlich sinnlich-akustischen Qualitäten der Dichtung und seine Überzeugung, dass sich mit der Lautgestalt des (gelungenen) Gedichts in gewisser Weise bereits sein gedanklicher Gehalt mitteilt, haben gewiss nicht nur die petrarkistischen Dichter und Theoretiker geprägt, sondern wohl auch die Musiker interessiert.³⁹ Inwieweit Reflexe davon dann tatsächlich im Madrigal der Ära

³⁸ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, hrsg. von Mario Marti, Padua 1955. Zu Bembos linguistischen Theorien vgl. Giorgio Santangelo. „Pietro Bembo e la questione della lingua“, in: *Letteratura Italiana (I minori)*, Bd. 1, Mailand 1960, S. 803–840.

³⁹ Hierzu grundlegend: Dean T. Mace, „Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal“, in: *MQ* 55 (1969), S. 65–86. Weitergeführt und stellenweise vertieft hat diesen Ansatz Claude V. Palisca, *Humanism in Italian*

des Petrarkismus und Bembiismus greifbar werden – die Musikwissenschaft hat hier das Augenmerk bislang vor allem auf die neuartig-polyphonen venezianischen Madrigale der 1540er Jahre gerichtet, auf Adrian Willaert und Cipriano de Rore – ist freilich noch eine offene Frage.⁴⁰

Tasso wiederum war einerseits durchaus noch ein Petrarkist – man denke nur an sein unverhohlen auf Petrarca's *Canzoniere* verweisendes paronomastisches Vexierspiel mit der Wortgruppe „Laura/l'aura/lauro/oro“ in den Gedichten an die Sängerin Laura Peperara –, und als Dichtungstheoretiker erweist er sich in seinem Dialog *La Cavaletta* deutlich als ‚Bembist‘, wenn er „mit einer Konzentration, wie sie im 16. Jahrhundert selten ist und schon an Poe's *Philosophy of Composition* denken läßt, [...] einen einzigen Aspekt lyrischer Dichtung: den des Klangcharakters“⁴¹ behandelt. Andererseits gab er in seinem eigenen Dichten gerade dadurch, dass er die von Bembo bewusst gemachten klangsinnlichen Qualitäten der Sprache so sehr hervorhob, oft genug gerade jene Balance zwischen Inhalt und Sprachklang auf, die Bembo bei Petrarca in unvergleichlicher Weise realisiert sah, und verlieh zudem – was Bembo bereits an Dante kritisiert hatte – der sprachlichen Qualität der *gravità* tendenziell ein Übergewicht gegenüber der *piacevolezza*, statt auf jene beständige *variazione* zwischen beiden Qualitäten zu achten, in der sich laut Bembo die singuläre Qualität (und Klassizität) von Petrarca's Dichtung manifestiert.

Insofern wäre Tasso von Bembo selber wohl als Manierist, wenn nicht Anti-Petrarkist gescholten worden. Gleichwohl lässt sich paradoxerweise wohl sagen, dass Tasso und Wert gerade dadurch, dass sie – im Unterschied zu den orthodoxen Petrarkisten bzw. zu Willaert und dem frühen Rore – in ihrem Dichten und Komponieren die bembiistische Balance aufgaben und das sprach- bzw. klangsinnliche Moment stellenweise verabsolutierten, den interessantesten Aspekt von Bembo's Dichtungsästhetik so ernst genommen haben wie niemand vor ihnen. Letztlich haben sie Bembo's Ansatz so von einem retrospektiven Beurteilungskriterium in einen Stimulus künstlerischer Produktivität verwandelt, der bereits weit in die Zukunft weist. Nicht von ungefähr hat Alfred Einstein in Werts Tasso-Madrigal „Vezzosi augelli“ bereits den Beginn des Impressionismus in der Musik gesehen.⁴² Und das von Tasso entwickelte Konzept einer Dichtung, die sich an musikalischen Prinzipien orientiert und quasi selber schon Musik sein will,

Renaissance Musical Thought, New Haven und London 1985, S. 355–368. Zur Frage einer Bembo-Rezeption in der Musiktheorie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Paolo Cecchi, „Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale nei teorici italiani di fine Cinquecento“, in: *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993*, hrsg. von Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni und Rodolfo Baroncini, Florenz 1998, 549–604, hier: S. 566 ff.

