

PARALLELVERTONUNGEN IN GIOVANNI BATTISTA BONOMETTIS SAMMLUNG *PARNASSUS MUSICUS* *FERDINANDAEUS*

JOACHIM STEINHEUER
Ruprecht Karls-Universität Heidelberg

Izvilleček: Zbirka *Parnassus musicus Ferdinandaicus* odlikava nabor repertoarja malih motetov v severni Italiji in habsburških deželah okoli leta 1615. Primerjava treh parov skladb na enaka besedila, ki so jih prispevali Gabussi in Priuli, Pellegrini in Valentini ter Nantermi in Monteverdi, razkriva nenavadno bogastvo različnih skladateljskih pristopov.

Ključne besede: Giulio Cesare Gabussi, Claudio Monteverdi, Orazio Nantermi, *Parnassus musicus Ferdinandaicus*, Vincenzo Pellegrini, Giovanni Priuli, Giovanni Valentini.

Abstract: The collection *Parnassus Musicus Ferdinandaicus* constitutes a snapshot of the small-scale motet repertoire in northern Italy and the Habsburg lands around 1615. A comparison of three pairs of compositions on the same text respectively by Gabussi and Priuli, Pellegrini and Valentini, and Nantermi and Monteverdi reveals an unusual variety of compositional approaches.

Keywords: Giulio Cesare Gabussi, Claudio Monteverdi, Orazio Nantermi, *Parnassus Musicus Ferdinandaicus*, Vincenzo Pellegrini, Giovanni Priuli, Giovanni Valentini.

Obwohl seit der Drucklegung von Lodovico Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* für ein bis vier Singstimmen und Basso continuo op. 12 im Jahre 1602 in Italien in rascher Folge eine größere Zahl an Einzeldrucken mit Werken eines einzelnen Komponisten mit einstimmigen bzw. geringstimmig besetzten Motetten sowie einer instrumentalen Basstimme erschien, blieb in diesen ersten Jahren die Veröffentlichung von Sammeldrucken mit Beiträgen unterschiedlicher Autoren zu diesem neuen Repertoire zunächst eher noch eine Seltenheit. Den Anfang machten zwei in Mailand erschienene Sammlungen, die mehrfach nachgedruckten *Concerti de diversi excell. autori, a due, tre, et quattro voci* aus dem Jahre 1608,¹ die von Francesco Lucino herausgegeben wurden und 40 Kompositionen von 11 in Mailand tätigen Komponisten enthielten (RISM 1608¹³), sowie als Ergänzung die 1612 erschienene *Aggiunta nuova delli concerti de diversi excell. autori*, die diesmal von Filippo Lomazzo, dem Drucker beider Sammlungen, zusammengestellt wurde und insgesamt 14 Stücke von 5 Mailänder Komponisten aufwies (RISM 1612⁹); einige Jahre später folgte dann 1617 sogar noch eine *Seconda aggiunta alli concerti raccolti dal molto*

¹ Nachdrucke erschienen 1612⁸ und 1616⁹ ebenfalls in Mailand.

Reverendo Don Francesco Lucino, ebenfalls für zwei bis vier Stimmen (RISM 1617²). Als chronologisch gesehen dritter Sammeldruck mit geringstimmigem Motettenrepertoire erschien dann 1615 in Venedig der *Parnassus musicus Ferdinandaeus* mit 57 Werken von 32 namentlich aufgeführten Komponisten (zwei der Stücke sind ohne Nennung eines Komponisten aufgenommen), der bereits im Titel auf den Widmungsträger Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich verweist, den späteren Kaiser Ferdinand II., und damit auch auf seine von Italienern dominierte Grazer Hofkapelle.²

In den folgenden Jahren erblickten mehrere weitere Sammeldrucke mit geringstimmigen Motetten das Licht der Öffentlichkeit: 21 römische Komponisten mit 27 Werken stellte Fabio Costantini in den *Selectae cantiones excellentissimum auctorum* von 1616 (RISM 1616¹) zusammen, Giovanni Battista Robletti folgte 1621 mit der 14 Stücke von 10 gleichfalls römischen Komponisten umfassenden *Raccolta de varii concerti musicali a una e due voci. De diversi eccellentissimi autori* (RISM 1621¹⁶) und im gleichen Jahr nochmals mit den *Lilia campi* für zwei bis vier Stimmen (RISM 1621³) von 13 römischen Komponisten. Musiker aus dem Umfeld der Mantuaner Hofkapelle vereinigte dagegen die von Federico Malgarini herausgegebene Sammlung *Motetti a una, due, tre et quattro voci* aus dem Jahre 1618 (RISM 1618⁴),³ während Komponisten aus Venedig und dem nordöstlichen Italien im Vordergrund von Lorenzo Calvis *Symbolae diversorum musicorum* für zwei bis fünf Stimmen von 1620 (RISM 1620²) und seiner *Seconda raccolta de' sacri canti* für zwei bis vier Stimmen standen (RISM 1624²).

Gegenüber diesen, primär auf ein bestimmtes lokales oder regionales Zentrum bezogenen Sammlungen enthielten die beiden umfangreichen, von Georg Victorinus in München herausgegebenen Drucke *Siren coelestis* (RISM 1616², Nachdruck 1623³) und *Philomela coelestis* (RISM 1624¹), in denen insgesamt 200 Kompositionen von zahlreichen deutschen und italienischen Komponisten aus unterschiedlichen Kontexten nebeneinander stehen,⁴ ein Repertoire weit heterogenerer Herkunft. Dies gilt ebenso für die drei noch weitaus umfangreicheren, von Johann Donfried in Straßburg herausgegebenen Sammlungen *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos* (RISM 1622², 1623² und 1627¹) zu zwei bis vier Stimmen, die insgesamt die erstaunliche Zahl von 892 Kompositionen aus der Feder von 127 verschiedenen Komponisten enthalten.⁵

Auch wenn Bonomettis *Parnassus musicus Ferdinandaeus* mit 57 Motetten von 32 Komponisten weit weniger monumental ausfällt als die zuletzt erwähnten Sammlungen von Victorinus und Donfried, so handelt es sich doch um ein Werk, das besondere Beachtung verdient, kann es doch aus einer Reihe von Gründen als eine frühe, schlaglichtartige Momentaufnahme des rasch sich wandelnden geringstimmig besetzten lateinischen

² Unlängst erschien eine vollständige Edition der Sammlung, auf die sich auch die folgenden Ausführungen beziehen in Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*.

³ Eine moderne Edition der Sammlung wurde kürzlich von Licia Mari herausgegeben, vgl. Mari, *Motetti*.

⁴ Vgl. Fisher, „Celestial Sirens and Nightingales“.

⁵ Vgl. hierzu *ibid.*, Absatz 2.4.

Motettenrepertoires in Norditalien und benachbarten Regionen zur Zeit seines Erscheinens 1615 angesehen werden:

Anders als bei Donfried und Victorinus, die bei ihren Kompilationen auf Stücke aus zahlreichen früheren Drucken zurückgriffen, scheint es sich bei den Kompositionen in Bonomettis Sammlung weitestgehend um Erstveröffentlichungen zu handeln,⁶ die auf Grund der erst wenige Jahr zuvor neu entstandenen musikalischen Faktur zudem neueren oder neuesten Entstehungsdatums gewesen sein müssen. Selbst im Falle des Duets für zwei Altstimmen *O Crux benedicta*, der einzigen aufgenommenen Komposition des bereits 1611 verstorbenen Giulio Cesare Gabussi, muss es sich auf Grund der Besetzung um ein spätes Werk des langjährigen Mailänder Domkapellmeisters gehandelt haben,⁷ alle anderen in der Sammlung vertretenen Komponisten lebten wohl zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch. Der *Parnassus* enthält Stücke für eine bis zu fünf Stimmen und Basso continuo, doch sogar das einzige Stück für eine anscheinend traditionell fünfstimmige Besetzung (CCATB), Vincenzo Pellegrini's *Non turbetur cor vestrum* am Ende des Bandes, wird durch ein die gesamte erste Sektion umfassendes Tenorsolo eröffnet (Takte 1–14), bevor der erste vollstimmige Abschnitt mit Wechsel zum tempus perfectum anschließt, und auch im weiteren Verlauf alternieren ein- und zweistimmige Abschnitte mit Tutti passages. Insofern kann das Stück keinesfalls mehr als eine polyphone Motette alter Faktur verstanden werden, sondern vielmehr als moderner *motetto concertato* mit unterschiedlich besetzten Abschnitten.⁸ Den weitaus größten Teil der Sammlung machen gegenüber dieser vereinzelt fünfstimmigen Vertonung 8 Solostücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass sowie 23 Duette, 10 Trios und 15 Quartette für vielfältige vokale, vereinzelt auch vokal-instrumentale Besetzungen aus.

Die im *Parnassus* vertretenen Komponisten gehören vom Lebensalter her mehreren Generationen an, die ältesten unter ihnen wie Orazio Nantermi, Gabussi und Giovanni Cavaccio wurden bereits in den 1550er Jahre geboren (Cavaccio war bei Drucklegung des *Parnassus* fast 60 Jahre alt), zu den jüngsten zählte dagegen Francesco Turini, der wohl 1589 in Prag zur Welt kam und somit zum Zeitpunkt der Veröffentlichung kaum älter als 25 Jahre war. Auf Grund der unterschiedlichen Generationenzugehörigkeit dürften auch die kompositorische Ausbildung sowie die Erfahrungen im jeweiligen musikalischen Umfeld im Einzelfall recht unterschiedlich gewesen sein, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des tiefgreifenden musikalischen Wandels, der sich in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vollzog und gleichermaßen strukturelle wie expressive kompositorische Mittel betraf, so etwa die Fundierung des Satzes auf einer fortlaufenden instrumentalen Bassstimme, das dadurch geänderte Verhältnis der Stimmen im Satz zueinander, Dialog- und Concertato-Techniken⁹ und damit zusammenhängende gezielt kontrastierende Abschnittsbildungen,

⁶ Fünf der hier versammelten Stücke finden sich auch im Manuskript L 76 aus Kremsmünster, allerdings ist die Vermutung von Rudolf Flotzinger, Druck wie Manuskript könnten sich gleichermaßen auf ältere Quellen zurückbeziehen, bislang bloße Spekulation, da keine konkreten Quellen hierfür bekannt sind; vgl. hierzu das Vorwort zur Neuauflage des *Parnassus*. Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandeus*, XIV.

⁷ Eine frühere Veröffentlichung ist nicht nachweisbar.

⁸ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandeus*, 282–291.

⁹ Zwei Kompositionen der Sammlung sind gezielt als Dialoge angelegt, Giacomo Brignolis

unterschiedliche Versuche zur musikalisch-formalen Vereinheitlichung¹⁰ sowie vielfältige deklamatorische und harmonisch-expressive Experimente.

Den dritten wichtigen Aspekt der Sammlung bildet schließlich die breite geographische Streuung der darin vertretenen Komponisten, nicht nur was deren jeweilige Anstellungen um das Jahr 1615 angeht, sondern auch die z.T. vielfältigen Verbindungen zu anderen musikalischen Institutionen und Zentren. Neben dem Kompilator der Sammlung, dem 1613 vom Mailänder Dom nach Graz gekommenen Tenoristen Giovanni Battista Bonometti, der offenbar keine eigene Komposition beisteuerte,¹¹ sind insgesamt neun weitere von den Grazer Hofkapellisten und –instrumentisten im Dienste Erzherzog Ferdinands in der Sammlung vertreten: Neben Kapellmeister Giovanni Priuli auch die drei Organisten Giovanni Valentini, Alessandro Bontempo und Alessandro Tadei, die Sänger Michel Angelo Rizzio und Bartolomeo de Mutis, Graf von Cesana, sowie die drei Instrumentalisten Georg Poss, Raimundo Ballestra und Giovanni Sansoni. Federhofer vermutet, dass zudem der in Litauen tätige Giovanni Battista Cocciola ein Verwandter des Grazer Sopranisten Giovanni Andrea Cocciola gewesen sein könnte,¹² der somit vielleicht zumindest indirekt ebenfalls mit der Grazer Hofkapelle in Verbindung stand.

Von gleicher Größe und Bedeutung für die Sammlung ist die Zahl in Mailand tätiger Komponisten: Neben dem früheren Domkapellmeister Gabussi und seinem seit Anfang 1613 amtierenden Nachfolger Vincenzo Pellegrini (zwei Stücke von ihm eröffnen und beschließen die Sammlung), den beiden Domorganisten Cesare Borgo und Guglielmo Arnone, einem Schüler Claudio Merulos, sowie dem gleichfalls am Dom angestellten Tenoristen Flaminio Comanedo sind fünf weitere, an verschiedenen anderen Mailänder Kirchen tätige Organisten und Komponisten im *Parnassus* vertreten: Giacomo Filippo Biumi, Francesco Casati, Andrea Cima, Orazio Nantermi sowie Giovanni Domenico Rognoni-Taeggio. In den Mailänder Umkreis gehört zudem der Franziskanermönch Giovanni Ghizzolo, der dort einen Großteil seiner früheren Werke veröffentlichte; allerdings stand er in den Jahren 1613–1615 als Kapellmeister in Diensten des Prinzen von Correggio und war insofern vermutlich nicht mehr unmittelbar in Mailand tätig. In der Lombardei und damit politisch gesehen im direkten Mailänder Einflussbereich wirkten darüber hinaus Galeazzo Sirena und Niccolò Corradini, die als Kapellmeister bzw. Organist an der Kathedrale in Cremona tätig waren, Giulio Osculati, Kapellmeister an der Chiesa dell’Incoronata in Lodi, sowie Benedetto Re, Domorganist in Pavia.

