

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im November 2020 vom Fachbereich 08/09 der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertationsschrift angenommen. Für den Druck wurde sie in geringem Umfang überarbeitet.

An erster Stelle gilt mein herzlicher Dank meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Jürgen Heidrich, der das Entstehen dieser Arbeit stets mit Interesse, konstruktiver Kritik und wertvollen Impulsen begleitet hat. Herrn Prof. Dr. Michael Custodis danke ich für die Übernahme des Korreferats. Wichtige Impulse für meine Studie kamen schließlich von Herrn Prof. Dr. Hartmut Schick (München), der meine Magisterarbeit über Cipriano de Rores *Vergine*-Zyklus betreut hat. An dieser Stelle sei ihm herzlich gedankt für sein Interesse an meinem Projekt sowie für die Möglichkeit, Zwischenergebnisse in seinem Forschungskolloquium zu präsentieren und zu diskutieren.

Für die großzügige finanzielle Förderung des Projekts danke ich der Studienstiftung des deutschen Volkes. Ferner bedanke ich mich bei Attila Kornel und Michael Werthmann für die stets kollegiale und freundschaftliche Unterstützung in vielen alltäglichen Fragen, ganz besonders jedoch für die Hilfe im Umgang mit dem Notensatzprogramm Sibelius.

Zu danken habe ich außerdem Bibliothekaren und Archivaren, die mir spezielle Fragen zu einzelnen Quellen beantwortet haben, namentlich Dr. Sven Kuttner (Universitätsbibliothek München), Jo Maddocks (Bodleian Library Oxford), Elisabetta Sciarra (Biblioteca nazionale Marciana, Venedig), Dr. Peter Stoll (Universitätsbibliothek Augsburg) und Mauro Vale (Archivio del Duomo, Gemona del Friuli).

Schließlich bin ich meiner Familie zu großem Dank verpflichtet, meinen Eltern, Schwiegereltern und Geschwistern, die mich alle trotz großer räumlicher Distanzen immer mental und tatkräftig unterstützt haben. An letzter Stelle danke ich meinem Mann Hendrik für seinen Beistand und seinen Optimismus in allen Phasen meines Projekts. Unseren Kindern sei diese Studie in Liebe gewidmet.

Lüneburg, im Juni 2021

Adelheid Schellmann

Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMl	<i>Acta musicologica</i>
AnnMl	<i>Annales musicologiques</i>
B.c.	<i>Basso continuo</i>
BSB	Bayerische Staatsbibliothek (München)
CMM	<i>Corpus Mensurabilis Musicae</i>
DBI	<i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , begründet von Giovanni Treccani, bisher erschienen: 96 Bde., Rom 1960-2019.
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
fl.	<i>floruit</i>
HmT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i> , hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Loseblattsammlung, Stuttgart 1972ff.
HWRh	<i>Historisches Wörterbuch der Rhetorik</i> , hrsg. von Gert Ueding, 12 Bde., Tübingen 1993-2015.
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
Lyra	Datenbank der Universität Lausanne für Anthologien mit italieni- scher Lyrik im 16. und 17. Jahrhundert (< http://lyra.unil.ch/ >).
M.	Mensur
MD	<i>Musica disciplina</i>
MGG ²	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil (12 Bde. und Reg., Suppl.), Sachteil (9 Bde. und Reg.), Kassel u.a. 1994-2008.
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
ML	<i>Music and Letters</i>
MQ	<i>Musical Quarterly</i>

Abkürzungen

NDB	<i>Neue Deutsche Biographie</i> , hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, bisher erschienen: 27 Bde., Berlin 1953-2020.
NGroveD	<i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bde, London 1980 und 2001.
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser, 12 Bde., Laaber 1980-1992.
NV	„Il Nuovo Vogel“: Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori: <i>Bibliografia della musica italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700</i> , Nuova edizione, 3 Bde., Pomezia 1977.
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek (Wien)
RePIM	<i>Repertorio della Poesia Italiana in Musica</i> (<repim.muspe.unibo.it>)
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> mit Jahres- und Hochzahl: Serie B, I: <i>Recueils Imprimés XVIe-XVIIe Siècles</i> , Liste chronologique, hrsg. von François Lesure, München 1960. mit Buchstabe und Zahl: Serie A, I: <i>Einzeldrucke vor 1800</i> , 15 Bde., Kassel 1971-2003.
RMI	<i>Rivista musicale italiana</i>
RVF	<i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i>
s.e.	<i>sine editore</i>
s.l.	<i>sine loco</i>
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beibüste der DTÖ)
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>

1 Methodische und historische Prämissen

1.1 Das Madrigal zwischen Petrarkismus und Gegenreformation

Die Vertonungen von Francesco Petrarca's *Canzone alla Vergine*, die im Deutschen Mariencanzone genannt wird, lassen sich historisch zwischen zwei literarischen Strömungen des 16. Jahrhunderts verorten, die die musikalische Gattung Madrigal entscheidend beeinflussten, namentlich der euphorischen Rezeption der Dichtung Petrarca's sowie der neuen, gegenreformatorisch inspirierten geistlichen Lyrik.¹

Das Madrigal entstand zu Beginn des 16. Jahrhunderts und entfaltete sich in seiner frühen Phase zwischen 1520 und 1540 vor allem in Florenz und Rom.² Um 1540 verlagerte sich der Schwerpunkt der Madrigalkomposition und -publikation in die Druckerstadt Venedig.³ Dort konnte sich eine neue Dynamik der Innovation entfalten, die maßgeblich bestimmt wurde von den Komponisten Adrian Willaert (ca. 1490-1562) und Cipriano de Rore (1515/16-1565)

¹ Je nach Perspektive bezeichnet die moderne Forschung die Epoche nach dem Konzil von Trient (1545-1563) als katholische Reform, Gegenreformation oder Konfessionalisierung (für einen Überblick siehe Dieter J. Weiß, *Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick* (= WBG-Bibliothek), Darmstadt 2010, S. 11-16). Entsprechende Begriffe gibt es auch in der italienischen Literatur: Sergio Zoli, *La controriforma* (= Strumenti di Ricerca 97), Florenz 1979; Massimo Marcochi, *La riforma cattolica. Documenti e testimonianze*, 2 Bde., Brescia 1967. – Im folgenden wird der Begriff „Gegenreformation“ verwendet, um damit die kirchliche Kontrolle allen gesellschaftlichen Lebens, also auch der Künste und der Literatur, in Italien ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu bezeichnen, wie das auch Giulio Ferroni in seinem Standardwerk zur italienischen Literaturgeschichte tut: „[Controriforma] esprime un'idea più precisa dell'orientamento della Chiesa, tesa a controllare ogni settore della vita sociale e a imporre le proprie iniziative a gran parte dei principi cattolici, appoggiandosi a tutte le forme del potere e ricorrendo ai metodi dell'assolutismo più spietato; per ciò che riguarda l'Italia, poi, si può fondatamente indicare tutta la fase storica compresa all'incirca tra il 1550 e il 1660 proprio come l'età della Controriforma, dato il dominio incontrastato che la Chiesa esercita sulla vita sociale del paese.“ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Bd. 2: Dal Cinquecento al Settecento*, Mailand 1991, S. 175.

² Ludwig Finscher, Silke Leopold, „Kapitel VI: Volkssprachliche Gattungen und Instrumentalmusik“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= NHdb 3,2), Laaber 1990, S. 437-564, hier S. 460.

³ Die folgende Darstellung bezieht auf sich auf dass., S. 469-486.

1 Methodische und historische Prämissen

sowie von den Offizinen von Antonio Gardano (1509-1569) und Girolamo Scotto (1505-1572).

Eine entscheidende Neuerung war es, dass Willaert und de Rore als Textgrundlage für ihre Madrigale der 1540er Jahre zum großen Teil Sonette wählten, bevorzugt aus der Feder Francesco Petrarca (1304-1374). Sonette waren zuvor kaum vertont worden, da sie per se keine *poesia per musica* sind, wie etwa das Madrigal und die Ballata.⁴ Willaerts *Musica nova* sowie die ersten drei Madrigalbücher de Rores zu fünf Stimmen (Venedig: Gardano 1542, 1544 und 1548) sind die wichtigsten Quellen für das neue venezianische Madrigal.⁵ De Rores Drittes Madrigalbuch à 5 ist schließlich auch die Quelle für die erste, zunächst unvollständige zyklische Vertonung der Mariencanzone.⁶

⁴ Siehe dazu grundsätzlich Sara Springfield, *Modi di cantar sonetti. Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert*, Heidelberg 2018.