⁴⁰ Vgl. Jonathan Marcus Miller, *Word-sound and Musical Texture in the Mid-sixteenth-century Venetian Madrigal*, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1991; ferner Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley und Los Angeles 1995, und Katelijne Schiltz, „Polyphony and Word-Sound in Adrian Willaert's *Laus tibi sacra rubens*“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), S. 61–75. Millers Dissertation überzeugt im theoretischen Teil, weniger in den Analysen. Hier versucht Miller bei Versen, in denen ein bestimmter Laut überrepräsentiert ist, zu zeigen, dass die polyphone Vertonung venezianischer Komponisten dieses Phänomen noch verstärkt – was sich so freilich zwangsläufig ergibt. Die Unterschiede, die Miller hier zwischen verschiedenen Repertoires bzw. Komponisten erkennen will, beruhen zudem auf recht willkürlicher Auswahl von in die Argumentation passenden Stellen und auf methodischer Inkonsequenz. So übergeht Miller in den zitierten Beispielen von Willaert und Rore (z. B. S. 66 f. und 308 ff.) signifikante Fälle, in denen gleiche Lautlichkeit kompositorisch gerade verwischt wird, und ignoriert umgekehrt Gegenläufiges, z. B. auf S. 185 bei Francesco Corteccia zahlreiche Fälle komponierter Laut-Koinzidenz. Insgesamt wirkt deshalb Millers Grundthese, die neuartige Madrigalpolyphonie Willaerts und Rores gehe vom Sprachklang aus, analytisch nicht überzeugend unterfüttert.

⁴¹ Schulz-Buschhaus, S. 122. Vgl. auch Cecchi, S. 570.

⁴² Einstein, Bd. 2, S. 574.

nimmt ja bereits ein Konzept der Romantik vorweg: So recht virulent wird es erst im 19. Jahrhundert, etwa bei Friedrich Rückert und dann insbesondere bei Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal.

Dadurch, dass ab dem 19. Jahrhundert Dichtung verstärkt selber ‚musikalisch‘ sein oder erscheinen wollte, stellte sich nun auch bei ihrer Vertonung im Grunde wieder dieselbe Herausforderung wie bei denjenigen Madrigalkomponisten, die Tassos melische Dichtung auch als solche zu vertonen trachteten. Man denke nur an den Text von Gustav Mahlers Rückert-Lied „Ich atmet‘ einen linden Duft“ mit seinem unmittelbar an Tasso erinnernden, nämlich in gleicher Weise motivisch durchstrukturierten Lautspiel (bis hin zu fast identischer Vokalfolge bei ganz verschiedenen Versen). Zitiert sei nur die zweite Strophe von Rückerts Gedicht in der von Mahler vertonten Gestalt.⁴³ Mahler ersetzt hier im letzten Vers das klanglich eher fremde Wort „Herzensfreundschaft“ durch „Liebe“ und verstärkt so noch das dichte Beziehungsnetz gleicher Laute und Wörter – intensiviert gewissermaßen die ‚Musikalität‘ des Gedichts, die hier, nicht anders als bei Tasso, darin besteht, dass sich das reine Tönen gegenüber dem Gedanklichen zu verselbstständigenden scheint. Die ‚motivische Arbeit‘ mit dem Wort „Linde“ und mit repetitiven Vokalfolgen – man vergleiche die Verse 2 und 4 sowie 3 und 5 – erscheint ästhetisch relevanter als das, was mitgeteilt wird:

Wie lieblich ist der Lindenduft
das Lindenreis
brachst du gelinde!
Ich atmet leis
im Duft der Linde
der Liebe linden Duft.