Vergleichsweise gering fällt dagegen auf den ersten Blick die Präsenz von venezianischen Komponisten im *Parnassus* aus: Neben dem erst seit kurzem ernannten Markuskapellmeister Claudio Monteverdi sind hier zunächst nur noch der in jenen Jahren offenbar ohne feste Anstellung in Venedig tätige Bartolomeo Barbarino sowie Francesco

dreistimmiges *Ave, gratia plena* (ibid., 139–144) sowie Giovanni Valentinis *O Maria quid ploras ad monumentum* (ibid., 27–33).

¹⁰ So ist besitzt etwa Raimundo Ballestras vierstimmige Motette *Salve aeterni* durch instrumentale Ritornelle eine sehr klare Architektur und verwendet zudem passagenweise das Ruggieromodell bzw. Varianten davon, in der Edition des *Parnassus*. Ibid., 250–258.

¹¹ Es sei denn, Bonometti habe seine Identität selbst gezielt hinter der Anonymität zweier Stücke in der Sammlung verborgen.

¹² Federhofer, *Musikpflege*, 159.

Turini zu nennen, der sich nach seiner Rückkehr nach Italien 1612 vermutlich zunächst nach Padua und Venedig gewandt hatte. Monteverdi ist mit einem Duett, Barbarino und Turini sind ebenfalls jeweils nur einmal mit einer einstimmigen Motette vertreten. Allerdings ist zu bedenken, dass mehrere Komponisten der Grazer Kapelle ebenfalls einen eindeutig venezianischen Hintergrund hatten – insbesondere Giovanni Priuli, der mehrere Jahre selbst an San Marco gewirkt hatte, Giovanni Valentini, der in der Lagunenstadt seine Ausbildung erhalten hatte, und vermutlich auch Giovanni Sansoni.¹³ Erzherzog Ferdinand hatte zudem den jungen Alessandro Tadei für zweieinhalb Jahre zu Giovanni Gabrieli und auch Georg Poss für drei Jahre zur Ausbildung nach Venedig geschickt, vielleicht ebenso Raimundo Ballestra.¹⁴ Bereits dies legt den Schluss nahe, dass gerade venezianische Musikkultur von größter Bedeutung für die musikalische und kompositorische Praxis am Grazer Hof gewesen sein dürfte.¹⁵

Bedeutsam ist darüber hinaus, dass mehrere der in der Sammlung vertretenen Komponisten selbst an anderen habsburgischen oder an eng mit den Habsburgern verbündeten Höfen gearbeitet hatten: Francesco Turini war am Kaiserhof Rudolfs II. in Prag aufgewachsen und von diesem zur weiteren musikalischen Ausbildung nach Rom und Venedig geschickt worden. Giulio Cesare Gabussi wie auch Giulio Osculati und Giovanni Valentini waren Mitglied der Hofkapelle des polnischen Königs Zygmunt III. in Warschau gewesen, die beiden letztgenannten sogar für mehrere Jahre;¹⁶ Giovanni Battista Cocciola stand dagegen als Musikdirektor in Diensten des seit 1609 eng mit dem polnischen König verbündeten litauischen Kanzlers und Magnaten Lew Sapieha.¹⁷

Mit zahlreichen Höfen in ganz Europa besaßen die Habsburger enge dynastische Verbindungen, insofern waren auch der Wechsel von Musikern zwischen den Kapellen bzw. Kontakte zwischen Musikern unterschiedlicher Kapellen keine Seltenheit, so kam etwa Valentini direkt von einer Anstellung in Polen nach Graz. Um nur wenige Beispiele für jene vielfältigen dynastischen Verflechtungen aus dem unmittelbaren Umfeld von Erzherzog Ferdinand zu nennen: Ferdinand selbst war zur Zeit des Erscheinens des *Parnassus* mit der Wittelsbacher Prinzessin Anna Maria von Bayern verheiratet, Ferdinands Schwestern Anna und später dann auch die 15 Jahre jüngere Konstanze wurden durch Heirat mit Zymund III. polnische Königinnen, seine Schwester Margarethe hatte 1599 König Philipp III. von Spanien geheiratet und eine weitere Schwester Ferdinands, Maria Magdalena von Österreich, war seit 1608 mit dem Großherzog der Toskana vermählt und fungierte nach dem Tod Cosimos II. dort für mehrere Jahre als Regentin. Über diese engen

¹³ Ibid., 209; vgl. zu Sansoni auch der Beitrag von Herbert Seifert in diesem Band.

¹⁴ Federhofer, *Musikpflege*, 217, 195 und 145.

¹⁵ Ob die drei weiteren in der Sammlung namentlich genannten Komponisten ebenfalls den hier beschriebenen regionalen Kontexten zuzurechnen sein könnten, ist bislang ungeklärt: Über den mit einem Duett und einem Quartett repräsentierten Federico Coda sowie über Giovanni Pasti (wohl kaum identisch mit dem erst 1604 geborenen Giovanni Pasta) ist über die im *Parnassus* abgedruckten Stücke hinaus nichts bekannt. Von Giacomo Brignoli lassen sich zumindest zwei weitere Instrumentalstücke im Straßburger *Tabulatur Buch* (RISM 1607²⁹) nachweisen, doch sind auch über ihn ansonsten keinerlei biografische Daten verfügbar.

¹⁶ Vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Przybyszewska-Jarminska in diesem Band.

¹⁷ Vgl. hierzu den Beitrag von Aleksandra Patalas in diesem Band.

verwandtschaftlichen und damit zugleich politischen Bande hinaus sind zweifelsohne auch vielfältige kulturelle Kontakte und Austauschprozesse anzunehmen, auch wenn diese nur partiell etwa durch Briefe, Reisen, Widmungen von Drucken oder auch den dokumentierten Austausch von Musikern heute dokumentierbar sind. Zur unmittelbaren habsburgischen Sphäre gehörten über den spanischen Zweig der Familie auf italienischem Gebiet neben Neapel und Sizilien auch Mailand und die Lombardei, so dass die Sammlung des *Parnassus musicus Ferdinandaeus* nicht zuletzt auch als Manifestation jenes vielfältigen und komplexen, europaweiten politisch-kulturellen Netzwerks der Habsburger mit dem späteren Kaisers Ferdinand II. im Zentrum verstanden werden kann.

Um vor diesem Hintergrund das kompositorische Spektrum und den Stellenwert der Sammlung für die Entwicklung des noch relativ jungen Repertoires geringstimmig besetzter Motetten einordnen zu können, sollen im Folgenden exemplarisch jene Kompositionen aus dem *Parnassus* untersucht werden, denen der gleiche Text zugrundegelegt wurde, da dadurch ein direkter Vergleich kompositorischer Entscheidungen und Strategien verschiedener Komponisten im Umgang mit einer bestimmten Textvorlage ermöglicht wird. Es gibt insgesamt drei Texte, die innerhalb der Sammlung in zwei musikalischen Umsetzungen vorliegen, es sind dies *O crux benedicta* in einer zweistimmigen Fassung von Giulio Cesare Gabussi und einer vierstimmigen Version von Giovanni Priuli, *Vulnerasti cor meum* in einer zweistimmigen Vertonung von Vincenzo Pellegrini sowie einer dreistimmigen Umsetzung von Giovanni Valentini und schließlich *Cantate Domino* in einer vierstimmigen Fassung von Orazio Nantermi sowie einer zweistimmigen von Claudio Monteverdi. In jedem Fall der drei von der Art der Textvorlagen her sehr unterschiedlichen Parallelvertونungen sind von den Komponisten unterschiedlich große Besetzungen mit verschiedenen Stimmlagen gewählt, zudem ergibt sich vermutlich eher zufällig auch jeweils ein Vergleich zwischen einer Vertonung aus Mailand und einer aus Venedig bzw. Graz, so dass auch eventuell vorhandene lokal bzw. regional unterschiedliche stilistische Ansätze zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Bandes im direkten Vergleich hervortreten könnten.

***O crux benedicta* in Vertonungen von Giulio Cesare Gabussi und Giovanni Priuli**

Der Text von *O crux benedicta* ist aus mehreren Textvorlagen zusammengestellt, einer Antiphon für die Vesper am Fest der Sieben Schmerzen Mariens (Festum Septem Dolorum B. M. V. in Vesperis)¹⁸ sowie dem *Alleluja* am Fest der Auffindung und Erhöhung des Heiligen Kreuzes (Festum Inventionem Sanctae Crucis in I. Vesperis).¹⁹ Die Worte „Dulce lignum, dulce claves“ verweisen zudem auf den zweiten Refrainabschnitt, der

¹⁸ Im heutigen liturgischen Kalender am 15. September, jahrhundertlang aber am Freitag vor dem Passionssonntag; der Text der Antiphon lautet: „O crux benedicta! quae sola fuisti digna portare Regem caelorum et Dominum. Alleluja“ (*Liber Usualis*, 1631f).

¹⁹ Im heutigen liturgischen Kalender am 14. September; der Text des Alleluja lautet: „Alleluja. Dulce lignum, dulces clavos / Dulcia ferens pondera / Quae sola fuistis digna sustinere / Regem coelorum et Dominum“.

am Karfreitag in den Improperien zwischen den Strophen des Kreuzhymnus *Pange lingua gloriosi* gesungen wird und auf die achte Strophe der frühesten Version dieses Hymnus bei Venantius Fortunatus zurückgeht.²⁰ Die mit geringfügigen Varianten in beiden Versionen im *Parnassus* zugrunde gelegte Textkompilation ist schon mehrfach zuvor in mehrstimmigen Vertonungen nachweisbar, weitgehend übereinstimmend vor allem bei Cipriano de Rore;²¹ mehrere, z.T. eng verwandte Textvarianten mit verkürztem Text oder dem Textanfang „O crux splendidior“ finden sich u.a. bei Andrea Gabrieli,²² Orlando di Lasso,²³ Claudio Merulo,²⁴ Luca Marenzio²⁵ und Carlo Gesualdo,²⁶ die letzten vier Textzeilen wurden auch von Stefano Bernardi vertont.²⁷ Hier der Text im Wortlaut, wie er sich bei Priuli und Gabussi findet:

O crux benedicta
quae sola fuisti digna portare talentum mundi.
Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera,
super omnia ligna cedrorum, tu sola excelsior,
in qua vita mundi salus pependit,
in qua Christus triumphavit,
et mors mortem superavit in aeternum.

O gesegnetes Kreuz,
du allein bist würdig gewesen, das Gewicht der Welt zu tragen.
Süßes Holz, süße Nägel, ihr tragt süße Last.
Über alle Zedernhölzer bist du allein erhaben.
An dir hat gehangen das Leben der Welt,
an dir hat Christus triumphiert,
und der Tod den Tod überwunden in Ewigkeit.

Gabussi wählte für seine Vertonung eine Besetzung für zwei Altstimmen in C3-Schlüsselung mit instrumentalem Generalbass.²⁸ Auf sehr geschickte Art und Weise adaptiert er darin ältere polyphone Kompositionstechniken an die Erfordernisse der gewählten geringstimmigen Besetzung. Über weite Strecken ist der Satz nicht als ein moderner Triosatz gedacht, worin der Basso für die beiden Oberstimmen primär ein harmonisches Gerüst bildet, sondern ganz kontrapunktisch mit dem Basso als zweiter bzw. dritter gleichberechtigter Stimme neben den Vokalstimmen. Schon beim eröffnenden Abschnitt „O crux benedicta“ (Takte 1–15), bei dem die beiden Altstimmen im Wechsel zweimal bis auf die Schlussnote exakt die gleiche Melodie mit einem ersten ausgedehnten Melisma auf der ersten Silbe von „benedicta“ singen, wird dies deutlich. Die Continuostimme verläuft gemäß den Regeln des klassischen Kontrapunkts bis auf eine einzige Stelle immer in Gegenbewegung zu den Singstimmen, dabei umfasst in beiden Textdurchgängen der Basso jeweils sechs Noten. Dies entspricht exakt der Anzahl der vertonten Textsilben, und in der Tat ließe sich prinzipiell der Bassstimme, so wie sie notiert ist, zweimal der Text unterlegen und es

²⁰ Dort heißt die entsprechende Passage: „Cruce fidelis, inter omnes arbor una nobilis, / Nulla talem silva profert flore, fronde, germine, / Dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens.“

²¹ Für eine tiefe vierstimmige Besetzung TTTB in den *Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium*, erschienen 1563 bei G. Scotto in Venedig.

²² Version zu acht Stimmen in den *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli, libro primo* (Venedig, 1587).

²³ Version zu sechs Stimmen in Lassos *Selectissimae cantiones* (Nürnberg, 1568).

²⁴ Version zu fünf Stimmen in Merulos *Liber secundus sacrarum cantionum* (Venedig, 1578).

²⁵ Version zu vier Stimmen in Marenzios *Liber motectorum pro festis totius anni* (Rom, 1585).

²⁶ Version zu fünf Stimmen in Gesualdos *Sacrarum Cantionum Liber Primus* (Neapel, 1603).

²⁷ Veröffentlicht in dessen *Motetti in Cantilena a quattro voci* 1613 in Venedig.