⁵ Adrian Willaert, *Musica nova [...] all'illusterrissimo et excellentissimo signor il signor donno Alfonso d'Este principe di Ferrara*, Venedig: Antonio Gardano, 1559, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8>. – Die *Musica nova* erschien zwar erst 1559 im Druck, doch wurden die enthaltenen Motetten und Madrigale wahrscheinlich bereits in den 1540er Jahren komponiert. Die 25 Madrigale der Sammlung haben sämtlich Sonette als Textgrundlage, von denen lediglich eines nicht von Petrarca stammt (siehe *Adriani Willaert Opera Omnia, Bd. XIII: Musica Nova 1559, Madrigalia*, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg (= CMM 3,13), Rom 1966, S. I). Zu Willaerts *Musica nova* siehe außerdem Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley u.a. 1995, S. 223-259 sowie Springfield, *Modi di cantar sonetti*, S. 150-166. – Cipriano de Rore, *I Madrigali a cinque voci*, Venedig: Girolamo Scotto, 1542, Digitalisat der ÖNB Wien, URL: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09206446>> (Nachdruck 1544); ders., [...] *il secondo libro de madregali a cinque voci insieme alcuni di M. Adriano et altri autori a misura comune novamente posti in luce a cinque voci*, Venedig: Antonio Gardano, 1544 (RISM 1544¹⁷), Digitalisat der British Library (London), URL: <<http://purl.org/rism/BI/1544/17>>. Inhaltsangaben der beiden ersten Madrigalbücher de Rores finden sich bei Feldman, *City Culture*, S. 264f sowie S. 299-301. Charakteristisch für die Textauswahl de Rores ist es, dass er mit einer Ausnahme keine Texte vertonte, die Willaert zuvor schon gewählt hatte (ebd., S. 261). Bei der Ausnahme handelt es sich um Petrarca Sonett *Quando fra l'altre donne ad ora ad ora* (RVF 13; siehe Springfield, *Modi di cantar sonetti*, S. 165 und S. 172).

⁶ De Rores Drittes Madrigalbuch à 5 erschien kurz nacheinander in zwei konkurrierenden Drucken: Cipriano de Rore, [...] *il terzo libro di madrigali a cinque voce novamente da lui composti et non più messi in luce. Con diligentia stampati. Musica nova & rara come a quelli che la anteranno & udiranno sara palese*, Venedig: Girolamo Scotto, 1548 (RISM 1548⁹) sowie ders., *Musica [...] sopra le stanze del Petrarcha in lande della Madonna, e cinque madrigali di due parte l'uno non più veduti, ne stampati, con alcuni madrigali di M. Adriano. Libro terzo*, Venedig: Antonio Gardano, 1548 (RISM 1548¹⁰), Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074427-7>. – Die komplizierte Druckgeschichte von de Rores Drittem Madrigalbuch à 5 wird in Kapitel 4.1 dieser Arbeit thematisiert. Siehe dazu grundlegend Mary S. Lewis, „Rore's Setting of

1.1 Das Madrigal zwischen Petrarkismus und Gegenreformation

Dem hohen sprachlichen Stil des Sonetts konnte das frühe Madrigal mit seiner Nähe zur Frottola nicht entsprechen. Stattdessen orientierten sich Willaert und de Rore am Motettenstil, was formale wie satztechnische Konsequenzen hatte: Die Fünfstimigkeit wurde zur Regel und die Vertonungen wurden – meist nach den beiden Quartetten – in *Prima* und *Seconda Parte* unterteilt. Zur typischen Satztechnik wurde die abschnittsweise Durchimitation bei Gleichberechtigung der Stimmen.

Hintergrund für das Interesse der Komponisten an Petrarcas Texten ist die ständig wachsende Rezeption und Imitation dieser Texte, die Venedig seit Beginn des Jahrhunderts erfasst hatte. Der spätere Kardinal Pietro Bembo (1470-1547) gab 1501 bei Aldo Manuzio (1449-1515) in Venedig die erste kritische Edition von Petrarcas italienischer Dichtung heraus, die die sogenannten *Rime* und die *Trionfi* beinhaltete.⁷ Die von Willaert und de Rore vertonten Sonette stammen aus den *Rime*, die Petrarca selbst untertreibend *Rerum vulgarium fragmenta* genannt hatte und die seit dem 16. Jahrhundert außerdem unter dem Namen *Canzoniere* bekannt sind.⁸ Bembo erklärte zudem in seinen *Prose della volgar lingua* (II,2) die Werke Giovanni Boccaccios (1313-1375) und Petrarcas zum Muster für volkssprachliche Prosa bzw. Lyrik.⁹

Vor allem die Kanonisierung von Petrarcas *Canzoniere* hatte weitreichende Konsequenzen für die Dichtung und die Musik des *Cinquecento*: Der *Canzoniere* wurde in bisher unbekannter Anzahl gedruckt, kommentiert und nachgedich-

Petrarch's *Vergine Bella: A History of Its Composition and Early Transmission*“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/1986), S. 365-409.

⁷ Francesco Petrarca, *Le cose volgari*, Venedig: Aldo Manuzio, 1501, Digitalisat der Biblioteca Marciana Venedig, URL: <<http://marciana.venezia.sbn.it/mostre-virtuali/aldo-manuzio-dieci-intermezzi-tipografici/francesco-petrarca-le-cose-volgari-venezia>>; Faksimile-Edition: Francesco Petrarca, *The 1501 Aldine Edition of Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, [Salisbury] 1997. – Zur Edition von 1501 siehe das Kapitel zu Bembo und Manuzio in Florian Mehltretter, Florian Neumann, *Kanonisierung und Medialität. Petrarcas Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)* (= Pluralisierung & Autorität 17), Berlin 2009, S. 81-169.

⁸ Im folgenden wird die Bezeichnung *Canzoniere* verwendet. Für Nummern einzelner Gedichte wird hingegen die in der modernen Wissenschaft übliche Abkürzung *RVF* (*Rerum vulgarium fragmenta*) gebraucht.

⁹ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, hrsg. von Carlo Dionisotti (= I classici italiani TEA 2), Mailand 1989, S. 128-132 (*Editio princeps*: Pietro Bembo, *Prose [...] della volgar Lingua*, Venedig: Giovanni Tacuino, 1525).

1 Methodische und historische Prämissen

tet.¹⁰ Die Nachahmung Petrarcas im Sinne einer *imitatio auctorum* wurde zur bestimmenden Poetik der italienischen Dichtung und wird heute als Petrarkismus bezeichnet.¹¹ Gemessen an der Zahl der nachweisbaren *Canzoniere*-Editionen stellen die zwei Jahrzehnte zwischen 1540 und 1560 den Höhepunkt der allgemeinen Petrarcha-Begeisterung dar.¹² Zwar fällt Willaerts und de Rores Interesse an Petrarcas Texten zeitlich mit dem Beginn dieser Phase zusammen, doch ließen sich die Komponisten nicht einfach von einer literarischen Mode anstecken. Vielmehr sind es Bembos Argumente für die Mustergültigkeit Petrarcas, die die Inspiration für die Vertonungen lieferten.

Bembo definiert die gelungene Abwechslung (*variazione*) von Ernst und Schwere (*gravità*) mit Gefälligkeit (*piacevolezza*) als Stilhöhenkriterium. Beides kann ein Dichter mit dem Klang (*suono*) und Rhythmus (*numero*) der Worte generieren.¹³ Zwar orientiert sich Bembos Terminologie an der Rhetorik des Marcus Tullius Cicero, doch birgt sie eine entscheidende Neuerung: Die Argumentation zielt nicht allein auf die Inhaltsseite eines Textes (das Signifikat), sondern ganz

¹⁰ Für das 16. Jahrhundert sind über 300 Editionen, Kommentare, Übersetzungen und Transformationen nachweisbar, siehe Klaus Ley, Christine Mundt-Espin, Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarcas Rime, 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare, Bibliotheksnachweise*, Hildesheim 2002, S. 63-317.

¹¹ Gerhard Regn, „Petrarkismus“, in: *HWRb* 6, Tübingen 2003, Sp. 911-921. Die Anzahl der petrarkistischen *Canzonieri*, die zwischen 1530 und 1630 publiziert wurden, beläuft sich auf über 400, siehe Antonio Vassalli, „Editoria del Petrarchismo Cinquecentesco: Alcune Cifre“, in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Kongressbericht Ferrara 1987, hrsg. von Marco Santagata und Amedeo Quondam, Modena 1989, S. 91-102, hier S. 93.

¹² Paolo Cecchi, „La fortuna musicale della *Canzone alla Vergine* petrarchesca e il primo madrigale spirituale“, in: *Petrarca in musica*. Kongressbericht Arezzo 2004, hrsg. von Andrea Chegai, Lucca 2005, S. 245-291, hier S. 246f, Anm. 5. Ein Abgleich mit dem Verzeichnis von Ley ergab, dass Cecchis Zahlen – die ohnehin keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben – deutlich nach oben korrigiert werden können: Der Gesamtzahl von 117 Editionen bei Cecchi stehen bis zu 187 in Italien gedruckte Ausgaben bei Ley gegenüber. Dennoch ändern sich die Dimensionen der Verteilung nicht. Für die Jahre 1541 bis 1560 weist Ley 71 *Canzoniere*-Ausgaben nach (Ley, Mundt-Espin, Krauss, *Drucke von Petrarcas Rime*, S. 63-317).

¹³ Die hier skizzierten Argumente werden im Zweiten Buch der *Prose della volgar lingua* dargelegt (Bembo, *Prose (hrsg. von Dionisotti)*, S. 127-182, v.a. S. 146-151). – *Gravità* und *piacevolezza* gehen auf Ciceros *gravitas* und *suavitas* zurück (*Orator* 54, 182), auch *sonus* und *numerus* wurden schon von Cicero behandelt (*Orator* 49, 163). Andreas Kablitz hat darauf hingewiesen, dass der Kommentar der zitierten Ausgabe der *Prose della volgar lingua* Ciceros *De oratore* und *Orator* verwechselt und fälschlicherweise *De Oratore* als Quelle angibt (ebd., S. 146, Anm. 4; siehe Andreas Kablitz, „Warum Petrarca? Bembos *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 50 (1999), S. 127-157, hier S. 153, Anm. 38).