Dass Mahler das Rückert’sche Sprachmelos in seiner Vertonung ebenso genial in Musik zu transformieren vermochte wie Wert dies mit Tassos ganz ähnlicher ‚Sprachmusik‘ tat, ist offenkundig und braucht hier nicht gezeigt zu werden. Und von Rückerts Gedicht ist es auch nur ein kleiner Schritt zur Sprache von Richard Wagners *Ring*-Dichtung, die mit ihren Alliterationen und Assonanzen nicht nur in ähnlicher Weise lautlich ‚durchkomponiert‘ ist, sondern von Wagner nach eigenem Bekunden schon so konzipiert wurde, dass in ihr die – bekanntlich erst viel später hinzukomponierte – Musik bereits mehr oder weniger mitgedacht ist.⁴⁴ Der zweite Vers von Siegfrieds Abschied von Brünnhilde am Beginn von Wagners *Götterdämmerung*, um nur ein markantes Beispiel zu nennen, stellt mit seiner Monovokalik sogar alles in den Schatten, was sich an Lautrepetitorik bei Tasso findet, und ist zugleich in seinem zweiteiligen Bau ausbalanciert wie eine musikalische Periode: Brünnhildes „Wie lieb‘ ich dich, liess‘ ich dich nicht?“.

Verschwindet in Wagners *Ring des Nibelungen* das zu Beginn dieses Beitrags formulierte Problem allein schon wegen der Identität von Dichter und Komponist und der latenten Simultankonzeption von Sprache und Musik, so stellt es sich erneut – nun vor allem unter dem Eindruck des Schaffens von Wagner – an der Wende vom 19. zum

⁴³ Vgl. Gustav Mahler, *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme und Klavier*, hrsg. von Zoltan Roman (= Sämtliche Werke XIII/4), Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. X.

⁴⁴ Vgl. als eine von vielen Äußerungen Richard Wagners hierzu seinen Brief an Franz Liszt vom 16. Juni 1852, in dem Wagner hofft, dem Freund bald die ganze Dichtung zur *Ring*-Tetralogie vorlegen zu können, und meint: „Die Musik wird mir sehr leicht von Statten gehen: denn sie ist *nur Ausführung* des bereits *fertigen*.“, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 393.

20. Jahrhundert, wenn Komponisten wie Gabriel Fauré, Claude Debussy, Arnold Schönberg oder Alban Berg Gedichte von Verlaine, Baudelaire, Mallarmé oder Stefan George vertonen, die selber bereits mit dem Anspruch auftreten, ‚Sprachmusik‘ zu sein.⁴⁵ Man denke nur an Verlaines berühmte Maxime „De la musique avant toute chose!“⁴⁶ oder Mallarmés Reaktion, als er hörte, Debussy habe vor, sein Gedicht *L'Après-midi d'un Faune* zu vertonen: „Je crois l'avoir fait mois-même!“⁴⁷

Noch weiter, bis hin zur völligen Musikalisierung und Entsemantisierung der vertonten Sprache, gingen dann bekanntlich Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, John Cage und Luciano Berio, Dieter Schnebel und Helmut Lachenmann, indem sie Sprache primär oder nur noch als phonetisches Material behandelten, mit dem gearbeitet wird wie mit puren Tönen oder Geräuschen. Auch das braucht hier nicht illustriert zu werden.⁴⁸ Verwiesen sei nur abschließend noch auf einen Fall, mit dem sich gleichsam der Kreis schließt, nämlich versucht wird, den Bogen von der Neuen Musik wieder zurück ins späte 16. Jahrhundert zu schlagen, wie Katelijne Schiltz gerade erst schön gezeigt hat:⁴⁹ Luigi Nonos Chorwerk *La terra e la compagna* von 1957/58. Die Art und Weise, wie Nono hier kompositorisch zwei verschiedene Texte dadurch parallelisiert, dass er ihr in Silben aufgespaltenes phonetisches Material in polyphoner Weise simultaneisiert und so gleich Klingendes aufeinander bezieht, verdankt sich nach Nonos eigenen Angaben⁵⁰ seinem Studium der italienischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Nono selber nennt hier als Inspirationsquellen konkret Giovanni Gabrieli's dopelchörige Motette „O magnum mysterium“ und Carlo Gesualdos Madrigal „Il sol qual or più splende“.