²⁸ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 98–101.

entstünde damit prinzipiell eine sinnvoll singbare dritte Stimme; eleganter wäre es noch, die dritte und vierte Note im Basso als kleines Melisma der ersten Silbe von „benedicta“ zuzuordnen und dafür im Gegenzug das *c* als Abschluss der ersten Kadenz in Takt 9 in zwei halbe Noten aufzuspalten. Anders als in vielen anderen zeitgenössischen Duetten, bei denen meist bei einer wörtlichen Wiederholung der Vokalstimme auch der Basso gleich erklingt, ist hier die Continuostimme im zweiten Durchgang anfangs abgeändert, was zunächst auch eine leicht veränderte Harmonisierung mit sich führt. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass der Alto secondo bereits vor Abschluss des ersten Durchgangs auf der vorletzten Textsilbe und damit noch innerhalb der Kadenzwendung einsetzt. Während Alto primo mit einer Tenorklausel und der Basso mit einer Bassklausel die Phrase mit einer gemeinsamen Kadenz nach *C* abschließen, führt der melodische Terzfall der Mittelstimme zur Terz dieses *C*-Dur-Klangs und verringert dadurch den Grad der abschließenden Wirkung der beiden Klauseln in den anderen Stimmen – ein seit Jahrhunderten gebräuchliches Verfahren zur Vermeidung perfekter Schlüsse und zur Gewährleistung eines kontinuierlich fließenden polyphonen Satzes. Es ist auffällig, dass die einzige melodische Änderung beim zweiten Textdurchgang darin besteht, dass der Alto secondo am Ende nicht wie der Alto primo mit einer Tenorklausel zum Akkordgrundton *c*

Beispiel 1

Giulio Cesare Gabussi, *O crux benedicta*

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), and Bass (bc). The lyrics are in Latin and are distributed across the staves as follows:

System 1:

- A1: O crux be - ne - di - cta
- A2: O crux be -
- bc: [O crux be - ne - di - cta o crux

System 2 (starting at measure 5):

- A1: quae so - la fu - i - sti
- A2: ne - di - cta
- bc: be - ne - di - cta quae so - la fu - i -

System 3 (starting at measure 10):

- A1: di - gna
- A2: quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta -
- bc: - sti di - gna, quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta]

absteigt, sondern zur Terz *e* ausweicht, so dass auch an dieser Stelle nun auf andere Weise die Schlusswirkung abgeschwächt und der Satz zur nachfolgenden Passage hin geöffnet wird. Die erste Stimme setzt nun allerdings erst nach Erreichen des Schlussakkords und damit nicht wie zuvor überlappend mit dem zweiten Soggetto ein.

Der am Beispiel des Eröffnungsabschnitts gemachte Befund bestätigt sich auch im weiteren Verlauf der Komposition: Gabussis Bassstimme ist vielfach homorhythmisch mit einer der vokalen Stimmen geführt und könnte insofern über weite Strecken recht problemlos mit dem vertonten Text unterlegt werden, nur bei überlappenden Einsätzen müssten gelegentlich – ähnlich wie für den Anfangsabschnitt dargelegt – Unterteilungen von Notenwerten vorgenommen werden. Der Basso continuo ist insofern von der Faktur des Satzes her nicht als Instrumentalstimme konzipiert, sondern nimmt eigentlich den Platz einer dritten Vokalstimme (ohne Text) ein, die sich im Grunde nur durch ein geringeres Maß an Melismen von den beiden vokalen Altstimmen unterscheidet. Die primär kontrapunktisch angelegte Stimmführung in den drei Stimmen zeigt sich auch im Folgenden u.a. an der häufigen Verwendung von Klauseln in der Melodiebildung, mehrfach sogar in direkter Aneinanderreihung. So vollziehen etwa in den Takten 30–33 der zweite Alt mit einer Diskantklausel und der Basso mit einer Tenorklausel eine Kadenzwendung nach *d*, die dann aber durch den nachfolgenden Quintfall im Basso nach *g* umgedeutet wird, während die Altstimme, nun gleichsam als *clausula altizans* zu verstehen, auf *d* liegenbleibt. Gleich drei Klauselwendungen hintereinander finden sich in den Takten 81–84 im Alto primo und im Basso: Zunächst eine phrygische Wendung nach *e* mit Diskantklausel im Basso und Tenorklausel im Alto (auf den Worten „mors mortem“ sicher keine zufällige Bezugnahme auf die althergebrachte Verwendung des phrygischen Modus auf *e* im Zusammenhang mit Klage und Tod). Es schließt sich ein Quintfall im Basso als Bassklausel an, während der Alto mit einer Altklausel auf *e* verharret, und dann folgt im Basso als weitere Bassklausel noch ein Quartsprung nach *d*, während gleichzeitig der Alto mit einer Tenorklausel ebenfalls nach *d* einen Ganzton abwärts geführt wird. De facto entsteht durch die Aneinanderreihung von althergebrachten Klauseln in den beiden Stimmen harmonisch eine durchaus moderne Quintfallsequenz e-Moll / a-Moll / d-Moll, die anschließend vermittelt durch einen weiteren e-Moll-Klang dann in zwei ebenfalls unmittelbar aufeinanderfolgende, nun harmonisch ganz modern gedachte IV–V–I-Kadenzwendungen modern gesprochen zur Tonika des Satzes einmündet (C-Dur / D-Dur / G-Dur, Takte 85–87); doch sorgt ein neuer Einsatz im Alto primo bei Erreichen des Schlussakkords auf dem Grundton dafür, dass selbst damit keine vollständige Schlusswirkung entsteht. In ähnlicher Weise ergibt sich eine Quintfallsequenz noch einmal kurz vor Ende der Komposition in den Takten 94–96, wobei im Basso wiederum nacheinander zwei Bassklauseln und im Alto secondo Diskant- sowie Altklausel eingesetzt werden. Allerdings sorgt nun der vorgezogene Einsatz des Alto primo innerhalb der ersten Kadenzwendung mit Gang abwärts zur Terz des G-Dur-Klangs dafür, dass auch die anschließende Wendung nach C-Dur trotz Verwendung einer Diskantklausel in der Oberstimme als dritter paralleler Klausel keine abschließende Wirkung, ja nicht einmal ein Innehalten erzeugt, da der Satz unmittelbar weitergeführt wird. Es ist nach diesen Beispielen sicherlich kaum ein Zufall, dass einzig und allein ganz am Ende der Komposition alle drei Stimmen gemeinsam eine perfekte Kadenz bilden mit Quintfallklausel im Basso und Tenorklausel bzw. Diskantklausel in

den beiden Vokalstimmen, so dass alle drei Stimmen in unterschiedlichen Oktavlagen auf dem Finalton *g* enden.

Wenn auch die Stimmführung und die Kadenzwendungen überwiegend älteren musikalischen Denkformen entsprechen und auf ein weitgehend kontinuierliches Fließen des Satzes ohne klare Zäsuren abzielen, so weist Gabussis Vertonung doch auch eine Reihe von modernen Elementen auf. Dies beginnt bei den z.T. ausgedehnteren melismatischen Passagen, die auf einzelnen hervorgehobenen Worten platziert sind – in Achtelbewegung mit teilweisen Punktierungen auf der ersten Silbe von „benedicta“ (Takte 3 und 6) sowie auf den betonten Silben von „pependit“ (Takte 65–66 und 72–73), „triumphavit“ (Takte 77–79) und „aeternum“ (Takte 89, 93 und 97), in Sechzehntelbewegung zudem auf den betonten Silben von „pondera“ (Takt 42), „ligna“ (Takte 44 und 47) sowie „excelsior“ (Takt 60). Modern wirken auch vereinzelt Passagen wie die Terzparallelen zwischen Singstimme und Basso bei „triumphavit“ (Takte 76–78) oder gelegentliche Ketten von Synkopierungen mit Vorhaltbildungen. Diese gehen allerdings niemals über das von der zeitgenössischen Theorie – etwa bei Zarlino – Erlaubte hinaus und werden fast immer den Stimmführungsregeln entsprechend aufgelöst, so etwa die Nonen- und Septimvorhalte bei „talentum“ (Takt 30), die zur Oktave bzw. zur großen Sexte weitergeführt werden, oder auch bei „tu sola excelsior“ (Takte 50–54), wo zunächst aufsteigend und dann absteigend Sextvorhalte eingeführt und meist zur Quinte aufgelöst werden, allein im vorletzten Takt der Passage wird die Sexte noch einmal unmittelbar vor der Kadenzwendung zur Septime verschärft. Harmonisch durchaus modern wirken auch die zweimalige Quintfallsequenz (F – C – G – d – A – D) bei „salus pependit“ (Takte 64–66 und 71–73) sowie gelegentliche unerwartete harmonische Kontraste, vor allem der unvermittelte Wechsel von G-Dur in das harmonisch entfernte E-Dur (Takte 33–34) beim Einsatz der Oberstimme auf „Dulce lignum“. Dieser E-Dur-Klang kehrt jeweils auf der ersten Silbe von „dulce“, „dulces“ und „dulcia“ wieder und wird damit im Kontext der Vertonung Sinnbild für Süße, dabei ist die letzte der drei Stellen harmonisch besonders pointiert, denn hier bilden zuvor der Alto secondo mit kleinem Sekundschritt abwärts und der Basso mit großem Sekundschritt aufwärts nach *e* eine phrygische Kadenz aus, deren Schluss der Alto primo durch Einsatz auf der großen Terz dann allerdings erneut nach E-Dur umdeutet – darin mag die durchaus bittere Süße des Kreuzes, der Nägel und des Körpers Christi, wovon im Text die Rede ist, musikalisch chiffriert sein. Insgesamt wirken die dargestellten modernen Elemente von Gabussis Vertonung wie frische Farbtupfer, die geschickt in einen primär kontrapunktisch geprägten polyphonen Satztypus älterer Denkweise integriert werden, jedoch bedeuten sie kaum einmal den Schritt darüber hinaus in eine genuin moderne Satzstruktur.

Ein weitgehend anderes Bild bietet dagegen Giovanni Priulis Version von *O crux benedicta*: Man könnte vermuten, die gewählte vierstimmige Vokalbesetzung würde eine eher noch traditionellere Satzkonzeption als bei Gabussi implizieren, doch das genaue Gegenteil ist der Fall – Priulis Motette gehört trotz der größeren Besetzung sicherlich zu den modernsten Stücken des gesamten *Parnassus musicus Ferdinandaeus*.²⁹ Dies

²⁹ Die vier Motetten Priulis im *Parnassus* sind seine frühesten datierbaren geistlichen Kompositionen, die erste eigene geistliche Sammlung *Sacrorum concentuum [...] pars prima* zu fünf bis acht Stimmen erschien erst 1618 im Druck.

zeigt sich bereits an der äußeren formalen Anlage: Anstelle eines Satzes mit fließenden Übergängen ohne wirkliche Zäsuren wie bei Gabussi bildet Priuli klar abgegrenzte, in sich geschlossene musikalische Abschnitte, die den syntaktischen Abschnitten der Textvorlage korrespondieren und jeweils durch eindeutige Kadenzen, durch Wechsel der Besetzung und mehrfach zudem durch Taktwechsel markiert und voneinander abgesetzt sind. So werden insgesamt acht kürzere oder längere Abschnitte konstituiert, von denen drei einstimmig für Tenore, Canto bzw. Basso (Abschnitte 2, 4 und 5), der erste und die drei letzten Abschnitte vierstimmig und der dritte Abschnitt mehrteilig in zwei Textdurchgängen je unterschiedlich mit C / T / CATB bzw. CT / AB / CATB besetzt sind, wie die folgende Formübersicht über Giovanni Priulis *O crux benedicta* verdeutlicht.³⁰

		Abschnitt	Tactus	Takte	Besetzung
1	O crux benedicta	A	C	1–15	CATB
2	quae sola fuisti digna portare talentum mundi.	B	(C)	15–22	T
3	Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens / pondera, (Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens / pondera)	C	3/1	23–35	C / T / CATB
		C'	3/1	36–48	CT / AB / CATB
4	super omnium ligna cedrorum tu sola excelsior,	D	(C)	49–55	C
5	in qua vita mundi salus pependit,	E	(C)	56–61	B
6	in qua Christus triumphavit,	F	(C)	62–69	CATB
7	et mors mortem superavit in aeternum.	G	3/1	70–92	CATB
8	Alleluja	H	C	93–121	CATB

Der fraglos bemerkenswerteste Zug von Priulis Vertonung liegt darin, dass der Mannigfaltigkeit der einzelnen Abschnitte hinsichtlich Besetzung und Taktvorschrift eine erstaunliche Einheitlichkeit und Kohärenz des musikalischen Materials gegenübersteht, denn im Wesentlichen basieren alle Abschnitte auf einer einzigen motivischen Idee, die immer wieder anders musikalisch verarbeitet und neu kontextualisiert wird. Dies ist vor dem Hintergrund der Motettentradition des 16. Jahrhunderts ein radikal neuartiger Gedanke, denn in der älteren Tradition stand bei Stücken ohne cantus firmus bzw. ohne Parodievorlage meist umgekehrt eher gerade eine prägnante Vielfalt unterschiedlicher Soggetti für die einzelnen Textabschnitte im Vordergrund.