1.1 Das Madrigal zwischen Petrarkismus und Gegenreformation

besonders auf dessen Lautbild (den Signifikanten).¹⁴ So wird „die Kombination aus gedanklichem Gehalt und sinnlicher Gestalt“ zum zentralen Anliegen von poetischer Sprache.¹⁵

Es kann nicht erstaunen, dass Bembos Hinweis auf die Ausdruckskraft des Klanges, die in Petrarcas Texten idealtypisch eingesetzt wird, das besondere Interesse von Komponisten weckte. So folgten Willaerts und de Rores Sonettvertonungen nicht der äußeren Form der Texte, sondern dem Sprachklang und seiner musikalischen Umsetzung.¹⁶ Bembos *numero* konnte dabei seine Entsprechung in der rhythmischen Freiheit und Flexibilität des kontrapunktischen Satzes finden, der *suono* in der Harmonie, die wie die Worte zwischen „schönen“ und „rauen“ Klängen unterscheiden kann. Die engste Verbindung zwischen Petrarcas Dichtung und der Vokalpolyphonie schließlich besteht in der *variazione*: So wie *suono* und *numero* des Textes diesem Prinzip folgen, tun es auch Harmonie und Rhythmus in der Vertonung.¹⁷ Musiktheoretisch rezipiert wurden Bembos Ideen schließlich von Gioseffo Zarlino (1517-1590) in seinen *Istituzioni harmoniche*.¹⁸

¹⁴ Dean T. Mace, „Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal“, in: *MQ* 55 (1969), S. 65-86, hier S. 69.

¹⁵ Alfred Noe, „Die Rezeption italienischer Literatur über die Verbreitung der Vokalmusik“, in: *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*. Tagungsbericht Wolfenbüttel 1998, hrsg. von Bodo Guthmüller (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19), Wiesbaden 2000, S. 153-172, hier S. 162. – „The principal job of the poet, in short, is to create well-proportioned, felicitous mixtures of sonorous and articulative elements.“ Feldman, *City Culture*, S. 149.

¹⁶ Mace, „Bembo and the Literary Origins“, S. 74f.

¹⁷ Ebd., S. 75-78. Was Mace nicht erwähnt, ist die Übereinstimmung mit dem *varietas*-Postulat, das in der Musiktheorie 1477 von Tinctoris im *Liber de arte contrapuncti* (III, 8) formuliert wurde (Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, Bd. 2: *Liber de arte contrapuncti*, *Propotionale musices*, *Complexus effectum musices*, hrsg. von Albert Seay (= Corpus Scriptorum de Musica 22), s.l., 1975, S. 155-157). Im Prinzip haben Bembos *variazione* und Tinctoris' *varietas* den gleichen Ursprung, nämlich die Rhetorik Ciceros. Siehe dazu Alexis Luko, „Tinctoris on Varietas“, in: *EMH* 27 (2008), S. 99-136.

¹⁸ Giuseppe Zarlino, *Le istituzioni harmoniche [...] nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, & di filosofi*, Venedig: s.e., 1558, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10148103-5>; überarbeitete Ausgabe: Giuseppe Zarlino, *Istitutioni harmoniche [...] di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della pratica ampliate*, Francesco dei Franceschi Senese, 1573, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103731-1>.

1 Methodische und historische Prämissen

Rasch breitete sich der Petrarkismus in ganz Italien aus und rief bald Kritiker auf den Plan. Das Spektrum der Kritik reichte bereits in den 1530er Jahren von moralisch begründeter Abneigung gegen Petrarca's Liebeslyrik bei dem Franziskaner Girolamo Malipiero (ca. 1480-ca. 1547) bis hin zu Ironie und Satire gegenüber Petrarca's Imitatoren beispielsweise bei Nicolò Franco (1515-1570).¹⁹ Schließlich bestand in Italien zwischen 1555 und 1556 offenbar faktisch ein – nie explizit formuliertes – Druckverbot für Petrarca's Dichtung, die in einer Art Propagandakrieg zwischen die Fronten von Reformation und Gegenreformation geraten war.²⁰

Der ehemalige Bischof von Capodistria, Pier Paolo Vergerio (1498-1565), hatte sich von der katholischen Kirche abgewandt und betrieb in den 1550er

¹⁹ Girolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Venedig: Marcolini da Forlì, 1536, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166045-1>. Es war ein geistlicher Topos, weltliche Literatur als jugendgefährdend einzustufen, da sie zur Sinnenlust verführe (siehe Marc Föcking, „Rime Sacre“ und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536 - 1614 (= Text und Kontext 12), Stuttgart 1994, S. 58). – Berühmt geworden ist folgendes Zitat von Franco: „Veggio il Petrarca comentato. Il Petrarca sconcato. Il Petrarca imbrodotato. Il Petrarca tutto rubbato. Il Petrarca temporale e il Petrarca spirituale.“ Zitiert nach Nicolò Franco, *Le pistole volgari [...]*, Venedig: Antonio Gardano, 1539, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10142597-0>, fol. 84^v-85^t. Deutsche Übersetzung: „Ich sehe den kommentierten Petrarca. Den vollgeschissenen Petrarca. Den bekleckerten Petrarca. Den aller Dinge beraubten Petrarca. Den weltlichen Petrarca und den geistlichen Petrarca.“ – Außerdem ist Franco Autor eines ganzen Buches, das sich polemisch gegen die Petrarkisten richtet: Nicolò Franco, *Il Petrarchista, Dialogo [...]* *Nel quale si scuoprono nuovi Secreti sopra il Petrarca*, Venedig: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1539, Digitalisat der BSB München, URN: <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10208163-1>, moderne Edition: Nicolò Franco, *Il Petrarchista*, hrsg. von Roberto L. Bruni (= Testi italiani di letteratura e di storia della lingua 1), Exeter 1979. Siehe dazu Roberto L. Bruni, „Parodia e plagio nel Petrarchista di Nicolo Franco“, in: *Studi e problemi di critica testuale* 20 (1980), S. 61-83 sowie Mehltretter, Neumann, *Kanonisierung und Medialität*, S. 197-200.

²⁰ Laut der Übersicht über die Petrarca-Drucke von Klaus Ley ist für die Jahre 1555/56 kein einziger Petrarca-Druck in Italien nachweisbar. Ley folgert daraus, dass eine Art Druckverbot bestanden haben muss, das er wiederum als Reaktion die polemischen Aktivitäten Pier Paolo Vergerios deutet (Ley, Mundt-Espin, Krauss, *Drucke von Petrarca's Rime*, S. VIII und S. 230). Die folgende Darstellung beruht auf Klaus Ley, *Petrarca's Canzoniere und die Zensur. Die „babylonischen Sonette“ als Problem der Druckgeschichte*, online abrufbar: <<https://download.uni-mainz.de/studgen/manuskripte/ley.pdf>>. Siehe auch Alessandro la Monica, „Indici e controindici: la polemica di Pier Paolo Vergerio contro la censura ecclesiastica“, in: *Quaderni d'italianistica* 29 (2008), S. 17-28.

1.1 Das Madrigal zwischen Petrarkismus und Gegenreformation

Jahren von der Schweiz aus Propaganda für die Sache der Reformation.²¹ Er instrumentalisierte Petrarcas sogenannte Babylon-Sonette und deren Kritik am Papsthof in Avignon für eine Provokation gegen die katholische Kirche, wohl um ein vollständiges Verbot von Petrarcas Dichtung in Italien zu erreichen.²² Vergerio wusste genau, dass es eine Blamage für die katholische Kirche vor der europäischen Öffentlichkeit gewesen wäre, hätte man Petrarca's *Canzoniere*, Inbegriff der italienischen Hochsprache und Kultur, auf einen *Index librorum prohibitorum* gesetzt.²³

Zudem hatte Vergerios Polemik auch eine persönliche Stoßrichtung, denn verantwortlich für den ersten italienischen *Index* (Venedig 1549) zeichnete der päpstliche Nuntius Giovanni della Casa (1503-1556), auf dessen Bestreben Vergerio 1549 seines Bischofsamtes entthoben und exkommuniziert worden war.²⁴ Zwar erreichte Vergerio sein Ziel einer offiziellen Petrarca-Zensur nicht, doch steigerte sich das Misstrauen des Klerus gegenüber der Liebeslyrik Petrarcas und konnte sich auch auf die Vertonungen solcher Texte beziehen.²⁵

²¹ Zur Biographie Vergerios siehe Anne Cole Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio. The Making of an Italian Reformer* (= *Travaux d'Humanisme et Renaissance* 160), Genf 1977. – Die Stadt Capodistria liegt heute in Slowenien und trägt den Namen Koper.