Schaut man sich diese Inspirationsquellen genauer an, wird man sich allerdings (insbesondere bei Gabrieli) schwer tun, darin tatsächlich das zu erkennen, was Nono herausgelesen hat. Es scheint eher, als habe Nono in die Musik von Gabrieli und Gesualdo das ‚hineingelesen‘, was er als Konzept bereits im Kopf hatte – man kennt ja solche Phänomene zur Genüge aus der Kompositionsgeschichte, und sie entwerten keineswegs das ästhetische Resultat. Freilich hat Nono, so könnte man inzwischen sagen, sich nicht komplett geirrt, wenn er in der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts Analogien zu seinem eigenen Konzept von primär phonetischer Sprachvertonung

⁴⁵ Vgl. hierzu u. a. Wolfgang Osthoff, *Stefan George und „Les deux musiques“*, Stuttgart 1989, wo es vor allem um rhythmische Fragen und die Übertragung der „mélodie rythmique“ in Musik oder auch eine deutsche Übersetzung geht, kaum aber um das Farbenspiel der Vokale.

⁴⁶ Erster Vers von Paul Verlaines Gedicht „Art poétique“, in: ders., *Jadis et naguère. Poésies*, Paris 1884, S. 23–25.

⁴⁷ Nach Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Paris 1959, S. 170, vgl. auch Osthoff, S. 264. Hermann Danuser spricht im Zusammenhang mit einer Verlaine-Vertonung von Fauré denn auch von der prinzipiellen „Gefahr, eine Dichtung, die bereits eine Art Sprachmusik ist, durch die Vertonung nur tautologisch zu duplizieren“, *Musikalische Lyrik. Teil 2*, hrsg. von Hermann Danuser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 8,2), Laaber 2004, S. 150. Der Germanist Ernst Osterkamp sieht sogar bei der Dichtung von Hugo von Hofmannsthal ein Vertonungsproblem im „Sprachzauber der Hofmannsthalschen Verse, ihrer magischen Musikalität, die sie denkbar ungeeignet erscheinen lässt für Vertonungen“, ebd., S. 221.

⁴⁸ Vgl. als kurzen Überblick Andreas Meyers Kapitel „Sprache als Sinn, Nicht-Sinn und Unsinn“, in: *Musikalische Lyrik 2*, S. 275–279.

⁴⁹ Katelijne Schiltz, „An Avant-Garde Look at Early Music: Luigi Nono's Thoughts on Sixteenth-Century Polyphony“, in: *Ars Lyrica* 18 (2010), S. 1–17.

⁵⁰ Vgl. Nonos Analysen von *Il canto sospeso* und *La terra e la compagna* von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 8. Juli 1960, in: Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Veniero Rizzardi (= Le Sferre. Collana di studi musicali 35), Mailand 2001, Bd. 1, S. 65–83; eine deutsche Übersetzung durch Helmut Lachenmann wurde herausgegeben von Jürg Stenzl, *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, Zürich und Freiburg i. Br. 1975, S. 48–60.

zu entdecken meinte: Er hat gewissermaßen nur an der falschen Stelle gesucht. Fündig geworden wäre er viel eher bei dem, was Thema dieses Beitrags (und Nono gewiss noch nicht bekannt) war: Giaches de Werts faszinierenden Versuchen, die latente Musik von Tassos Gedichten in reale Musik zu transformieren.