Beispiel 2

Motivtabelle von Giovanni Priulis *O crux benedicta*

a) Canto, T. 1–8

C

O crux be-ne-di-cta

b) Tenore, T. 16–22

T

quae so-la fu-isti di-gna por-ta-re ta-len-tum mun-di

³⁰ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 174–181, sowie in Priuli, *Vier Generalbaßmotetten*.

c) Tutti, T. 36-39

C
Dul - ce li - gnum

A
dul - ces cla - vos

T
Dul - ce lig - num

B
dul - ces cla - vos

bc

d) Canto, T. 49-52

C
Si - cut om - ni - a li - gna ce - dro - rum tu so - la

e) Basso, T. 55-61

B
in qua mun - di sa - lus, mun - di sa - lus pe - pen - dit

f) Tenore, T. 61-64

T
in qua Chri - stus tri - um - pha - vit

g) Tutti, T. 76–81

h) Tutti, T. 118–121

Das Hauptmotiv in Priulis *O crux benedicta* besteht aus einem Quartsprung aufwärts mit einem anschließenden kleinen (oder auch großen) Sekundschrift abwärts. In dieser Form wird es erstmals in den ersten drei Takten im Canto für die ersten drei Silben von „O crux be(nedicta)“ eingesetzt, wobei ein langsames Metrum in Semibreven vorherrschend ist, das der *gravitas* des Gegenstandes angemessen ist und nur bei der punktierten Gruppe zu Beginn von „benedicta“ kurzzeitig zur Viertelbewegung beschleunigt wird. In Engführung setzen die beiden Unterstimmen im Abstand von je einer Semibrevis ein, wobei der Quartsprung zur Quinte ausgeweitet wird und durch die konstitutiven Punktierungen auf „crux“ jeweils expressive Quart- bzw. Sekundvorhalte entstehen. Insgesamt erklingt das meist in einen Quartgang abwärts mündende Soggetto in diesem ersten, 15 Takte umfassenden, ganz polyphon gearbeiteten Abschnitt je zweimal in allen Stimmen, wobei beim zweiten Durchgang die Reihenfolge der Einsätze variiert ist.

Im zweiten, nur sieben Takte umfassenden Abschnitt, der allein dem Tenore vorbehalten ist, greift Priuli in der Singstimme gleich zu Beginn auf den Silben „quae sola fu-“ die

ersten drei Noten des Canto vom Anfang in z.T. verkürzten Notenwerten auf. Nach einem Terzsprung wird auf den Silben „-isti digna portare talen-“ dann zweimal hintereinander und im Sekundabstand abwärts sequenziert die Umkehrung dieser Tongruppe angefügt, also nunmehr in Gestalt eines Quartfalls mit anschließendem großem Sekundschritt aufwärts, bevor dieser zweite Abschnitt mit einer Schlusswendung bereits zum Abschluss gebracht wird. Anders als im ersten Abschnitt, wo der Instrumentalbass nur gelegentlich über die Rolle eines basso seguente hinausgeht und einmal auch das Hauptmotiv mitspielt, bildet er im zweiten Abschnitt eine eigenständige Stimme aus, in der Quart- und Quintintervalle dominieren; harmonisch wird dabei ein Gang vom C-Dur-Bereich des ersten Abschnitts nach D-Dur beschrieben, das auch im Folgeabschnitt zunächst das Zentrum bildet.

Der dritte Abschnitt wechselt erstmals in einen 3/1-Takt, und auch hier dominiert von Beginn an das Hauptmotiv in zweitaktigen, parataktisch aneinandergereihten Bausteinen. Zunächst erscheint es in Umkehrung zweimal solistisch im Canto und Tenore im Quintabstand zu den Worten „dulce lignum“ und „dulces claves“ (Takte 23–26), bei der anschließenden vierstimmigen Wiederholung werden dann im Tenore das hier auf den Quartsprung verkürzte Motiv und im Canto seine Umkehrung gleichzeitig präsentiert (Takte 27–28), bevor es dann noch einmal im Canto, Alto und Basso zusätzlich durch Dezimparallelen in der Umkehrungsvariante sogar in dreifacher Schichtung erklingt (Takte 29–30). Im anschließenden „dulcia ferens“ wird schließlich der Quartfall der Umkehrung zur Terz abgeändert, und in dieser Variante mit kleiner Terz sowie kleiner Sekund erscheint das Motiv in Umkehrung im Bass und als Krebs im Alto (Takte 31–32), bevor dieser erste Textdurchgang mit Rückkehr zur Taktvorschrift C zum Abschluss gebracht wird. Die Musik für den anschließenden zweiten Textdurchgang ist abgesehen von zwei kleineren Veränderungen am Anfang und am Ende weitgehend eine Wiederholung des ersten: In den ersten vier Takten werden die beiden Umkehrungen des Motivs in gleicher Form im Canto und dann eine Oktave höher als beim ersten Mal im Alto vorgetragen. Geändert ist vor allem die Begleitung, die nun statt einer harmonischen Quintfallsequenz (D – G – C – F) in der Continuostimme aus Dezimparallelen zu den Oberstimmen in den unteren beiden Vokalstimmen sowie colla-parte-Führung im Continuo besteht, so dass nun das Hauptmotiv in der Umkehrungsvariante erstmals in Parallelführung erscheint. Die zweite Änderung betrifft das Ende des zweiten Textdurchgangs, an dem Priuli nun statt nach D-Dur nach C-Dur kadenziiert und damit harmonisch wiederum zum nächsten Abschnitt hinleitet.

Die folgenden drei Abschnitte sind mit 7, 6 bzw. 8 Takten wieder sehr kurz gehalten. Im vierten Abschnitt für Canto solo taucht das Hauptmotiv zweimal eher versteckt innerhalb einer ausgedehnten melodischen Linie auf, erstmals in Umkehrung auf „ligna cedrorum“ (Takte 50–51) und dann noch einmal in Grundform, aber nun als Teil der vokalen Kadenzwendung auf „excelsi-“ und insofern wegen der Einbindung in die Diskantklausel mit alteriertem *cis* (Takte 54–55). Im Solo für den Basso des fünften Abschnitts ist das Motiv in der Melodiebildung dann wieder omnipräsent. Eine erste Anspielung findet sich bereits im eröffnenden Quartsprung auf „in qua“, auf den nächsten drei Tönen folgt es in Umkehrung (Takte 55–57) und, sofern man die Tonwiederholung auf *c* außer Acht lässt, noch ein weiteres Mal eine Sekund abwärts sequenziert auf „mundi sa-“ (Takte 58–59). Man könnte jedoch zusätzlich von der Tonwiederholung ausgehend auch noch einen

Krebs der Umkehrung des Motivs auf „-lus mundi“ (Takt 58) ausmachen, so dass damit gleichzeitig mehrere Motivvarianten ineinander verschachtelt wären. Im sechsten, nur acht Takte umfassenden Abschnitt kehrt Priuli vergleichbar dem ersten Abschnitt zu einer vierstimmigen polyphonen Verarbeitung des nun allerdings aus kürzeren Notenwerten bestehenden Motivs zurück. Die insgesamt wiederum acht Einsätze erfolgen auch hier in Engführung, wobei der Einsatzabstand nun zur Minima verkürzt ist und zudem die Einsätze nicht mehr ganz regelmäßig auf die Stimmen verteilt sind – nur die beiden Unterstimmen weisen erneut zwei Einsätze auf, der Alto dagegen nur einen und der Canto drei.

Für den siebten Abschnitt kehrt Priuli noch einmal zum 3/1-Takt des dritten Abschnitts zurück, doch stehen nun nicht so sehr verschiedene Kombinationen des Motivs und seiner engsten kontrapunktischen Transformationen wie Umkehrungen und Krebsformen im Vordergrund als vielmehr melodische Varianten, wie sie bislang nur ansatzweise aufgetreten waren, und zwar erneut in Verbindung mit der Idee von Umkehrung und Krebs. Mit der charakteristischen Quarte tritt das Motiv im siebten Abschnitt überhaupt nur einmal als Krebs der Umkehrung im Basso bei „superavit“ auf (Takte 71–72), mit Quinte dann ebenfalls einmal beim gleichen Text in Umkehrungsform (Takte 83–84). Stattdessen sind verschiedene melodische Varianten anzutreffen; eine davon mit kleiner Terz und kleiner Sekunde findet sich in Krebsform bei „-raviv“ im Canto (Takte 72–73) sowie bei „et mors mortem“ im Tenore (Takte 78–79), als Umkehrung dagegen ebenfalls bei „et mors mortem“ im Canto (Takte 79–80) und im Alto (Takte 83–84). Besonders hervorzuheben sind zwei weitere, besonders expressive melodische Varianten im Basso, zunächst in Krebsform mit kleiner Sekunde und verminderter Quinte (Takte 76–77) sowie als Umkehrung mit kleinem Sextfall und kleiner Sekunde (Takte 82–83), in beiden Fällen erneut auf den Worten „et mors mortem“. Angesichts dieses Befunds könnte eine weitere auf der gleichen Textstelle anzutreffende melodische Figur mit kleinem Terzfall und anschließendem kleinen Sekundfall vielleicht ebenfalls noch als eine weitere, wenn auch noch deutlich entferntere melodische Variante des Hauptmotivs angesehen werden; in dieser Gestalt findet sie sich im Canto (Takte 76–77) sowie gleich anschließend im Alto (Takte 77–78). Diese melodischen Varianten schaffen vor allem im Hinblick auf die Textstelle „et mors mortem“ und einer im Verhältnis zu den übrigen Abschnitten deutlich verdichteten Harmonik noch einmal eine gezielte expressive Intensivierung, dabei ist die Verarbeitung erneut ganz polyphon, jedoch auf Grund der vielfältigen Soggettotransformationen deutlich weniger streng als in den vorausgegangenen vierstimmigen Abschnitten.

Im ausgedehnten letzten Abschnitt, der dem „Alleluja“ vorbehalten ist, verzichtet Priuli zunächst gänzlich auf das dem Kreuz bzw. dem Kreuzestod zuzuordnende Hauptmotiv, das in allen vorausgehenden Abschnitten in unterschiedlichen Formen und Verarbeitungstechniken anzutreffen war. Anfangs wird das Wort „Alleluja“ vierfach aneinandergereiht in Achtelbewegung in allen Stimmen durchgeführt, wobei durch die Sequenzierung eines kleinen Motivs aus Sekundschrift aufwärts und Terzfall auf den Hauptbetonungen melodisch insgesamt ein Quartgang abwärts beschrieben ist.³¹

³¹ Es wäre wohl in der Tat ein wenig gewaltsam, auch in diesem Motiv noch eine Variante des Hauptmotivs sehen zu wollen, allenfalls ließe sich der Quartgang als Verweis auf den Quartsprung des Hauptmotivs deuten.

Obwohl im Zusammenhang mit diesem Quartgang erstmals b-Vorzeichnungen und Molleintrübungen anzutreffen sind, lassen die rasche syllabische Deklamation und das jubelnde „Alleluja“-Wort einen klagenden Gestus allenfalls als implizite sekundäre Sinnschicht erkennen, die aber durch den Tod Christi am Kreuz überwunden ist. Nachdem dieses Soggetto zunächst solistisch im Tenore und dann im Canto vorgetragen wird, greifen alle vier Vokalstimmen es auf, sogar der Basso continuo doppelt in einer Passage die Achtelbewegung in Tenore und Basso (Takte 101–103). Der implizit klagende Charakter tritt vielleicht noch deutlicher hervor in einer Variante dieses ersten „Alleluja“-Motiv, die nun in synkopisch gegen den Takt versetzter punktierter Viertelbewegung abwärts zusätzlich noch zu einigen Vorhaltbildungen führt, zunächst im Alto (Takte 101–103) und gleich anschließend im Tenore (Takte 103–105).

Erst in einem zweiten Schritt wird im letzten Abschnitt dann ein weiteres „Alleluja“-Soggetto eingeführt, das nun wieder aus dem Hauptmotiv der gesamten Motette generiert ist und allmählich immer mehr in den Vordergrund tritt. Es beginnt mit einem auftaktigen Quartsprung und löst sich nach einer Überbindung in einer melismatischen Sechszehntelfiguration auf, deren erstes Intervall wie im Hauptmotiv einen Sekundschritt abwärts beschreibt. Es handelt sich abgesehen von einem vereinzelt knappen Melisma im Basso auf „aeternum“ (Takt 80), wo sich der Jubel des „Alleluja“ über den durch den Tod Christi am Kreuz besiegten Tod bereits vorab einmal kurz andeutet, um die erste ausgedehntere melismatische Passage der gesamten Komposition, in der die ansonsten vorherrschende rein syllabische Textvertongung aufgegeben wurde. Dieses zweite „Alleluja“-Soggetto wird erstmals im Canto präsentiert (Takte 105–107) und im letzten Binnenabschnitt der Komposition dann von allen Stimmen aufgegriffen, z.T. mit punktierten Varianten der Melismen, in denen das Hauptmotiv als Soggetto-Kopf aber weiterhin deutlich erkennbar bleibt. Verknüpft wird dieses zweite „Alleluja“-Soggetto noch mit einem dritten „Alleluja“-Motiv, dessen Kern aus einem Terzfall mit anschließendem kleinem Sekundfall besteht und damit vermutlich auf eine der beschriebenen Motivvarianten bei „et mors mortem“ im vorletzten Abschnitt rekurriert, erstmals angedeutet im Alto (Takt 109), besonders hervorgehoben dann in den Schlusstakten in Dezimparallelen im Alto und Basso (Takte 119–120). Damit wären am Ende dieses „Alleluja“ durch die Anwesenheit des auf das Kreuz zu beziehenden Hauptmotivs der Motette sowie jener Motivvariante, die auf die Überwindung des Todes durch den Tod bezogen ist, im Erklingen des Jubelrufes selbst semantisch auch die Ursachen für den angestimmten Jubel präsent.