²² Die Babylon-Sonette sind *De l'empia Babilonia* (RVF 114), *Fiamma del ciel*, *L'avara Babilonia* und *Fontana di dolore* (RVF 136-138). – Marc Föcking hat auf einen weiteren Aspekt hingewiesen, der Petrarca für die katholische Kirche problematisch machte: Die Verwerflichkeit der Laura-Liebe wird zwar im *Canzoniere* immer wieder thematisiert, doch verhindert die *acedia* die Konsequenz, sich von der Liebe loszusagen. Diese „Lähmung des freien Willens“ macht sich „ryptoreformatorischer Züge“ verdächtig (Föcking, *Rime Sacre*, S. 80-82). Siehe auch Gerhard Regn, „Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere* (zu RVF CCLXVI und CCLXIX)“, in: *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer Weidner*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn (= *Text und Kontext* 17), Wiesbaden und Stuttgart 2003, S. 185-211.

²³ Solche Überlegungen gab es tatsächlich in den 1570er Jahren, siehe Luisa Avellini, „Proposte per il Petrarca all'Indice‘ negli anni del papato Boncompagni“, in: *Italianistica* 33 (2004), S. 133-140.

²⁴ Zur Rolle della Casas in dem langwierigen Prozess gegen Vergerio siehe Schutte, *Pier Paolo Vergerio*, S. 216-246. – Ein Faksimile des *Index* von 1549 findet sich in Jesús Martínez de Bujanda, *Index des livres interdits, Bd. 3: Index de Venise 1549, Venise et Milan 1554*, Sherbrooke 1987, S. 383-393.

²⁵ Dass die zunehmende Petrarca-Ablehnung des Klerus sich auch auf Madrigaldrucke auswirken konnte, zeigt die Bemühung Giovanni Battista Pignas, im Auftrag Alfonso II. d'Este ein Druckerprivileg für Willaerts *Musica Nova* im Kirchenstaat zu bekommen. Am 8. Oktober 1558 kam die pessimistische Antwort des Bischofs von Anglona aus Rom, die Inquisition werde wohl kaum die Verbreitung von Petrarca-Texten befürworten, sondern diese eher ver-

1 Methodische und historische Prämissen

Tatsächlich nahmen die Druckzahlen von Petrarcas *Canzoniere* in den 1560er Jahren im Vergleich zu den vorangegangenen beiden Jahrzehnten deutlich ab.²⁶ Außerdem entwickelten sich verschiedene Arten der Zensur oder des Eingriffs in den Text: So wurden etwa die Babylon-Sonette ausgeradiert, geschwärzt oder überklebt, in späteren Editionen fehlen sie ganz.²⁷ Schließlich findet sich die Praxis, jede Art problematischer Literatur zu „entschärfen“ oder zu spiritualisieren, wie Ugo Rozzo dargelegt hat.²⁸ Parallel dazu entstand eine neue geistliche Lyrik, die sich anfangs noch stark an petrarkistischen Modellen orientierte, doch schließlich den Petrarkismus von innen heraus abschaffte.²⁹ Einer der Modeltexthepte Petrarcas *par excellence* war die Mariencanzone, die seit den 1550er Jahren immer stärker aus dem Kontext der Liebeslyrik herausgelöst wurde und fortan auch separat imitiert und kommentiert wurde.³⁰

Ähnlich wie der Petrarkismus beeinflusste auch die spirituelle Dichtung die Textwahl von Madrigalkomponisten, wenngleich deren Interesse an Petrarcas Texten in den 1560er Jahren nicht nur ungebrochen blieb, sondern sogar seinen Höhepunkt erreichte.³¹ So entstand im gegenreformatorischen Italien

brennen: „[...] tutti i libri novi che capitano di qua vanno nelle mani de superiori dell'inquisitione et perché vi sono quei soneti et canzoni del Petrarca dubitare che mai più non si riavesse perché si tratta di abbruggiar infiniti volumi fra quali il Petrarca vi sta per la parte sua.“ Zitiert nach Jessie Ann Owens, Richard J. Agee, „La stampa della *Musica nova* di Willaert“, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1989), S. 219-305, hier S. 270. Siehe auch Richard J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611* (= Eastman Studies in Music 11), Rochester, NY 1998, S. 20-22, Anm. 1.

²⁶ Ley weist zwischen 1551 und 1560 36 Ausgaben nach, zwischen 1561 und 1570 nur noch 19. Ley, Mundt-Espin, Krauss, *Drucke von Petrarcas Rime*, S. 208-268.

²⁷ Mehltretter, Neumann, *Kanonisierung und Medialität*, S. 204f.

²⁸ Ugo Rozzo, „L'espurgazione dei testi letterari nell'Italia del secondo cinquecento“, in: *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*. Kongressbericht Cividale del Friuli 1995, hrsg. von Ugo Rozzo (= Libri e biblioteche 5), Udine 1997, S. 219-271, hier S. 271. Siehe auch Linda Maria Koldau, „Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, & sicuro: Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento“, in: *Atti del X Convegno Internazionale sulla Musica Sacra nei Secoli XVII - XVIII (Como 1999)*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan (= Barocco Padano 1), Como 2002, S. 42-106.

²⁹ Föcking, *Rime Sacre*, S. 61.

³⁰ Siehe dazu Kapitel 3 dieser Arbeit.

³¹ Lorenzo Bianconi, „Il Cinquecento e il Seicento“, in: *Letteratura italiana, Bd. 6: Teatro, musica, tradizione dei classici*, hrsg. von Alberto Asor Rosa, Turin 1986, S. 319-363, hier S. 327-332. Basierend auf *Nuovo Vogel* ermittelte Bianconi die Anzahl von Madrigalen mit einem Petrarca-Text als Grundlage pro Jahrzehnt. So kommt er für die 1540er Jahre auf etwa 325 Madrigale,

1.1 Das Madrigal zwischen Petrarkismus und Gegenreformation

das geistliche Madrigal (*madrigale spirituale*), das sich vor allem durch die vertonten Texte vom weltlichen Madrigal unterscheidet.³² *Alla dolce ombra* von Alessandro Romano (1533-1592) ist das erste Madrigal, das im Titel als *Canzon spirituale* gekennzeichnet ist. Es erschien 1554 in Romanos *Vergine à 4*, wo es unmittelbar auf die Vertonung der Mariencanzone folgt.³³ Die erste Sammlung geistlicher Madrigale trägt den Titel *Musica spirituale* und wurde 1563 bei Scotto in Venedig publiziert.³⁴ Als Vorläufer dieser bewusst so titulierten geistlichen Madrigale können ältere Vertonungen von Petrarcha-Texten mit Reue- oder Gebetscharakter gelten.³⁵

Die Mariencanzone gehört also zu einer Gruppe von Texten, die für Dichter und Komponisten zum Modell für geistliche Lyrik und geistliche Madrigale wurden. Katherine S. Powers hat gezeigt, dass die Texte des *madrigale spirituale* inhaltlich zu einem großen Teil als Beschreibungen der Jungfrau Maria oder als Mariengebete klassifiziert werden können.³⁶ Hintergrund dafür ist der Ma-

für die 1550er Jahre auf 300, für die 1560er Jahre auf 500 und für die 1570er Jahre auf 250 Madrigale (abgelesen aus der Grafik ebd., S. 330).

³² Katherine Susan Powers, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*, Ph.D. diss. University of California, Santa Barbara 1997, S. 214f. Auch wenn das *madrigale spirituale* keinen distinkten musikalischen Stil entwickelte, weisen viele Stücke einen ernsten, konservativen musikalischen Satz auf und vermeiden allzu viele Madrigalismen (ebd., S. 315).

³³ Alessandro Romano, *Le Vergine [...] a quattro voci. Con la gionta di alcuni altri madrigali novamente da lui composti, corretti et da li suoi proprij exemplari stampati*, Venedig: Girolamo Scotto, 1554, S. XIII-XIX. Bei der zyklischen Vertonung von *Alla dolce ombra* handelt es sich allerdings nicht um Petrarcas Sestine (RVF 142), sondern um die spiritualisierte Fassung von Malipiero (Malipiero, *Petrarca spirituale* (1536), fol. 133^r-134^r).

³⁴ *Musica spirituale libro primo di canzon et madrigali a cinque voci. Composta da diversi come qui sotto, raccolta già dal reverendo messer Giovanni del Bene nobil veronese à utilità delle persone christiane, et pie, nuovamente posta in luce*, Venedig: Girolamo Scotto, 1563 (RISM 1563⁷). Für die Umstände der Entstehung und Publikation der *Musica spirituale* siehe das Vorwort zur modernen Edition: *Musica spirituale, libro primo* (Venice, 1563), hrsg. von Katherine Susan Powers (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 127), Middleton (Wisconsin) 2001, S. VII-XXIII.

³⁵ So bezeichnet James Haar Vertonungen von Petrarcas *Padre del ciel* (RVF 62), *Io ro piangendo* (RVF 365) und eben der Mariencanzone als geistliche Madrigale „avant la lettre“ (James Haar, „Italian Music in the Age of the Counter Reformation“, in: *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance 1350 - 1600*, hrsg. von James Haar, Berkeley u.a. 1986, S. 100-124, hier S. 121). Siehe auch Finscher, Leopold, „Volkssprachliche Gattungen“, S. 483 und Joachim Steinheuer, „Petrarca“, in: *MGG*² Personenteil 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 397-403, hier Sp. 399.

³⁶ Powers, *Spiritual Madrigal*, S. 264-278. Neben den Marien-Madrigalen definiert Powers fünf weitere inhaltliche Kategorien: Gebete an Gott oder Christus, Beschreibungen des Lebens

1 Methodische und historische Prämissen

rienkult, der im posttridentinischen Italien als Reaktion auf die protestantische Ablehnung der Heiligenverehrung eine Blütezeit erlebte.³⁷ In diesem Umfeld wurde die ursprünglich weltliche Musikgattung Madrigal zum Medium der Marienverehrung.³⁸ Cecchi argumentiert, es seien die zahlreichen und beliebten *Vergine*-Vertonungen gewesen, die das junge geistliche Madrigal aus der Bedeutungslosigkeit holen konnten.³⁹

Während sich also die italienische Lyrik in der ersten Hälfte des *Cinquecento* inhaltlich, formal und stilistisch eng an Petrarcha orientierte, wurde Petrarcas Sprache in der zweiten Jahrhunderthälfte auch für geistliche Dichtung verwendet. Beide Lyrikstile hatten ihre Auswirkungen auf das Madrigal, das an Petrarcas Texten Stil und Expressivität veränderte und mit Verwendung der geistlichen Lyrik eine neue Subgattung ausbildete. Die Mariencanzone konnte als devoter Text aus der Feder Petrarcas zum Modell für andere geistliche Texte werden. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich ihre Vertonungen sowohl in der Hochphase der Petrarcha-Begeisterung der 1540er Jahre nachweisen lassen, als auch im Umfeld des jüngeren *madrigale spirituale*.

und Sterbens Christi, Beschreibung und Lob verschiedener Heiliger, Beschreibung biblischer Ereignisse und Ermahnung zu Moral und Tugend, siehe ebd., S. 263.

³⁷ So formuliert etwa von Sabine Meine, „*Vergine bella*“ - „*Vergine sacra*“. Weltliche Modelle für die Marienverehrung in der italienischen Renaissancemusik“, in: *Modell Maria. Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004 - 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hrsg. von Martina Bick, Hamburg 2007, S. 111-132. – Demgegenüber hat Christiane Wiesenfeldt klargestellt, dass die Frage nach der Marienverehrung bzw. dem Marienlob in der Zeit vor dem Konzil von Trient auf evangelischer Seite differenziert diskutiert und keineswegs rundweg abgelehnt wurde (Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae. Studien zu mariannischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart 2012, S. 96). Das Konzil selbst fasste keine Beschlüsse zur Mariologie oder Marienverehrung, jedoch erlebte die Marienverehrung nach dem Konzil in katholischen Gebieten einen „phänomenalen Aufschwung“ (Marc Venard, „Die katholische Kirche“, in: *Die Zeit der Konfessionen (1530-1620/30)*, hrsg. von Marc Venard, deutsche Ausgabe bearb. und hrsg. von Heribert Smolinsky (= Die Geschichte des Christentums 8), Freiburg im Breisgau 1992, S. 239-308, hier S. 303). Ein hyper- bzw. antimarianisches Profil der jeweiligen Konfession bildete sich erst im Verlaufe des Dreißigjährigen Krieges voll aus (Heiner Grote, „*Maria/ Marienfrömmigkeit, II. Kirchengeschichtlich*“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 22, Berlin 1992, S. 119-137, hier S. 131 sowie S. 136).

³⁸ Wiesenfeldts Aufzählung der musikalischen Hauptgattungen, die für das Marienlob genutzt werden (Messe, Motette, Magnificat und Lied) kann folglich für Italien um das Madrigal ergänzt werden (siehe Wiesenfeldt, *Majestas Mariae*, S. 91).

³⁹ Cecchi, „*Fortuna musicale*“, S. 267.

1.2 Quellen und Chronologie

Durchsucht man Nachweiswerke wie *Nuovo Vogel*, Druckerverzeichnisse oder die Datenbank *RePIM* nach dem Textincipit „Vergine“, so finden sich zwischen den 1420er Jahren und der Mitte des 17. Jahrhunderts etwa 190 Vertonungen.⁴⁰

Diese *Vergine*-Vertonungen lassen sich nach ihrem Text sowie der musikalischen Gattung systematisieren: Die Texte unterscheiden sich in Petrarcas Mariencanzone sowie (mutmaßliche) Nachahmungen dieses Modells, musikalisch handelt es sich um Lauden oder Madrigale (siehe Tabelle 1).⁴¹ Die Vertonungen von Petrarcas Mariencanzone wiederum umfassen zum Teil nur einzelne Stanzen, zum Teil die ganze Canzone. Aus dieser Systematik fällt lediglich Guillaume Du Fays (1400-1474) Cantilena-Motette *Vergene bella* heraus. Diese Vertonung der ersten Stanze lässt sich auf die Mitte der 1420er Jahre datieren und ist somit die älteste nachweisbare Vertonung der Mariencanzone überhaupt.⁴²

⁴⁰ Siehe die Listen im Anhang. Sie wurden erstellt auf der Grundlage von *Nuovo Vogel*, Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Nuova edizione, 3 Bde., Pomezia 1977; Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 Bde. (= Garland Reference Library of the Humanities 719), New York u.a. 1988-1997; Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539 - 1572)*, New York u.a. 1998; Stanley Boorman, Ottaviano Petrucci. *Catalogue raisonné*, New York 2006 sowie mit Hilfe der Datenbank *RePIM* (*Repertorio della Poesia Italiana in Musica*), abrufbar unter <www.repin.muspe.unibo.it>. – Gelegentlich wurde mit ähnlichen Listen argumentiert, die Mariencanzone sei der meistvertonte italienische Text des 16. Jahrhunderts (Powers, *Spiritual Madrigal*, S. 264-267; Karen Shirley Nielsen, *The Spiritual Madrigals of Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Ph.D. diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1999, S. 62). Dabei wurden allerdings auch Texte einbezogen, die zwar mit „Vergine“ beginnen, aber kein Teil von Petrarcas Canzone sind.

⁴¹ Mit den erwähnten Nachweisinstrumenten und der Suche über Textincipits kann eine Unterscheidung zwischen Original und Nachdichtung nicht immer zweifelsfrei gelingen, da die Nachdichtungen häufig Textincipits des Originals beibehalten. Für Vertonungen von Texten aus Girolamo Malipieros *Petrarca spiritualis* hat Cecilia Luzzi auf dieses Problem hingewiesen (Cecilia Luzzi, „Censura e rinnovamento cattolico nell’età della Controriforma: i travestimenti spirituali del Petrarca e il madrigale“, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS (Roma 2011)*, hrsg. von Antonio Addamiano und Francesco Luisi, Vatikanstadt 2013, S. 321-339, hier S. 329).

⁴² Moderne Edition: *Guilelmi Dufay Opera omnia*, Bd. 6: *Cantiones*, hrsg. von Heinrich Besseler (= CMM 1,6), Rom 1964, S. 7-9. Zu der Vertonung siehe David J. Rothenberg, *The Flower of*

1 Methodische und historische Prämissen

Text	Vertonung	
	Madrigal	Lauda
Petrarcas		
Mariencanzone		
unvollständig	22	3
vollständig	13	---
Vergine-Nachahmungs-dichtungen	108	49

Tabelle 1: Systematisierung der *Vergine*-Vertonungen

Alle weiteren *Vergine*-Vertonungen fügen sich in das skizzierte Schema ein, das sich auch chronologisch fassen lässt: Die ersten Kompositionen von *Vergine*-Lauden entstanden im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert, dann reißt diese Tradition ab und erwacht 1563 mit den Laudenbüchern von Serafino Razzi (1531-1611) und Giovanni Animuccia (1514-1571) zu neuem Leben.⁴³ Das Erscheinungsjahr dieser beiden Drucke fällt mit dem Ende des Konzils von Trient zusammen und es entspricht dem Durchdringen der Gegenreformation

Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music, Oxford u.a. 2011, S. 92-122; Margaret Bent, „Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay and *Vergene bella*“, in: *Bon jour, bon mois et bonne estrenne. Essays on Renaissance music in honour of David Fallows*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel (= Studies in Medieval and Renaissance Music 11), Woodbridge 2011, S. 86-96; Alejandro Enrique Planchart, „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay“, in: *EM* 16 (1988), S. 165-175; Wulf Arlt, „Musik und Text im Liedsatz franco-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 1 (1981), S. 23-69.