Priulis Motette besteht zwar aus einer Reihung von klar in sich abgeschlossenen, durch Besetzung und Taktvorzeichnung kontrastierenden Abschnitten, doch nicht mehr wie in einem älteren Motettentypus durch eine aufeinanderfolgende Verarbeitung möglichst unterschiedlicher, am Text entwickelter charakteristischer Soggetti. Stattdessen stehen aus einem relativ einfachen musikalischen Kerngedanken entwickelte, höchst scharfsinnige und kunstvolle Motivableitungen, -transformationen und -variationen sowie deren ingeniose, vielfältige Verarbeitungsformen in polyphoner Verschränkung, Aneinanderreihung, Parallelführung oder anderen Überlagerungsformen im Vordergrund des musikalischen Denkens, die eine enge Verknüpfung und raffinierte Integration der äußerlich wechselnden Abschnitte und damit aller Teile erlauben, zugleich jedoch jeweils auch auf die grundlegende Idee des Kreuzes zurückverweisen, dem das Hauptmotiv

zugeordnet ist. Es handelt sich um einen Typus von Textvertونung, der eher instrumental gedachte Kompositionstechniken auf vokales Komponieren überträgt und wenig später vor allem im Bereich der weltlichen Vokalmusik etwa im Zusammenhang mit konzeptistischen Textvorlagen von Giambattista Marino anzutreffen ist, etwa bei Giovanni Valentini und Tarquinio Merula.³² Im geistlichen Bereich dürfte dagegen Priulis *O crux benedicta* zu den frühesten Beispielen eines derartigen musikalischen *concettismo* gehören.

***Vulnerasti cor meum* in Vertونungen von Vincenzo Pellegrini und Giovanni Valentini**

Das zweite Beispiel für Parallelvertونungen im *Parnassus musicus Ferdinandaeus* bilden zwei Vertونungen von Vincenzo Pellegrini und Giovanni Valentini, in denen ein häufig vertonter Text aus dem Hohen Lied Salomons zugrunde gelegt wird, genauer gesagt handelt es sich um die Verse 9, 10 und 11 aus dem vierten Kapitel, die in der lateinischen Version der Vulgata wie folgt lauten:

9 (*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa;*)
vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum,
et in uno crine colli tui.

10 Quam pulchrae sunt mammae tuae, *soror mea sponsa!*
pulchriora sunt ubera tua vino,
et odor unguentorum tuorum super omnia aromata.

11 Favus distillans labia tua, sponsa;
mel et lac sub lingua tua:
(*et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris.*)

Vincenzo Pellegrini lässt in seiner Version von *Vulnerasti cor meum*³³ den ersten Halbvers von Vers 9 sowie den letzten Halbvers von Vers 11 aus und zieht zudem das „soror mea sponsa“ vom Ende des ersten Halbverses von Vers 10 an den Anfang dieses Verses vor. Er sieht eine zweistimmige Besetzung für Alto und Tenore mit Continuobegleitung vor, wobei die im Druck angegebene Variante der Besetzung der Tenorstimme mit einer Diskantstimme (Tenore ò Canto) ein wenig unerwartet anmutet, da dadurch das Verhältnis der Stimmen zueinander sich umkehren würde und gelegentlich weniger plausible Zusammenklänge entstehen könnten. Pellegrinis Vertونung ist über weite Strecken als moderner Triosatz im tempus imperfectum alla breve angelegt, der Instrumentalbass bildet überwiegend eine harmonische Stützstimme, nur passagenweise ist er noch als eigenständige Melodiestimme zu verstehen, so etwa am ehesten im ersten ungeradtaktigen Abschnitt (Takte 38–46), weiterhin bei „super omnia aromata“ (Takte 63–66), wo der Basso als in Gegenbewegung Note-gegen-Note geführte Stimme zum Tenore fungiert, sowie streckenweise auch im

³² Vgl. hierzu Steinheuer, „Marino, Giambattista“.

³³ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 67–70.

geradtaktigen Schlussabschnitt (Takte 85–99), wo der Basso dann gleichsam syllabisch ohne Verzerrungen wie in den Vokalstimmen zu verstehen wäre – diese drei genannten Passagen wären ähnlich wie in Gabussis Motette auch prinzipiell noch textierbar, jedoch umfassen sie nicht einmal ein Drittel der Komposition.

Die formale Anlage von Pellegrinis Duett basiert auf der Aneinanderreihung von ganz unterschiedlich langen, musikalisch verschiedenartigen und nicht motivisch aufeinander bezogenen Abschnitten, in denen jeweils eine kurze Textpassage mit eigenem musikalischem Material bzw. unterschiedlichen Soggetti in Musik gesetzt ist. Ein Hauptaugenmerk des Komponisten liegt dabei nicht so sehr auf Vereinheitlichung als ganz im Gegenteil auf *Varietas*, dies betrifft nicht nur das Verhältnis der Abschnitte, sondern etwa in dialogisch angelegten Passagen innerhalb eines Abschnitts auch das Verhältnis der beiden Singstimmen zueinander.

Letzteres verdeutlicht bereits der eröffnende Abschnitt (Takte 1–19), worin der Text in zwei nicht überlappenden, durch vollständige Kadenzen abgeschlossenen und klar voneinander getrennten Binnenabschnitten zunächst im Tenore und dann im Alto vorgetragen wird. Der Tenore deklamiert die Anfangsworte „vulnerasti cor“ über einem harmonisch unbewegten d-Moll-Klang, allein der Quartfall vom Grundton in der Oberoktave abwärts zur Quinte sorgt für melodische Bewegung (nicht jedoch für harmonische Spannung), worauf auf „meum“ ein erstes punktiertes Melisma anhebt, das zunächst zu einer regulären Kadenzwendung nach D-Dur führt. Bei den beiden Textwiederholungen von „cor meum“ schließen sich gleich zwei weitere gleichgebaute Kadenzen nach g-Moll und schließlich C-Dur an, wobei der Basso einzig aus den Quintfällen bzw. Quartsprüngen der zugehörigen Bassklauseln besteht und die Singstimme immer die gleiche Diskantklausel durchmisst. Die Erwartung, dass die zweite Solostimme bei ihrem neuerlichen Textdurchgang im Wesentlichen diese Ideen noch ein weiteres Mal in ihrer Lage vorstellt, erfüllt sich einzig im anfänglichen melodischen Quartfall, der eine Quinte höher nun allerdings auf der Terz eines F-Klangs beginnt und erst dann nach a-Moll gewendet wird. Im weiteren Verlauf vertont Pellegrini den Text nun mit einem neuen Melisma, einem zusätzlichen *soggetto* bei der zuvor nicht aufgetretenen Wiederholung des „vulnerasti“ sowie unter Verzicht auf die harmonische Quintfallsequenz durch Einschub zusätzlicher Tonstufen im Basso sowie die Rückkehr zur Durvariante der Grundtonart g-Moll (bzw. g-dorisch) statt einer Wendung nach C-Dur wie im ersten Textdurchgang. Nicht eine unmittelbare Entsprechung der Binnenabschnitte, sondern umgekehrt ihre Abänderung und variierte Behandlung stehen in diesem ersten dialogischen Abschnitt im Vordergrund des kompositorischen Interesses.

Ähnliches lässt sich auch an vielen weiteren Passagen der Vertonung beobachten: Nach einem knappen zweiten Abschnitt, in dem die Singstimmen überwiegend in Terzparallelen und streckenweise mit einem dem vorgeschriebenen geraden Takt im *tempus imperfectum alla breve* entgegengesetzten impliziten Dreiermetrum geführt werden (Takte 20–25), schließt sich ein ebenso kurzer, nun wieder dialogischer dritter Abschnitt an (Takte 26–32), der in beiden Stimmen mit einem Quintgang aufwärts mit anschließendem Quartgang abwärts anhebt, beim ersten Mal jedoch im Basso in Dezimparallelen begleitet wird, während Pellegrini beim zweiten Durchgang im Tenore merkwürdigerweise darauf verzichtet und eine andere Begleitung wählt. Besonders deutlich treten solche

Abwandlungsverfahren dann im vierten Abschnitt bei der Vertonung der Worte „quam pulchrae sunt mammae tuae“ hervor (Takte 33–45), wo Pellegrini eine allmählich sich steigernde Wirkung herbeizuführen sucht: Den Quartgang abwärts zu Beginn im Alto mit expressiver phrygischer Tenorklausel zum vierten Ton hin wiederholt er noch einmal vom Zielton der Oberstimme ausgehend im Tenore, doch wird der letzte Ton nun zur Achtel verkürzt und es schließt sich auf „mammae tuae“ ein fast zweitaktiges Melisma an, das im Alto fehlt und einen Dezimambitus aufwärts durchschreitet. Auf diese kleine eröffnende dialogische Passage folgen zwei weitere vollständige Textdurchgänge, in denen zwar jeweils erneut vom Quartgangmotiv abwärts ausgegangen wird, allerdings nun weitgehend anders kontextualisiert durch den Wechsel in einen 3/1-Takt sowie durch Parallelführung in Terzen bzw. Sexten in den beiden Singstimmen. Der Taktwechsel dient hier insofern nicht zur Herausbildung eines abgegrenzten Formabschnitts, sondern als Höhepunkt einer Steigerungspassage.

Der nachfolgende fünfte Abschnitt (Takte 47–53) ist wieder geradtaktig und sieht erneut zwei Textdurchgänge vor, wobei gegenüber dem eröffnenden viertaktigen Tenorsolo beim anschließenden, nur drei Takte umfassenden zweistimmigen Durchgang neue Motivik, ein beschleunigtes Deklamationstempo sowie eine nach Es-Dur und c-Moll ausweichende, intensiviertere Harmonik vorherrschen. Der sechste Abschnitt (Takte 54–62) sieht abgesehen von den abgewandelten drei Anfangstönen eine strenge Imitation zwischen den beiden Singstimmen im Quintabstand vor, während der viertaktige siebte Abschnitt nur aus dem bereits erwähnten knappen Tenorsolo mit Note gegen Note geführter Basstimme besteht (Takte 63–66). Im fünftaktigen achten Abschnitt nehmen nur die beiden gleichsam komplementär nacheinander erklingenden Achtmelismen in den Singstimmen Bezug aufeinander, der neunte Abschnitt auf „labia tua“ bietet zunächst beim zweiten Einsatz in der Oberquinte strenge Imitation, bevor dann in einer verkürzten Variante im zweiten Textdurchgang Parallelführung vorherrscht. Der zehnte und letzte Abschnitt ist wieder zweiteilig und beginnt nach einem erneuten Wechsel zum 3/1-Takt mit einem in den Singstimmen überwiegend parallel geführten ersten Binnenabschnitt mit zwei vollständigen Textdurchgängen, bevor nach Rückkehr zum Tempus imperfectum alla breve die abschließenden Worte „sub lingua tua“ zunächst abwechselnd und dann gemeinsam in den beiden Stimmen unter Einbeziehung punktierter melismatischer Gruppen noch dreimal und dann noch ein letztes Mal, nunmehr verlangsamt in erneuter Eintrübung nach c-Moll mit expressiv hervorgehobener Vorhaltbildung wiederholt werden.

Pellegrini ist in seinem Duett vor allem an immer neuen Gestaltungen einzelner Textpassagen interessiert, so bilden nicht einmal die beiden Passagen im 3/1-Takt eigene, in sich geschlossene Abschnitte aus, sondern erweisen sich jeweils als Varianten bei der Umsetzung eines bestimmten Textglieds, das daneben auch noch im tempus imperfectum alla breve erscheint. Klare formale Strukturen, korrespondierende Abschnittsbildungen oder gar eine Vereinheitlichung des musikalischen Satzes stehen dabei ebenso wenig im Vordergrund wie besonders hervorgehobene Momente expressiver Textausdeutung in Melodiebildung oder Harmonik. Pellegrinis Motette verwendet zwar überwiegend einen modernen Triosatz, doch verzichtet er dabei auf jegliche Art formaler oder expressiver Experimente.

Giovanni Valentinis dreistimmige Version von *Vulnerasti cor meum*³⁴ für zwei Tenorstimmen, eine Bassstimme und Continuo besitzt dagegen einen ganz andersartigen Fokus. Im Unterschied zu Pellegrini sind die beiden Verse 9 und 10 aus dem vierten Kapitel des Hohen Liedes Salomons vollständig und ohne Textumstellungen zugrunde gelegt, und Valentini gliedert seine Komposition in insgesamt sieben formal durch vollständige Kadenzen klar voneinander abgehobene Abschnitte, von denen die ersten sechs den je drei syntaktischen Gliedern der beiden Hoheliedverse korrespondieren, während der letzte Abschnitt ein hinzugefügtes „Alleluja“ als Textbasis verwendet. Die Tonart ist g-Dorisch mit b-Vorzeichnung, die Binnenkadenzen am Ende der Abschnitte führen alternierend nach D-Dur (Abschnitte II, IV und VI) sowie jeweils zur Finalis in Form eines G-Dur-Klang (Abschnitte I, III, V und VII), wobei jeweils die beiden Tenorstimmen Diskant- und Tenorklausel, Basso und Continuo Stimme gemeinsam die Bassklausel verwenden. Valentini nutzt in dieser Komposition anders als etwa Priuli die Abschnittsbildung nicht unmittelbar für Besetzungskontraste; alle drei Vokalstimmen sind in jedem der Abschnitte beteiligt, doch finden sich im Innern der Abschnitte vielfältig wechselnde Solo-, Duo- und Triopassagen. Zusätzlich hervorgehoben ist der Mittelabschnitt, der ins Tempus perfectum (3/1) wechselt und mit der letzten Textsilbe des Abschnitts zum ansonsten vorgeschriebenen Tempus imperfectum zurückkehrt. Vom Satztypus her handelt es sich fast durchgehend um einen modernen Triosatz mit den beiden Tenorstimmen als Oberstimmenpaar und dem Basso als dritter Stimme, die Continuo Stimme fungiert in den dreistimmigen Passagen als basso seguente und doppelt dabei meist den Basso, in den anderen Passagen ersetzt sie jedoch den Vokalbass als tiefste Stimme.

		Abschnitt	Tactus	Takte	Finalis	Besetzung
9	Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa;	I	C	1–15	g	TTB, Bc
	vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum,	II	(C)	16–27	d	TTB, Bc
	et in uno crine colli tui.	III	(C)	27–34	g	TTB, Bc
10	Quam pulchræ sunt mammæ tuæ, soror mea sponsa!	IV	3/1 – C	35–44	d	TTB, Bc
	pulchriora sunt ubera tua vino,	V	(C)	44–52	g	TTB, Bc
	et odor unguentorum tuorum super omnia aromata.	VI	(C)	52–60	d	TTB, Bc
	Alleluja.	VII	(C)	60–77	g	TTB, Bc

Ähnlich wie in Priulis *O crux benedicta* sind auch in Valentinis Motette die motivischen Verknüpfungen zwischen den Abschnitten der wohl bemerkenswerteste Aspekt der Vertonung. Gleich zu Beginn wird der Motivkern auf dem Wort „vulnerasti“ im ersten Tenore vorgestellt, er besteht wie bei Pellegrinis Eröffnungssoggetto aus einem Quartfall, doch wird die Quint des d-Moll-Klangs bei Valentini dann gleich wieder mit einem melodisch prägnanten kleinen Sekundschritt aufwärts zur kleinen Sexte verlassen,

³⁴ Ibid., 147–151. Es gibt zwei weitere Editionen des Stückes; die erste in Saunders, *Cross, Sword, and Lyre*, 9–14; die zweite online in QUICS (<http://www.uni-heidelberg.de/md/zegk/quics/valentini-2.pdf>).

wodurch zugleich bei liegendem Bass ein spannungsvoller Quartsextakkord entsteht, der durch Rückkehr zum d-Moll-Klang wieder aufgelöst wird – bei Pellegrini war an dieser Stelle keinerlei harmonische Spannung aufgebaut worden. Der zweite Tenore wiederholt auf der gleichen Tonstufe die gesamte Melodie dergestalt noch einmal, dass bei seinem neuerlichen kleinen Sekundschritt aufwärts nun erster Tenor und Bc erstmals mit Tenor- und Bassklauseln zur Finalis geführt werden, doch kommt der Stelle wegen der Weiterführung im zweiten Tenore keine abschließende Wirkung zu. Als der zweite Tenore seinerseits nach g kadenziert, setzen die beiden anderen Vokalstimmen mit dem Continuo in Terzparallelen mit dem nächsten Textglied „soror mea sponsa“ ein, dessen *soggetto* vordergründig ganz anders mit einem diatonischen Quartgang abwärts in Achtelbewegung anhebt. Doch handelt es sich nur um eine Variante des Hauptmotivs, bei der der Quartfall nun durch ein stufenweises Durchschreiten des Quartraums ersetzt wird, woran sich im Basso wegen des nunmehr alterierten *es* ein kleiner Sekundschritt aufwärts anschließt, so dass an der Ableitung aus dem Hauptmotiv kein Zweifel bestehen kann, auch wenn sich die enge Beziehung beim Hören vielleicht nicht unmittelbar erschließt. Die beiden Tenorstimmen verwenden das gleiche Motiv wie im Basso eine Terz bzw. eine Quart höher von *b* bzw. *c'* aus, nur dass hier sich jeweils ein großer Sekundschritt aufwärts an den Quartgang anschließt. Der erste Abschnitt wird vervollständigt durch einen zweiten Textdurchgang, in dem nun zunächst auch der Basso das erste *Soggetto* für „vulnerasti cor meum“ nachholt; anschließend tragen die drei Stimmen die erste Variante nun in neuer Kombination vor, bevor eine verlangsamte Fassung noch einmal weitgehend getreu die Takte 6–7 nunmehr in Viertelbewegung wiederholt (Takte 13–15).

Zu Beginn des zweiten Abschnitts werden die Worte „Vulnerasti cor meum“ wie in der Textvorlage wiederholt, doch verzichtet Valentini auf eine durchaus naheliegende musikalische Refrainbildung, stattdessen wählt er dafür eine weitere Variante des Hauptmotivs, die als dessen Krebsumkehrung zu verstehen ist, also mit einem kleinen Sekundschritt aufwärts anhebt und dann nach der hier zusätzlich eingeschobenen Terz auch die Quarte abwärts anschließt. Die Beantwortung auf „in uno oculorum tuorum“ erfolgt auch in diesem Abschnitt mit einer Achtelbewegung abwärts, die allerdings nun zur Sexte bzw. Oktave erweitert ist. Der dritte Abschnitt verwendet ein einziges, je zweimal in allen drei Stimmen aufgegriffenes *Soggetto*, das mit einer vierten Variante des Hauptmotivs anhebt: Hier wird die Quarte abwärts nach einer Tonwiederholung des Ausgangstons in Achtelbewegung mit Sekund- und Terzfall ausgefüllt, woran sich wieder der charakteristische Sekundschritt aufwärts anschließt; der damit erreichte Ton wird gleichzeitig wieder zum Ausgangspunkt für einen Krebsdurchgang, bei dem nunmehr die Quarte aufwärts stufenweise durchschritten wird, so dass abgesehen von den unterschiedlichen Schlüssen hier eine spiegelsymmetrische Verknüpfung von Grundform und Krebs vorliegt.

Im mittleren vierten Abschnitt im Dreiertakt setzt Valentini das Hauptmotiv insbesondere auf „soror mea sponsa“ zweimal in Terzparallelen in den beiden Tenorstimmen ein, wobei in beiden Fällen der Quartambitus stufenweise abwärts durchschritten und durch synkopierte Gruppen ein weiteres Mal anders rhythmisiert wird. Selbst im Beginn „quam pulchrae sunt mam-“ lassen sich die drei Töne des Hauptmotivs ausmachen, auch wenn die Quarte hier auf betonter Zählzeit zur Quinte weitergeführt wird und damit auch der Sekundschritt *de facto* zur Terz erweitert ist. Im kurzen fünften Abschnitt scheint das

Beispiel 3

Motivtabelle von Giovanni Valentinis *Vulnerasti cor meum*

a) T. 1-7

T 1
Vul - ne - ra - sti cor me - um so - ror me - a spon - sa

T 2
Vul - ne - ra - sti cor me - um so - ror me - a spon - sa

B
so - ror me - a spon - sa

bc

b) T. 27-33

T 1
-rum et in u - no cri - ne col - li tu - i, et in u - no

T 2
-rum et in u - no cri - ne col - li tu - i, et

B
et in u - no cri - ne col - li tu - i et in u - no cri - ne col - li tu -

bc

c) T. 35-39

T 1
quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so - ror me - a spon - sa

T 2
so - ror me - a spon - sa

B

bc

d) T. 62–67

The image shows a musical score for four parts: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), B (Bass), and bc (Bassoon). The score is in 8/8 time and features the lyrics "Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja". The T1 and T2 parts are in the soprano and alto clefs, respectively, and the B and bc parts are in the bass clef. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and melodic lines.

Motiv vordergründig abwesend zu sein, doch weisen schon die zweimaligen Quartgänge auf eine Substanzgemeinschaft mit dem Hauptmotiv hin, und in der Tat lassen sich im Tenore primo und im Basso bei den Silben „-ra sunt ubera“ die drei Gerüsttöne in Grundform, in allen drei Stimmen bei „-bera tua vi-“ dagegen in Umkehrung als Basis der Motivkonstruktion erkennen, die Synkopierung auf der ersten Silbe von „ubera“ in allen Stimmen bildet zudem eine Parallele zum vorangegangenen Abschnitt. Im sechsten Abschnitt fehlen überraschend direkte Bezugnahmen auf das Hauptmotiv; allein im Basso wird der Anfangsteil „et odor unguentorum tuorum“ zweimal vorgetragen, beim ersten Mal reiht Valentini drei konsekutive Terzen aufwärts aneinander und vermeidet damit das Intervall der Quarte ganz gezielt, während in der zweiten, den beiden Tenorstimmen vorbehaltenen Textpassage „super omnia aromata“ ein Terzgang aufwärts mit anschließendem Sekundschritt abwärts im Vordergrund steht, der wie eine von der Quart zur Terz reduzierte Variante des Hauptmotivs erscheint – es lässt sich kaum davon sprechen, dass Valentini in diesem Abschnitt neues motivisches Material einführt, zu sehr ähnelt der Abschnitt vom Gestus her den bisherigen Formteilen.

Im abschließenden Alleluja-Abschnitt ist das Hauptmotiv dann wieder omnipräsent: Erneut in Terzparallelen erscheint es in kurzen Abständen jeweils synkopisch einsetzend zweimal in Grundgestalt in den beiden Oberstimmen, nur getrennt durch ein zweites Alleluja-Motiv in Achtelbewegung im Basso, das zunächst mit leittönig erhöhter dritter Stufe einen Quartgang aufwärts und dann umgekehrt einen Quartgang abwärts mit erniedrigter zweiter Stufe umschreibt und somit als Verknüpfung von Varianten der Grundform und des Krebses der Grundform in asymmetrisch um den höchsten Ton gespiegelter Weise erscheint. Es ist dieses zweite Motiv in Achtelbewegung, das Valentini anschließend in allen Stimmen mit verschiedenen kleinen Veränderungen polyphon durchführt, bevor abschließend die drei Stimmen noch einmal zu einer verlangsamtten Schlussgeste zusammenfinden.

Valentinis Hoheliedmotette besitzt stilistisch viele Gemeinsamkeiten mit Priulis *O crux benedicta*, insbesondere was die weitgehend kohärente Ableitung der gesamten Vertonung aus einem einzigen motivischen Kern angeht, auch wenn diese Ableitungen

und Transformationen hier vielfach noch weit versteckter als bei Priuli auftreten. Durch die fast durchgängig syllabische Textumsetzung unter Vermeidung von wirklichen Melismen, eine immer wieder rhythmisch prägnante Deklamation etwa mittels wirkungsvoller Synkopierungen und eine nur selten noch genuin polyphon, stattdessen immer wieder dialogisch konzipierte Faktur des musikalischen Satzes setzt Valentini z.T. durchaus andere Akzente als Priuli, was sicher nicht zuletzt auch durch die Semantik der Textvorlage bedingt ist, deren erotische Diesseitigkeit von der symbolischen Überhöhung der Kreuzesanbetung weit entfernt ist. Vielleicht liegt es auch daran, dass es in Valentinis Motette nicht so sehr naheliegt, die spezifische Art der musikalischen Konstruktion mit einem bestimmten Grundgedanken der Textvorlage im Sinne des *concettismo* zu assoziieren, es sei denn, man wollte im „vulnerasti“, im Verletztwerden durch die Schönheit der Geliebten, ein solches Moment sehen.

***Cantate Domino* in Vertonungen von Orazio Nantermi und Claudio Monteverdi**

Textgrundlage im dritten Beispiel mit Parallelvertonungen im *Parnassus musicus Ferdinandeus*, den beiden *Cantate Domino*-Versionen von Orazio Nantermi und Claudio Monteverdi, ist der häufig vertonte Anfang von Psalm 97, der nicht nur gleich zu Beginn das Singen neuer Lieder zum Lobe des Herrn als Aufforderung zur Musikausübung direkt thematisiert, sondern im späteren Verlauf des Textes mit Harfen, Trompeten und Posaunen zudem einige jener Instrumente direkt benennt, die dafür eingesetzt werden sollen (Doppelverse 5 und 6).

Nantermi verwendet für sein vierstimmiges *Cantate Domino*³⁵ die vollständigen ersten vier Verse ohne Kürzungen oder Umstellungen. Seine insgesamt 146 Takte umfassende Vertonung lässt sich am besten beschreiben als eine geringstimmig besetzte doppelchörige Motette, wobei der erste hohe Chor aus dem Stimmpaar Sopran / Tenore, der zweite tiefere Chor aus dem verbleibenden Stimmpaar Alto / Basso besteht. Durchgehend alternieren diese beiden unveränderlich eingesetzten zweistimmigen Chöre regelmäßig miteinander oder werden passagenweise auch zu einem vierstimmigen Ensemble vereint (so vor allem Takte 15–22, 90–97, 124–129 sowie abschließend 140–146), sei es für kürzere oder gelegentlich auch für umfangreichere Passagen der vier verwendeten Psalmverse. Keine anderen Stimmkombinationen sind anzutreffen, und nur in einer der Wiederholungen des letzten Verses bei den Worten „cantate, et exsultate, et psallite“ (Takte 130–140) ist ein einziges Mal ein Solo für die Bassstimme allein eingeschoben, das von der klaren Aufteilung in einen Doppelchor mit hohem und tiefem Stimmpaar abweicht. Der Continuopart ist keine unabhängige Stimme, sondern durchgehend ein bloßer basso seguente, der jeweils der tiefsten Stimme in den verschiedenen Abschnitten folgt, also entweder dem Basso oder dem Tenore. Es handelt sich dabei sicherlich um eine wichtige Unterstützung der Singstimmen, welche zudem die Akkorde in den zweistimmigen Passagen zu vervollständigen hilft, doch streng genommen ist der Instrumentalbass nicht erforderlich für das musikalische Verständnis – mit Ausnahme des bereits erwähnten Bassosolos könnte

³⁵ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandeus*, 214–224.

Nantermis Motette prinzipiell auch ohne Instrumentalbegleitung aufgeführt werden. Es handelt sich auf Grund dieses Befundes bei Nantermis Motette um die Adaption des Typus einer großbesetzten mehrhörigen Anlage für eine geringstimmige, vermutlich durchgehend solistische Besetzung, ohne dass dabei jedoch der Versuch unternommen würde, gezielt die neuartigen Möglichkeiten kleinerer Besetzungen auszuloten.