⁴³ *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle Chiese doppo il Vespro [...] Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude, come si è usato da gli antichi et si usa in Firenze. Raccolte dal. R.P. Fra Serafino Razzi fiorentino [...] Nuovamente stampate*, Venedig: Francesco Rampazzetto, 1563, Faksimile-Edition hrsg. von Giuseppe Vecchi (= Bibliotheca Musica Bononiensis IV, 37), Bologna 1969; Giovanni Animuccia, *Il primo libro delle laudi [...] composte per consolatione, et a requisitione di molte persone spirituali, et devote, tanto religiosi, quanto secolari*, Rom: Valerio Dorico, 1563. – Lothar Schmidt bezeichnet die Mariencanzone als Paradebeispiel für die Überschneidung durch gemeinsame Texte von Lauda und geistlichem Madrigal (Lothar Schmidt, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 2), Kassel u.a. 2003, S. 12, Anm. 13).

in alle Bereiche von Leben, Gesellschaft und Kultur, dass eine religiöse musikalische Gattung wie die Lauda einen neuen Aufschwung erlebte.⁴⁴

Die gut dreißigjährige Lücke in den Lauda-Vertonungen der Mariencanzone wird zum Teil gefüllt von Madrigalen mit der gleichen Textgrundlage.⁴⁵ In den 1540er Jahren sind die ersten *Vergine*-Madrigale nachweisbar, vier Vertonungen einzelner Stanzen der Mariencanzone, zwei von anderen *Vergine*-Texten und schließlich auch de Rores zyklische Vertonung. Diese Phase fällt mit dem Höhepunkt der literarischen wie musikalischen Petrarca-Rezeption zusammen. Die „Explosion“ von Madrigalen auf der Grundlage von *Vergine*-Nachdichtungen seit den späten 1560er Jahren lässt sich wiederum mit der Gegenreformation erklären, sowie mit der Entstehung des *madrigale spirituale*. Auch für diese neue geistliche Gattung ist das Jahr 1563 von Bedeutung, wieder wegen der Publikation eines Musikdruckes: Die bereits erwähnte *Musica spirituale* ist das älteste rein geistliche Madrigalbuch und zudem das erste, dessen gesamter Inhalt im Titel als *spirituale* klassifiziert ist.⁴⁶

Die zyklischen Vertonungen der Mariencanzone sind allesamt Madrigale und entstanden in den gut hundert Jahren zwischen 1548 und 1655. Alle *Vergine*-Zyklen sind durchkomponiert, jede Canzonentrophe ist also individuell vertont. Dadurch weisen sie sich genuin als Madrigale aus und unterscheiden sich

⁴⁴ Jennifer M. Bloxam, „Lauda“, in: *MGG²* Sachteil 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 922-933, hier Sp. 927f. – Zum „Epochenjahr“ 1563 siehe Finscher, Leopold, „Volkssprachliche Gattungen“ S. 457f. Schmidt warnt jedoch davor, einen kausalen Zusammenhang zwischen der letzten Sitzungsperiode des Konzils (1562-1563) und dem Erscheinen der beiden Laudenbücher herzustellen (Schmidt, *Römische Lauda*, S. 12-14).

⁴⁵ Powers klassifiziert die Madrigale, die mit dem Incipit „Vergine“ beginnen, als besondere Gruppe innerhalb des *madrigale spirituale* (Powers, *Spiritual Madrigal*, S. 390f). Dabei bezieht sie sich auf Inventarlisten von Verlegern oder Buchhändlern, die in aller Regel nach Stimmenanzahl und Gattung geordnet sind und neben Madrigalen, Motetten und etwa Villanellen „Le Vergine“ separat auflisten (ebd., S. 395-404). – Die von Powers verwendeten Quellen sind folgende: *Indice della libro di musica che si trovano nelle stampe di Angelo Gardano* von 1591 (moderne Edition: Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (= Studi e testi per la storia della musica 2), Florenz 1984, S. 83-92), ebenfalls von 1591 aus dem Hause Vincenti der *Indice di tutte l'opere di musica che si trova all stampa della pigna* (moderne Edition: ebd., S. 92-98), dann der *Indice de libri di musica stampati dalle magn.ci Scoti coiè quelli che sino al presente Anno 1596* (ebd., S. 99-106) und schließlich die *Lista dellli libri stampare dalli heredi di Francesco & Simon Tini, Librari in Mil.no* (ebd., S. 106-110).

⁴⁶ *Musica spirituale* (hrsg. von Powers), S. IX.

1 Methodische und historische Prämissen

von mehrstrophigen Chanson- und Frottola-Vertonungen.⁴⁷ Nachweisbar sind heute dreizehn vollständige Vertonungen der Canzone, sowie eine annähernd vollständige (siehe Tabelle 2).

Die Überlieferungslage dieser Quellen ist insgesamt günstig. Vollständig verloren sind lediglich die Zyklen von Girolamo Scotto, Benedetto Pesenti und Scipione Cerreto (in der Tabelle mit * gekennzeichnet).⁴⁸ Einzelne Stimmbücher fehlen im Falle von Bastinis Zweitem Madrigalbuch à 5 (Cantus) und von Millevilles *Vergini* (Altus). Misslich ist die Situation schließlich für Gallinos *Canzon spirituale à 3*, von dem nur das Bassus-Stimmbuch erhalten ist. Moderne Editionen der *Vergini* von de Rore, Paien, Ferrabosco Il Vecchio, Portinaro, Asola und Palestrina lagen schon vor Beginn an dieser Arbeit vor, alle anderen habe ich spartiert.⁴⁹

⁴⁷ Hartmut Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 18), Tutzing 1998, S. 18. – Die Frottola-Vertonung der Mariencanzone von Bartolomeo Tromboncino (um 1470-nach 1535) sieht offenbar eine Verwendung für mehrere Strophen vor, denn in der Quelle steht unter der Vertonung der ersten Stanze der Text der zweiten bis fünften Stanze: *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Rom: Andrea Antico, 1510 (RISM 1510), Digitalisat der UB Basel, URL: <<https://baselbern.swissbib.ch/Record/123079160>>, fol. 38v-40v. Moderne Editionen: *Le Frottole per canto e linto intabulate da Franciscus Bossinensis*, hrsg. von Benvenuto Disertori (= Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana 3, nuova serie), Mailand 1964, S. 295-303 sowie Rodolfo Tibaldi, „Petrarca in musica dall'*Ars nova* al tardo Cinquecento“, in: *Polifonie. Storia e teoria della coralità* 4 (2004), S. 85-135, hier S. 105-108. Beide Editionen beinhalten jedoch nur den Text der ersten Stanze.

⁴⁸ Scottos *Vergine*-Druck wird erwähnt im *Indice de libri di musica stampati dalli magn.ci Scoti* von 1596. Ein Faksimile dieser Liste ist abgedruckt bei Bernstein, *Scotto*, S. 131. Siehe außerdem die Auflistung verlorener Scotto-Drucke ebd., S. 970, Nr. 36. Der *terminus ante quem* für die Datierung ist der Tod Girolamo Scottos 1572 (Cecchi, „Fortuna musicale“, S. 289). Pesentis *Vergine*-Buch findet Erwähnung im *Indice, Delli Libri di Musica che si trovano nelle Stampe di Angelo Gardano, In Venetia. 1591*. Die Liste ist kommentiert abgedruckt bei Agee, *Gardano*, S. 360-383. Pesentis *Vergini* werden auf S. 372 genannt (zitiert von Cecchi, „Fortuna musicale“ S. 289, Anm. 93). Cerreto nennt in seinem Traktat *Della prattica musica vocale, et strumentale* ein von ihm komponiertes „lib. 2. delle Vergini à 4. voci“ (Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Faksilime der Ausgabe Neapel 1601 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II, 30), Bologna 1969, S. 260). Cecchi schließt daraus, dass es auch ein Erstes Buch gegeben haben muss (Cecchi, „Fortuna musicale“, S. 289, Anm. 94) und dass diese Bücher Vertonungen der Mariencanzone und/oder von Nachahmungsdichtungen enthielten (ebd., S. 286). Cerreto selbst beschreibt seine „imitatione delle parole“ und zitiert an der genannten Stelle die Worte „d’Huom si basso“ aus Petrarcas Mariencanzone (St. 9, V. 6).

⁴⁹ Cipriani Rore *Opera Omnia III. Madrigalia 5 vocum*, hrsg. von Bernhard Meier (= CMM 14,7), [Rom] 1961 S. 1-33; Gioan Paien, *Il primo libro de madrigali a due voci (Venezia 1564)*, hrsg. von Andrea Bornstein (= Duo 43), Bologna 2001, S. 1-23; Alfonso Ferrabosco the Elder, *Opera Omnia. Bd. 7:*

1.2 Quellen und Chronologie

Jahr	Komponist		Quelle	RISM	NV
1548	Cipriano de Rore	à 5	<i>Madrigali III à 5</i>	1548 ⁹ , 1548 ¹⁰	2407, 2407 ^{bis}
1554	Alessandro Romano	à 4	<i>Le Vergine à 4</i>	M 2321	1818
vor 1564	Gioan Paien	à 2	<i>Madrigali I à 2</i>	P 74	2084
1559- 1574	Alfonso Ferrabosco II Vecchio	à 6	US-NYp Drexel MS 4302		
1568	Francesco Portinaro	à 6	<i>Le Vergini à 6</i>	P 5229	2254
vor 1571	Giovanni Matteo Asola	à 3	<i>Le Vergini I à 3</i>	A 2610	179
*vor 1572	Girolamo Scotto	à 3	<i>Le Vergine à 3</i>		
1578	Vincenzo Bastini	à 5	<i>Madrigali II à 5, 6</i>	B 1239	285
1581	Giovanni Pierluigi da Palestrina	à 5	<i>Madrigali I à 5</i> (nur St. 1-8)	P 761	2101
1584	Alessandro Milleville	à 4	<i>Le vergine à 4</i>	M 2799	1861
*vor 1591	Benedetto Pesenti	à 4	<i>Vergine à 4</i>		
*vor 1601	Scipione Cerreto	à 4	<i>Vergini I, II à 4</i>		
1605	Ippolito Baccusi	à 3	<i>Le Vergini, madrigali II à 3</i>	B 42, 1605 ¹¹	197
1655	Gregorio Gallino	à 3	<i>Canzon spirituale à 3</i>	GG 254° (Suppl.)	1056