Der eröffnende Abschnitt (Takte 1–22) steht fast vollständig im *Tempus perfectum* und stellt die drei wichtigsten Besetzungsmöglichkeiten erstmals nacheinander vor (AB / ST / Tutti); dabei wird die strenge Parallelität der drei im Prinzip jeweils sieben Takte umfassenden Abschnitte in der vollstimmigen Version am Ende nur durch den vorzeitigen Wechsel ins *Tempus imperfectum* abgemildert, das dann für den Rest der Komposition vorgezeichnet bleibt. Auch über den ersten Abschnitt hinaus stehen parallele Textdeklamation und Note-gegen-Note-Satz meist im Vordergrund, manchmal sind einzelne Passagen leicht gegeneinander verschoben, doch wirklich polyphone Schreibart scheint nur für kurze Momente auf, etwa in der Engführung bei „quia mirabilia fecit“ (Takt 29), die auch für vielfältige Vorhaltbildungen genutzt wird, oder beim Anfang von Vers 4 „Jubilate Deo omnis terra“, wo ein kurzes Motiv sequenzierend durch alle Stimmen wandert (Takte 102–114). Nur gelegentlich sieht Nantermi ausführlichere melismatische Passagen vor, insbesondere auf „misericordiae suae“ (Takte 70–82) sowie noch einmal unmittelbar wortausdeutend auf „cantate et exultate“ (Takte 115–122 und 130–140). Die Harmonik kommt insgesamt ohne auffällige Experimente aus, doch verwendet Nantermi immer wieder zusätzliche Alterationszeichen, primär im Hinblick auf einen raschen Wechsel von Dur- und Moll-Klängen, sowie gelegentlich Ansätze von modernen Quintfallsequenzen, so etwa am Ende des Eröffnungsabschnitts (a / D / G / C⁶ – Takte 18–19) oder deutlicher noch kurz vor Schluss (F / C / g / d / A – Takte 142–145), doch bleiben auch diese Momente im Rahmen dessen, was in der Mehrhörigkeit seit der Wende zum 17. Jahrhundert üblich war.

Claudio Monteverdis zweistimmige Vertonung von *Cantate Domino*³⁶ im *Parnassus* für zwei Diskant- oder Tenorstimmen stellt im Unterschied zu Nantermis Version eine ganz moderne Komposition dar, in der die neuen Möglichkeiten eines geringstimmigen Satzes auf vielfältige Weise genutzt werden. Bereits der Umgang mit der Textvorlage macht deutlich, dass Monteverdi nicht, wie sonst meist üblich, die einzelnen Psalmverse nacheinander in Musik setzt, sondern eine eigene konstruktive Idee entwickelt. Zunächst einmal verwendet er im Unterschied zu Nantermi nur die Doppelverse 1, 2 und 4; in einem zweiten Schritt löst er mit „Cantate Domino“ und „quia mirabilia fecit“ zwei Passagen aus dem ersten Halbvers heraus und wiederholt diese nach dem zweiten Halbvers von Vers 1 noch einmal als eine Art variierten Refrain, in den aber zugleich mit „et exultate, et psallite“ eine Passage aus Vers 4 vorgezogen und interpoliert wird. Am Ende erklingen diese vorgezogenen Worte dann nicht noch einmal vollständig, stattdessen greift Monteverdi dann noch ein zweites Mal die Bausteine „Cantate Domino“ und „quia mirabilia fecit“ auf und verknüpft sie wiederum auf freie Weise mit Textpassagen aus Vers 4. Auf diese Weise schafft Monteverdi eine fünf- bzw. sechsteilige Textanlage, in der der erste, der

³⁶ Ibid., 84–90; weitere Editionen finden sich zudem in den einschlägigen Gesamtausgaben des Komponisten.

mittlere und der fünfte Abschnitt zwar nicht ganz identisch sind, jedoch stark refrainhafte Züge aufweisen, während im zweiten und vierten Abschnitt kontrastierend andere Texte zugrunde gelegt werden; abschließend ist noch ein zusätzlicher sechster, zwölf Takte umfassender Abschnitt angehängt, in dem die letzten Worte „mirabilia fecit“ noch einmal auf neue Weise in überbordenden Melismen vertont sind.

	Vulgata Psalm 97				
	Text Nantermi: Verse 1–4:	Text Monteverdi: Freie Kompilation aus Versen 1, 2, 4	Formteile Monteverdi:	Binnen- abschnitte	Takt
1	Psalmus ipsi David. Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus, et brachium sanctum ejus.	Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus, et brachium sanctum ejus	A / 1-33 B / 34–61	a / b / c / d	3/2 C
		Cantate Domino, et exultate, et psallite, quia mirabilia fecit.	A1 / 62–103	a / e / c	3/2
2	Notum fecit Dominus salutare suum; in conspectu gentium revelavit justitiam suam.	Notum fecit Dominus salutare suum; in conspectum gentium revelavit [...]	C / 101–134	f	C
3	Recordatus est misericordiae suae, et veritatis suae domui Israël. Viderunt omnes termini terrae salutare Dei nostri.	-			
4	Jubilate Deo, omnis terra; cantate, et exultate, et psallite.	Cantate Domino, cantate et exultate, jubilate Deo omnis terra quia mirabilia fecit, quia mirabilia fecit.	A2 / 135–171 (D) / 172–183	a / g / c / h	3/2 C

Die drei refrainartigen Abschnitte stehen durchgängig im ungeradtaktigen 3/2-Takt und weisen ganz parallel jeweils einen dreiteiligen Aufbau auf, der die rondoartige Struktur der Gesamtarchitektur der fünf bzw. sechs Formteile noch einmal dadurch verstärkt, dass der erste und dritte Binnenabschnitt jeweils identisch sind, während der mittlere Abschnitt umgekehrt neuen Text und kontrastierende Musik vorstellt.

Der erste Binnenabschnitt a besteht aus drei Viertaktern mit drei Durchgängen des ersten Textabschnitts „cantate, cantate Domino“, denen in der Continuostimme dreimal das gleiche einfache Kadenzmodell mit nur geringfügig abweichender Rhythmisierung zugrunde gelegt wird. In den Singstimmen macht sich Monteverdi ein einfaches Permutationsverfahren zunutze: Dem ersten Canto bleibt der erste Textdurchgang allein vorbehalten, melodisch mit stufenweisem Aufstieg zur Oberquarte und Rückgang zum Grundton. Während der erste Canto im zweiten und dritten Durchgang bis zur kleinen Sexte bzw. zur Oktave aufsteigt, wird er vom zweiten Canto jeweils in der Unterterz begleitet, indem dieser nun in einer Art permutativer Kombinatorik den ersten und dann den zweiten melodischen Abschnitt der Oberstimme wiederholt.

Der dritte, ebenfalls in allen Refrainteilen wiederholte Binnenabschnitt c basiert harmonisch auf der Quintfallsequenz D / G / C / F / B / Es, woran sich durch einen kleinen Sekundschrift abwärts zum d eine Kadenz zur Finalis anschließt. Melodisch hebt das Sogetto mit einem Quintfall (später zum Terzfall verengt) an, worauf ein Quintgang aufwärts mit jeweils erhöhter großer Terz folgt. Der Satz ist über weite Strecken ein Kanon zwischen den beiden Singstimmen: Zweimal setzt der Canto primo im zweitaktigen Abstand in der Oberquarte zum Canto secondo ein, erst vier Takte vor Schluss lässt Monteverdi die beiden Singstimmen in Terzparallelen den Satz zum Abschluss bringen, doch gehören die ersten beiden Takte der Oberstimme dabei gleichzeitig noch zum kanonischen Teil der zweiten Stimme. Trotz streng polyphoner Satztechnik schafft Monteverdi durch die moderne, fünf konsekutive Quintfälle umfassende Harmonisierung sowie den Schluss in Terzparallelen einen ausgesprochen modern wirkenden Satztypus.

Eingeschoben zwischen diese beiden im engeren Sinne als Refrainabschnitte zu verstehenden Binnenabschnitte a und c, die in den drei Abschnitten A, A¹ und A² einen Rahmen bilden, sind kürzere kontrastierende Passagen mit jeweils unterschiedlichem Text, die jedoch wie die umgebenden Abschnitte im 3/2-Takt stehen und wie der Schlussabschnitt des Refrainteils polyphon gebaut sind. Der erste dieser Abschnitte b (Takte 17–22) hebt an mit einem sechs Takte umfassenden strengen Kanon der beiden Singstimmen in der Unterquarte im eintaktigen Abstand, der in einem ausgedehnten, am Ende freien Melisma endet. Der zweite entsprechende Abschnitt e (Takte 73–89) umfasst dagegen zwei kanonische Binnenabschnitte, die beide mit dem Canto secondo beginnen und im eintaktigen bzw. zweitaktigen Abstand in der Oberquarte vom Canto primo beantwortet werden; kanonisch sind die ersten sechs bzw. fünf Takte, dann werden beide Binnenabschnitte freier zu Ende geführt, nach dem zweiten Kanon in Sextparallelen. Im dritten und zugleich längsten dieser Abschnitte g (Takte 146–160) sind es wiederum zwei Kanonabschnitte, diesmal im eintaktigen Einsatzabstand und erstmals mit wechselnder Einsatzfolge in unterschiedlichen Intervallrelationen, wobei Monteverdi die parallel gebauten Melismen auf „jubilate“ und „omnes“ vielfach auch für melodische Parallelführung der Stimmen nutzt. Ähnlich wie im dritten Binnenabschnitt der Refrainteile haben auch in den mittleren Abschnitten die eigentlich polyphon gebauten Singstimmen durch die Fundierung über einem Instrumentalbass, den Dreiertakt und die gelegentlich formelhaft wiederholte oder sequenzierend fortschreitende Harmonik einen ausgesprochen modernen Charakter.

Auch in den übrigen drei Abschnitten, deren Geradtaktigkeit zu den Refrainabschnitten im 3/2-Takt jeweils einen deutlich markierten Kontrast bildet, findet sich in vergleichbarer Weise eine Synthese polyphoner Verfahren und moderner Satztechniken. In Abschnitt B verwendet Monteverdi insgesamt drei Soggetti für die drei Textbausteine: das knappe erste Soggetto für „salvavit sibi“ ist bis auf eine kurze Achtelkette auf der vorletzten Silbe syllabisch, anfangs umschreibt es einen Terzsprung mit anschließender Rückkehr zum Ausgangston, das anschließende eintaktige Melisma setzt einen Ton höher ein und führt zwar noch nicht beim ersten Auftreten, dann aber in der Mehrzahl der Verwendungen des Soggettos zum Ausgangston zurück. Das zweite Soggetto für „dextera eius“ ist melodisch als Umkehrung des ersten zu verstehen, wobei nunmehr die Rahmenintervalle Terzfall und Terzsprung stufenweise aufgefüllt werden und sich, ebenfalls in Umkehrung zur

Ausgangsidee, dann von der Untersekunde des Ausgangstons ein diesmal viertaktiges Melisma mit raschem Trillo und anschließender Sechszehntelbewegung entwickelt. Das dritte Soggetto für „et brachium sanctum eius“ bietet ebenfalls Melismen auf den Hauptsilben der beiden letzten Wörter mit verwandten Sechszehntelfigurationen und einem diesmal abschließenden trillo.

Diese drei soggetti werden auf vielfältige Weise miteinander verknüpft: Zunächst trägt Canto primo die beiden ersten Soggetti nacheinander vor, nach fünf Takten wiederholt die zweite Stimme beides in der Unterquart mit dem Unterschied, dass Monteverdi am Ende des ersten Soggettos nun eine vollständige Kadenz mit Klauseln in allen drei Stimmen nach *d* vorsieht und damit die zweite Stimme erst einen Takt später mit dem zweiten Soggetto beginnt. Hierzu wiederholt die Oberstimme zweimal das erste Soggetto, worauf sich ein weiteres Mal im *contrapposto* beide Soggettoköpfe überlagern. Erst nach 16 Takten setzt in Takt 50 erstmals das dritte soggetto in der Oberstimme ein, das dann drei Takte später in der Oberquarte vom Canto secondo beantwortet wird, bevor beide Stimmen gemeinsam den Abschnitt jeweils in einem ausgedehnten, parallel und dann abschließend komplementär geführten Melisma beenden.

Ein vergleichbares Bild findet sich auch im Abschnitt D, allerdings verwendet Monteverdi hier nur zwei Soggetti. Das erste, acht Takte umfassende Soggetto beginnt auch hier syllabisch, um dann nach drei Takten in ein viertaktiges Melisma überzugehen. Fünf Takte nach dem Einsatz des Canto primo wiederholt die zweite Stimme in einem Kanon *all'unisono* das gesamte achttaktige Soggetto mit nur einer kleinen Schlussvariante, wird aber ab dem vierten Takt von der ersten Stimme in der Oberterz parallel begleitet, so dass die eigentlich polyphone Satztechnik homophon umgedeutet wird und kaum mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung erkennbar ist. Ab Takt 114 wird dann noch einmal in beiden Stimmen das vollständige Soggetto mit leichten Abwandlungen in parallelen Terzen vorgetragen. Das zweite soggetto von Abschnitt D ist demgegenüber nur fünftaktig und die Virtuosität der Melismen ist deutlich zurückgenommen und verlangsamt zur Achtelbewegung; markant ist dabei vor allem eine Achtelpause auf betonter Zählzeit im vierten Takt. Ähnlich wie im ersten Binnenabschnitt wird das soggetto zunächst polyphon verarbeitet, wobei die Oberstimme sechs Viertel nach der zweiten Stimme einsetzt, bevor beide Stimmen das gesamte Soggetto noch einmal parallel vortragen (Takte 127–134).

Vom Gestus her ähnelt auch der kurze Schlussabschnitt F den beiden soeben beschriebenen Abschnitten B und D. In diesem codaartigen Abschnitt lässt Monteverdi zunächst in den beiden Singstimmen ein kurzes aufsteigendes Motiv in der Unterquinte bzw. der nun durch Alteration zur Mollterz umgedeuteten Unterterz erklingen und pendelt dabei harmonisch gesehen taktweise zwischen G-Dur- und c-Moll-Klängen. Anschließend tragen beide Stimmen das Motiv einmal parallel vor, was aber dann in ein fünf Takte andauerndes, rasches melismatisches Spiel in komplementärer Sechszehntelbewegung in den beiden Singstimmen überführt wird, das den virtuosen Schlusspunkt der Komposition bildet und erst mit der Schlusskadenz mit nochmaliger expressiver Vorhaltbildung endet.

Monteverdi konstruiert in seinem Duett *Cantate Dominum* eine raffinierte, ausgesprochen durchdachte formale Architektur, für die es im zeitgenössischen Motettenrepertoire keinerlei Vorbilder geben dürfte, nicht einmal in seiner eigenen, fünf Jahre zuvor veröffentlichten *Marienvesper*, mit der die besprochene Motette die höchst originelle Verbindung

älter polyphoner Techniken und neuer melodischer wie harmonischer Denkweisen teilt. Ausgangspunkt für diese konsequent durchdachte, aber dennoch immer wieder variierte musikalische Architektur ist eine freie Refrainbildung auf der Ebene des Textes, wie Monteverdi sie, wenn auch in ganz anderer Weise und zu anderen Zwecken im weltlichen Bereich u.a. in der Vertonung von Marinos *Qui rise, o Tirsi* im sechsten Madrigalbuch von 1614 erprobt hatte. Die Kontraste zwischen den Abschnitten wie auch zwischen den Binnenabschnitten sind bis ins Detail genau kalkuliert und doch niemals schematisch angewendet. Es ist diese musikalische Architektur selbst, die weit mehr noch als die vielfältigen Melismen, das anfängliche kurze Kadenzostinato oder der neue Triosatz mit seiner Einbeziehung polyphoner Denkweisen auf eine durchaus programmatische wie unerwartete Weise jenes „canticum novum“ repräsentiert und einlöst, von dem der erste Vers des Psalms spricht.

Nicht zufällig mag Monteverdi gerade diese hochexperimentelle Komposition, seine erste Veröffentlichung eines geistlichen Werks seit dem Druck von 1610 und vor allem seit seinem Amtsantritt als Markuskapellmeister,³⁷ als seinen einzigen Beitrag zum *Parnassus musicus Ferdinandaeus* ausgewählt haben. Für deren grundlegende Neuartigkeit, deren Bedeutung im Hinblick auf Monteverdis eigene kompositorische Entwicklung bislang sicher unterschätzt worden ist, mag er gerade am Hofe Erzherzog Ferdinands in Graz Verständnis und offene Ohren zu finden gehofft haben. Auch in der Folgezeit stand Monteverdi immer wieder in Kontakt mit dem 1619 zum Kaiser gekrönten Ferdinand II. – im Dezember 1633 unterstützte dieser den Komponisten mit einem persönlichen Schreiben für den Erhalt eines Kanonikats in Cremona, mehrfach sandte Monteverdi eigene Kompositionen nach Wien, darunter den *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, und der Komponist beabsichtigte schließlich, dem Kaiser sein ebenfalls hochexperimentelles achtes Madrigalbuch zuzueignen, was nur durch dessen Tod kurz vor der Veröffentlichung verhindert wurde und dann zur Widmung an dessen Sohn, Kaiser Ferdinand III., führte.

Fazit:

Bereits die exemplarische Untersuchung der drei Fälle paralleler Textvertونungen im *Parnassus musicus Ferdinandaeus* macht die ungewöhnliche stilistische Bandbreite der darin enthaltenen Stücke deutlich, worin sich die eingangs geäußerte Vermutung bestätigt findet, dass hier so etwas wie eine schlaglichtartige Momentaufnahme des Komponierens im Medium geringstimmiger lateinischer Motetten in Norditalien und den angrenzenden Gebieten um das Jahr 1615 vorliegen könnte. Die drei Mailänder Komponisten unternehmen auf unterschiedliche Weise den Versuch, überwiegend traditionelle kompositorische Ideen auf einen geringstimmigen Satz zu übertragen – bei Gabussi ist der Instrumentalbass de facto über weite Strecken noch eine zweite bzw. dritte polyphone Stimme, die ohne weiteres

³⁷ Im gleichen Jahr 1615 erschienen bei Kauffmann in Nürnberg in der von Georg Gruber herausgegebenen Sammlung *Reliquiae sacrorum concertuum* (1615²) noch als Nachdrucke die beiden ersten Stücke aus der Marienvesper *Domine ad adjuvandum* sowie das *Dixit Dominus* in einer leicht geänderten Fassung.

textierbar wäre, bei Nantermi wird ein Alternieren zweier üblicherweise groß besetzter Chöre auf eine geringstimmige Besetzung projiziert, so dass eine Art Polychoralität en miniature entsteht, und Pellegrini bleibt trotz einiger der neuen Zeit zugewandten melismatischen Passagen grundsätzlich der Idee variativer Soggettoverarbeitung eines älteren durchkomponierten Motettentypus ohne klare Abschnittsbildung verpflichtet. Demgegenüber zeigen die Grazer bzw. Venezianer in den drei behandelten Kompositionen ganz neuartige Möglichkeiten der Vertonung lateinischer Texte im Medium geringstimmiger Besetzungen auf, die interessanterweise in allen drei Fällen in keiner Weise an den weltlichen Experimenten dieser Jahre wie etwa dem *Stile recitativo* oder auch einer bis ins letzte ausgereizten expressiven Harmonik orientiert sind.³⁸ Priuli und Valentini experimentieren in ihren Kompositionen mit immer neuen Ableitungen und Variantenbildungen eines einzigen motivischen Kerns, aus dem im Wesentlichen die gesamten, durch klare Abschnittsbildungen geprägten Kompositionen entwickelt und damit auf genuin musikalische Weise vereinheitlicht und zu außerordentlicher Geschlossenheit geführt werden, fast mag man darin schon eine Art motivisch-thematischer Arbeit ante litteram sehen, die vielleicht sogar als Wesensmerkmal eines spezifisch Grazer Stils der Hofkapelle Ferdinands II. angesehen werden könnte.³⁹

Monteverdi experimentiert dagegen nicht mit einer Vereinheitlichung auf der Ebene der Motivbildung, sondern mit einer gezielten Verknüpfung älterer und neuerer kompositorischer Techniken sowie einer hochkomplexen musikalischen Architektur, in der die verschiedenen Formteile sich nicht mehr eher zufällig zueinander verhalten, sondern in ein übergeordnetes Formkonzept integriert werden. Gerade diese letzten drei Kompositionen verdeutlichen, in wie hohem Maße Komponisten dieser Jahre auch im Bereich der lateinischen Motette ganz neuartige Wege beschritten, die nicht als gleichsam sekundäre Übernahmen der Errungenschaften der weltlichen Musik jener Zeit zu verstehen sind, sondern als eigenständige, ganz genuine Entwicklungen im geistlichen lateinischen Repertoire. Der *Parnassus musicus Ferdinandaeus* insgesamt bildet damit gerade in derartigen Beispielen einen höchst eindrucksvollen Beleg für den Neuanfang und die selbständige Weiterentwicklung der zeitgenössischen geistlichen Kompositionspraxis in dieser Zeit des musikalischen Umbruchs.

³⁸ Giovanni Valentini gehört etwa zu jenen Komponisten, die auch im Bereich der lateinischen Motetten mit allen Möglichkeiten expressiver Wortausdeutung gearbeitet hat, die hinter den harmonischen Experimenten der weltlichen Musik in keiner Weise zurückstehen. Vgl. hierzu v.a. Saunders, *Cross, Sword, and Lyre* sowie Steinheuer, „Jenseits des *stile recitativo*“, 74–83 (den Teil zu Valentinis *Parce mihi Domine*).

³⁹ Auch in jüngeren weltlichen Werken verwendeten Priuli und vor allem Valentini ähnliche kompositorische Techniken.

Quellen- und Literaturverzeichnis

QUELLENVERZEICHNIS

Gruber, Georg, Hrsg. *Reliquiae sacrorum concertuum Giovanni Gabrielis, Iohan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi musici*. Nürnberg: Kauffmann, 1615. RISM 1615².

QUELLENEDITIONENVERZEICHNIS

Antonicek, Theophil, Hrsg. *Parnassus musicus Ferdinandaeus herausgegeben von Giovanni Battista Bonometti (1615)*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 159. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2015.

Mari, Licia, Hrsg. *Motetti a una, due, tre et quattro voci col basso continuo per l'organo fatti da diversi musici servitori del Serenissimo Signor Duca di Mantova e raccolti da Federico Malgarini pur anch'egli servitore, e musico di detta Altezza: in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, MDCXVIII*. Gaude Barbara beata: Musiche della Basilica di Santa Barbara in Mantova, 2. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2016.

Morche, Gunther, Hrsg. *Quellen italienischer Concerti des Seicento*. Heidelberg, 2009. <http://www.uni-heidelberg.de/md/zegk/quics/valentini-2.pdf>.

Priuli, Giovanni. *Vier Generalbaßmotetten aus dem Parnassus musicus Ferdinandaeus (1615)*, hrsg. von Hermann J. Busch. Musik alter Meister, 23. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1970.

LITERATURVERZEICHNIS

Federhofer, Hellmut. *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Österreich (1564–1619)*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

Fisher, Alexander. „Celestial Sirens and Nightingales: Change and Assimilation in the Munich Anthologies of Georg Victorinus“. *Journal of Seventeenth Century Music* 14, Nr. 1 (2008). <http://sscm-jscm.org/v14/no1/fisher.html>.

Saunders, Steven. *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1615–1637)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

———, Hrsg. *Fourteen motets from the court of Ferdinand II of Hapsburg*. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 75. Madison: A-R Editions, 1995.

Steinheuer, Joachim. „Marino, Giambattista“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage hrsg. von Ludwig Dinecher, *Personenteil, Supplementband*, 2:523–529. Kassel: Bärenreiter, 2008.

———. „Jenseits des stile recitativo – Dialog- und Concertatotechniken im italienischen geistlichen Concerto und im Madrigale concertato in Italien ca. 1610–1630, Teil II“. *Schweizer Jahrbuch für Muikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia, Neue Serie / Nouvelle Série / Nuova Serie* 32 (2012): 39–158. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0755-5/11>.

VZPOREDNE UGLASBITVE V ZBIRKI *PARNASSUS MUSICUS*
FERDINANDAEUS GIOVANNIJA BATTISTA BONOMETTIJA

Povzetek

Antologija *Parnassus musicus Ferdinandaeus* predstavlja posnetek precej raznolikih možnih postopkov skladanja repertoarja malih motetov v severni Italiji in habsburških deželah okoli leta 1615. Slogovna raznolikost je prikazana s primerjavo treh parov uglasbitev enakih besedil. Prvi moteti v parih so dela milanskih skladateljev in drugi beneških oz. tistih, ki so delovali v Gradcu: *O crux benedicta* (Giulio Cesare Gabussi in Giovanni Priuli), *Vulnerasti cor meum* (Vincenzo Pellegrini in Giovanni Valentini) ter *Cantate Domino* (Orazio Nantermi in Claudio Monteverdi).

Milanski skladatelji so na različne načine starejše skladateljske tehnike povezovali z novim slogom malih motetov – v Gabussijevem duetu je na primer inštrumentalni bas de facto drugi oziroma tretji polifoni glas, ki bi mu zlahka lahko podpisali enako besedilo kot v drugih dveh glasovih. Nantermi pa za razliko idejo dveh izmenjujočih se zborov, ki so bili navadno napisani za mnogo številčnejše sestave, uresniči s štirimi solističnimi glasovi, ki jih razcepi na dva stabilna dueta, in tako ustvari nekakšno polifonijo »v malem«. Čeprav se Pellegrini poslužuje tudi melizmatičnega okrasja, ostaja zvest tradicionalni polifoni zasnovi moteta, pri čemer uporablja različne in stalno spreminjajoče se teme za vsak odsek besedila ter se izogiba jasnim oblikovnim razmejitvam.

Vse tri vzporedne uglasbitve beneških mojstrov oz. skladateljev, povezanih s tem krogom, kažejo veliko več oblikovnega eksperimentiranja in novih skladateljskih rešitev. Tako Priuli kot Valentini, oba takrat delujoča na dvoru Ferdinanda II. v Gradcu, sta v svoji skladbi vgradila jasno oblikovane in (predvsem Priuli) kontrastne dele, in sicer tako, da sta teme izvajala iz različnih delov besedil, predvsem od enega samega motivičnega jedra, ki je podvrženo različnim preoblikovanjem, in je tako dosežena visoka raven povsem glasbene homogenosti. Po drugi strani Monteverdi eksperimentira s prefinjeno uporabo tako starejših polifonih kot tudi novih koncertantnih tehnik, ki so spojene v kompleksno formalno arhitekturo z nizanjem različnih mer, refrenom podobnih struktur in tudi precej virtuoznimi melizmatičnimi pasažami.

Predvsem zadnja tri dela jasno kažejo, da se je zvrst malega koncertantnega moteta razvila precej neodvisno od sodobne posvetne glasbe. Skladatelji so v tem času temeljnih slogovnih premikov v duhovni glasbi iskali samosvoje rešitve.