Tabelle 2: Zyklische Vertonungen der Mariencanzone

Italian Madrigals in Manuscript and Printed Anthologies II, hrsg. von Richard Charteris (= CMM 96,7), Neuhausen-Stuttgart 1987, S. 54-137; Maria A. Archetto, *Francesco Portinaro and the Academies of the Veneto in the Sixteenth Century*, 5 Bde., Ph.D. diss. University of Rochester 1991, Bd. 5, S. 50-188; *Iohannis Matthaei Asulæ Opera Omnia*. Bd. 1: *Madrigalia, Le Vergini a Tre Voci Libro Primo*, hrsg. von Ioseph Vecchi (= Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veronensia 3), Bologna 1963, S. 1-32; Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Erstes und zweites Buch der fünfstimmigen geistlichen Madrigale*, hrsg. von Franz Xaver Haberl (= Pierluigi da Palestrina's Werke 29), Leipzig 1883, S. 1-42; Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il Libro Primo dei Madrigali [Spirituali] a 5 Voci*, hrsg. von Raffaele Casimiri (= Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina 9), Rom 1940, S. 1-58. Für meine Analysen habe ich die Casimiri-Edition verwendet, da sie einen Fehler der älteren Haberl-Ausgabe korrigiert (Wiedergabe der Kolorierung als Dreiermetrum, St. 4, M. 114-121). Ein weiterer Unterschied ist die Verwendung moderner Schlüssel bei Casimiri, während Haberl die originalen Schlüssel beibehält. – Meine eigenen Spartierungen sind auf dem Dokumentenserver MIAMI zu finden unter <urn:nbn:de:hbz:6-47049592300>.

1 Methodische und historische Prämissen

Problematisch ist die exakte Datierung der Zyklen von Paien, Ferrabosco II Vecchio und Asola. Die Zyklen von Paien und Asola sind nur in Nachdrucken erhalten, der von Ferrabosco wird als Unicum in einer Handschrift überliefert, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden ist.

Die vollständigen Vertonungen sind insofern bemerkenswert, als die Marien-canzone eine ungewöhnlich lange Textvorlage für ein Madrigal ist: Sie umfasst zehn Stanzen und einen *congedo* (eine kürzere Schluss-Strophe) und kommt damit auf eine Gesamtlänge von 137 Versen. Eine zyklische, also komplette Vertonung der Marien-canzone war angesichts ihrer Länge ein ambitioniertes Unterfangen für einen Komponisten. Der Terminus „Zyklus“ bzw. „zyklisch“ bezeichnet in diesem Zusammenhang die vollständige Vertonung eines mehr-strophigen Textes, ohne von vornherein eine musikalische Zyklusbildung im engeren Sinne zu unterstellen.⁵⁰

Zwar erscheint die Zahl von dreizehn *Vergine*-Zyklen in 107 Jahren nicht sehr hoch und lässt diese Zyklen eher wie ein peripheres Madrigal-Phänomen wirken. Doch fügen sie sich in das eingangs skizzierte Panorama von etwa 190 *Vergine*-Vertonungen ein. Außerdem erlebten die Zyklen zum Teil mehrere Nachdrucke, so dass zwischen 1548 und 1607 im Abstand von jeweils wenigen Jahren 33 Drucke mit *Vergine*-Zyklen erschienen (siehe Tabelle 3).

Erstdruck	Nachdruck	Komponist	Drucker (in Venedig)
1548		de Rore	Girolamo Scotto, Antonio Gardano
	1552	de Rore	Antonio Gardano
1554		Romano	Girolamo Scotto
	1557	de Rore	Plinio Pietrasanta
	1560	de Rore	Antonio Gardano
	1562	de Rore	Girolamo Scotto
	1562	Romano	Antonio Gardano
*vor 1564	1564	Paien	Antonio Gardano
	1566	de Rore	Francesco Rampazetto

⁵⁰ In diesem Sinne verwendet Alfred Einstein den Begriff „Zyklus“. Siehe zum Beispiel Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton, NJ 1949, hier Bd. 1, Kapitel „The Cyclic Canzone“ (S. 432-438).

Erstdruck	Nachdruck	Komponist	Drucker (in Venedig)
1568		Portinaro	Girolamo Scotto
	1569	Portinaro	Antonio Gardano
*vor 1571	1571	Asola	Söhne Antonio Gardano
	1572	Paien	Söhne Antonio Gardano
	1576	Asola	Angelo Gardano
1578		Bastini	Erben Girolamo Scotto
1581		Palestrina	Angelo Gardano
	1582	Asola	Angelo Gardano
1584		Milleville	Ferrara: Vittorio Baldini
	1585	Romano	Angelo Gardano
	1587	Romano	Mailand: Erben Simone Tini
	1588	Asola	Giacomo Vincenti
*vor 1591		Pesenti	
	1593	de Rore	Angelo Gardano
	1593	Palestrina	Angelo Gardano
	1596	Asola	Ricciardo Amadino
	1597	Paien	Angelo Gardano
*vor 1601		Cerreto	
	1603	Asola	Angelo Gardano
	1604	Palestrina	Angelo Gardano
1605		Baccusi	Ricciardo Amadino
	1607	Asola	Alessandro Raverij
1655		Gallino	Alessandro Vincenti

Tabelle 3: Drucke der zyklischen Vertonungen der Mariencanzone

Neben dem post-tridentinischen Marienkult gab es wohl eine weitere Motivation für die Komponisten, sich an eine zyklische Vertonung der Mariencanzone zu wagen: Der älteste Zyklus stammt aus der Feder Cipriano de Rores, dessen Werke auch nach seinem Tode im Jahr 1565 Vorbildcharakter hatten, bis in die 1590er Jahre nachgedruckt wurden und immer wieder Gegenstand musik-

1 Methodische und historische Prämissen

theoretischer Diskussionen waren.⁵¹ Jeder Komponist, der in der fraglichen Zeit die Mariencanzone vertonte, kannte zum einen mit Sicherheit de Rores Vertonung und musste sich zum anderen daran messen lassen. Oder, um es mit den Worten Bernhard Meiers zu sagen: „wie Petrarca für die Dichtung, so erscheint Rore für die Musik hier als schlechthin gültiges und nachahmenswertes Vorbild.“⁵² Als Hypothese soll dieses Zitat den Leitfaden für die musikalische Analyse der *Vergine*-Zyklen bilden, deren Ziel es ist, die Rore-Nachahmung möglichst präzise zu beschreiben.

1.3 Forschungsstand

Bisher wurden die zyklischen Vertonungen von Petrarcas Mariencanzone von der Forschung vor allem unter zwei Aspekten untersucht: erstens im Rahmen des Werkes einzelner Komponisten und zweitens im Kontext des geistlichen Madrigals. Vergleiche der Vertonungen wurden nur punktuell unternommen. Grundlegend für die vorliegende Arbeit ist eine Studie von Paolo Cecchi, die die musikalische Rezeption der Mariencanzone überblicksweise darstellt.⁵³ Cecchi referiert zunächst kurz die zeitgenössische literarische Wahrnehmung und Verarbeitung der Canzone, um dann die Vertonungen zu beschreiben,

⁵¹ Besonders bekannt ist Vincenzo Galileis (Ende der 1520er-1591) Empfehlung an Kontrapunkt-Studenten, de Rores Musik zu spartieren und zu studieren (Frieder Rempp, *Die Kontrapunktrakte Vincenzo Galileis* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 9), Köln, 1980, S. 72f.), sowie die Rolle, die de Rore in der Diskussion um die *Prima* und *Seconda Pratica* spielte (siehe dazu Stefano la Via, *Cipriano de Rore as Reader and as Read. A Literary-Musical Study from Rore's Later Collections (1557-1566)*, Ph.D. diss. Princeton University 1991, S. 14-125). – Den *Vergine*-Zyklus erwähnt Galilei in seinem *Fronimo*, neun der elf Stanzen werden als Beispiele für verschiedene Modi verwendet (Vincenzo Galilei, *Il Fronimo*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1584 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II, 22), Bologna 1969, S. 90-91). Außerdem publizierte Girolamo dalla Casa (gest. 1601) Diminutionen des Cantus von sieben Stanzen aus de Rores *Vergine*-Zyklus (Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*, Faksimile der Ausgabe Venedig 1584 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II, 23), Bologna 1980, S. 12-21 und 23-25).

⁵² Bernhard Meier, „Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts“, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1964/65), S. 1-19, hier S. 10. Das Zitat bezieht sich allerdings nicht auf den Vergleich verschiedener *Vergine*-Zyklen, sondern auf die Vertonungen der Petrarca-Sestine *A la dolce ombra* (RVF 142) von Cipriano de Rore und Giosseffo Guami (1542-1611).

⁵³ Cecchi, „Fortuna musicale“.

unterschieden nach Vertonungen einzelner Stanzen, Vertonungen der ganzen Canzone sowie Vertonungen von Paraphrasen der Mariencanzone. Unter Bezugnahme auf Bernhard Meier bezeichnet Cecchi de Rores *Vergine*-Zyklus als allseits bewundertes Modell und als Referenzpunkt für die jüngeren Vertonungen. Als Beleg dafür zeigt er stichprobenartig fünf Beispiele für Zitate von de Rores Soggetti in den zyklischen Vertonungen von Milleville, Portinaro und Asola sowie in den einzelnen Stanzen von Claudio Merulo (1533-1604) und Paolo Fonghetti (1572-1628/30).⁵⁴ Derartige Beispiele ließen sich – so folgert Cecchi – zahlreich in den verschiedenen Vertonungen finden.

Am besten erforscht sind die beiden berühmtesten *Vergine*-Zyklen von Cipriano de Rore und Giovanni Pierluigi da Palestrina: Alvin H. Johnson und Mary S. Lewis untersuchten die frühen Quellen für de Rores *Vergine*-Zyklus und beleuchteten die Überlieferungssituation rund um dessen erste – zunächst unvollständige – Publikation.⁵⁵ Die modale Gestaltung von de Rores *Vergini* wird in den Studien von Bernhard Meier, Angela Lloyd und Kate P. Bartel thematisiert.⁵⁶ Musikalisch analysiert wurde de Rores *Vergine*-Zyklus schließ-

⁵⁴ Ebd. S. 259-262. Für Claudio Merulos Vertonung der Ersten Stanze *Vergine bella* siehe Claudio Merulo, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (*Venice 1604*), hrsg. von Jessie Ann Owens (= Sixteenth Century Madrigal 19), New York u.a. 1994, S. 67-80; für Paolo Fonghettis *Vergine pura* (Stanze 3) siehe Lodovico Bellanda, *Canzonette spirituali a due voci con altre a tre et a quattro da sonare* (*Verona 1599*), hrsg. von Andrea Bornstein (= Duo 17), Bologna 1994, S. 18-21.

⁵⁵ Alvin H. Johnson, „The 1548 Editions of Cipriano de Rore’s *Third Book of Madrigals*“, in: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, hrsg. von John Walter Hill, Kassel u.a. 1980, S. 110-124; Lewis, „Rore’s Setting“; ältere Forschungen zu de Rores *Vergini*: Francesco Petrarca *Vergini in der Komposition des Cipriano de Rore*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Peter Wagner, Leipzig 1893, S. III-VI; Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Zweiter Band, Erster Teil: *Das Zeitalter der Renaissance bis 1600*, Leipzig 1907, S. 375; Josef Musiol, *Cyprian de Rore, ein Meister der venezianischen Schule*, Breslau, Halle an der Saale 1933, S. 43-45; Louis Dean Nuernberger, *The Five Voice Madrigals of Cipriano de Rore*, 2 Bde., Ph.D. diss. University of Michigan, Ann Arbor 1963.

⁵⁶ Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974, S. 375-76. Außerdem legte Meier diese modale Ordnung bereits im Vorwort seiner Edition des *Vergine*-Zyklus dar (*Rore Opera Omnia III*, S. II). Angela Lloyd, *Modal Representation in the Early Madrigals of Cipriano de Rore*, Ph.D. diss. Royal Holloway, London 1996, S. 167, Anm. 29; Kate Patricia Bartel, *Portal of the Skies: Four Scenes in the Musical Life of the Virgin Mary, ca. 1500-1650*, Ph.D. diss. University of California, Los Angeles 2007, S. 78-124.

1 Methodische und historische Prämissen

lich von Martha Feldman, die ihn stilistisch an der Schnittstelle zwischen de Rores frühen und späten Madrigalen verortet.⁵⁷

Palestrinas *Vergine*-Zyklus, der nur die ersten acht Stanzen von Petrarcas Canzone umfasst, wurde im Zusammenhang mit seinem Madrigalschaffen von Karen S. Nielsen und Johanna Japs untersucht.⁵⁸ Agostino Ziino legte den Einfluss der Lauda auf Palestrinas gesamtes Erstes Madrigalbuch à 5 dar.⁵⁹ Außerdem argumentierte Harold S. Powers mit der Modalität dieses Zyklus in seiner grundlegenden Studie zu Modi in der Vokalpolyphonie.⁶⁰

Gioan Paiens Erstes Madrigalbuch à 2 ist seine einzige heute bekannte Veröffentlichung, es enthält einen *Vergine*-Zyklus. Dieses Madrigalbuch wurde von Andrea Bornstein im Kontext zweistimmiger didaktischer Musik in Italien untersucht.⁶¹ Maria A. Archetto erforschte die weltlichen Kompositionen von Francesco Portinaro, darunter auch seinen *Vergine*-Zyklus.⁶² Schließlich thematisierte Joseph Kerman das *Œuvre* von Alfonso Ferrabosco II Vecchio, inklusive dessen handschriftlich überlieferten *Vergine*-Zyklus.⁶³

In den genannten Studien werden immer wieder auch kurze Vergleiche der jeweils untersuchten *Vergine*-Vertonung mit der ältesten von de Rore ange stellt. Kerman und Bornstein attestieren den *Vergine*-Zyklen von Ferrabosco bzw. Paien keine Parallelen zu de Rores Komposition.⁶⁴ Im Gegensatz dazu stellte Archetto eine enge Beziehung von Portinaros *Vergine*-Vertonung zu der

⁵⁷ Feldman, *City Culture*, S. 407-426.

⁵⁸ Nielsen, *Spiritual Madrigals of Palestrina*, S. 60-64, 68-70, 75-80, 121-123, 137-139; Johanna Japs, *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption* (= Collectanea musicologica 12), Augsburg 2008, S. 50f, 150-152, 212-214, 234-236, 262f, 301-303.

⁵⁹ Agostino Ziino, „Testi laudistici musicati da Palestrina“, in: *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, hrsg. von Francesco Luisi, Palestrina 1977, S. 381-408.

⁶⁰ Harold S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, in: *JAMS* 34 (1981), S. 428-470, hier S. 449-451.

⁶¹ Andrea Bornstein, *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521 - 1744)*, 3 Bde. (= Duo 47), Bologna 2004, S. 65-81. Eine italienische Version dieses Abschnitts stellt Bornstein seiner Edition von Paiens Erstem Madrigalbuch à 2 voran (Paien, *Madrigali I à 2* (hrsg. von Bornstein)), S. III-VIII).

⁶² Archetto, *Francesco Portinaro*, Bd. 1, S. 96-98 und 219-237.

⁶³ Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study* (= Studies and Documents 4), New York 1962, S. 78-82; Joseph Kerman, „An Italian Musician in England, 1562-78“, in: *Revista de Musicología* 16/1 (1993), S. 535-551, v.a. S. 565.

⁶⁴ Kerman, *Elizabethan Madrigal*, S. 82; Paien, *Madrigali I à 2* (hrsg. von Bornstein), S. III.

de Rores fest, die sich generell in stilistischen Merkmalen und zum Teil auf motivischer Ebene manifestiert.⁶⁵ Für Palestrinas *Vergini* konstatiert Japs klare Differenzen zu denen de Rores und deutet die ebenfalls zu findenden Parallelen als Beleg für „die Existenz eines überregionalen Madrigalstils“.⁶⁶ Sie sieht im Gegensatz dazu im Falle der *Vergini* von Portinaro und Asola „eine klare Verbindung zu [de] Rore“.⁶⁷

Zwei weitere Studien enthalten ebenfalls kurze Vergleiche verschiedener Vertonungen der Mariencanzone: Bernhard Meier attestierte den Zyklen von Portinaro und Asola einen klar erkennbaren Bezug zu de Rores *Vergini*, was er mit jeweils zwei motivischen Zitaten aus de Rores Zyklus belegt.⁶⁸ Giovanni Acciai schließlich verglich die *Vergine*-Vertonungen von Palestrina und de Rore, wobei sein Hauptaugenmerk nicht auf Parallelen, sondern auf Unterschieden zwischen beiden lag. Acciai kommt zu dem Schluss, dass es Palestrina gelinge, Dichtung und Musik ausgewogen miteinander zu verbinden, während de Rore den Text vollständig der Musik unterordne.⁶⁹ Zu den – bisher nicht edierten – *Vergine*-Zyklen von Romano, Bastini, Milleville, Baccusi und Gallino gibt es nur vereinzelt Literatur, die meist mit dem *madrigale spirituale* zusammenhängt.⁷⁰

⁶⁵ Archetto, *Francesco Portinaro*, Bd. 1, S. 223.

⁶⁶ Japs, *Madrigale von Palestrina*, S. 302.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Meier, „Melodiezitate“, S. 4 und 10.

⁶⁹ Giovanni Acciai, „La *Canzone alla vergine* del Petrarca nell’interpretazione madrigalistica di Cipriano de Rore e Giovanni Pierluigi da Palestrina“, in: *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*. Kongressbericht Palestrina 1986, hrsg. von Lino Bianchi, Palestrina 1991, S. 167-174, hier S. 174.

⁷⁰ Powers, *Spiritual Madrigal*, zu Baccusi S. 20f, zu Milleville S. 23f, S. 96-100 und S. 391, zu Romano S. 126-134, zu Asola S. 154-160, zu Bastini S. 348-351, zur modalen Gestaltung der *Vergine*-Zyklen von Palestrina und Portinaro S. 354-358. Zu Gallino gibt es lediglich einen kurzen biographischen Abriss: Mariolina Patat, *Oms innomenâls a Clemone. Personaggi di rilievo nella storia di Gemona*, hrsg. vom Comune di Gemona, [Tavagnacco] 2002, S. 89.