

Nicht mehr auffindbar ist die Musik für die Intermezzi zu *Le Troiane*, v. L. Dolce, 1566.

Von den Kompositionen Claudio Merulos sind bisher sämtliche Orgeltoccaten, übertragen von Prof. Sandro dalla Libera, in 3 Bänden bei Ricordi-Milano, 1958/59 erschienen. Der 1. Band Canzonen aus dem Jahre 1592 wurde von Pierre Pidoux im Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1941 ediert. Einzelne Toccaten und Ricercare, Motetten und Madrigale befinden sich in verschiedenen Sammelpublikationen.

Eine Neuausgabe sämtlicher Werke Claudio Merulos wird im Ugrino-Verlag, Hamburg, erscheinen, herausgegeben von Christhard Mahrenholz und Oscar Mischiati, unter Mitarbeit von Siro Cisilino, Walther Dürr, Sandro dalla Libera, Luigi Ferdinando Tagliavini, Wolf und des Referenten.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Zum Problem der Übergangsperiode der Musik 1580–1620

Die sogenannte Übergangsperiode der Generation zwischen musikalischer Renaissance und frühbarocker Monodie unterliegt einer nicht einheitlichen Würdigung. Die ästhetische und historische Problematik bietet sich in mehrfacher Hinsicht dar: in der Begegnung eines scharf ausgeprägten Personalstils bei dem späten Palestrina und Lasso einerseits, und einer eher kollektiven Massenproduktion der italienischen Frühmonodisten andererseits, vor allem aber in der erkenntnistheoretischen Schwierigkeit, eine stilistische Formel für jene Zwischenzeit zu finden, da sie von präexistenten Stilbegriffen hart umgrenzt wird und fast neutralisiert erscheint. Und doch ist jener „leere Ort“ nicht bloß Durchgangsstation, sondern beansprucht eine Darstellung als eigenständige Stilphase. Das Haupthindernis scheint immer noch darin zu liegen, daß der für diese Generation zeugende Quellenvorrat, die Individualdrucke (gegenüber den weniger entscheidenden Hss. und den sogenannten Sammelwerken en-musique bzw. in Tabulatur) erhebliche Lücken aufweist. Ich habe bereits auf den Totalverlust einer weltlichen Tricininpublikation mit Madrigalen und deren verzweigten, teils schon frühmonodisch orientierten Diminutivformen O. di Lasso aus dessen Todesjahr 1594 hingewiesen (*Musica nuova*)¹. Die Beschäftigung des reifen Lasso mit dem jüngeren Canzonettentypus ist seit der Auffindung der kompletten Druckvorlage von *La non vol esser più mia*² und der demonstrativen Huldigung manches Exponenten der jungen Generation (Orazio Vecchi, G. Caimo etc.) in dem letzten Parodienmagnificat Lassos³ nicht zu bestreiten. Insofern ist der „Übergang“ zu einer *musica nuova* (jenem seit der Alterspublikation A. Willaerts verlegerisch nicht immer verbindlichen Begriff) schon deutlich bei der Lasso-Generation nach 1580–1590 angekündigt, also nicht erst bei den Individualdrucken der jungen Generation selbst. Der letztere Quellenbestand aber, das Werk der Jungen kurz vor und nach 1600, bleibt das wichtigste Desiderat der Forschung. Im Folgenden sei auf einige EitnerQ unbekanntes Individualdrucke der kri-

¹ W. Boetticher, *O. di Lasso und seine Zeit*, Kassel-Basel 1958, 583 ff.

² Ed. Lasso GA, Neue Reihe, Bd. I (ibid. 1956) durch den Verf. nach der komplettierten *Continuation du mélange* ... (1584).

³ Nachweise aus dem noch z. T. unedierten Magnificat-Repertoire Lassos ab 1580 durch den Verf., a. a. O. 1958, 631 ff. Über die persönlichen Kontakte der süddeutschen Generation mit der oberital. Frühmonodie habe ich in einer in Kürze erscheinenden Arbeit weiteres Material beigebracht (*Aus O. di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel-Basel 1963, in Veröff. d. Ges. für Bayer. Musikgeschichte, I).

tischen Periode aufmerksam gemacht, deren systematische Auswertung im Rahmen einer Studie zur Genesis des monodischen Prinzips der Verf. in Kürze vorlegen wird⁴.

Hohes Interesse beansprucht in der Zwischengeneration G. Gastoldi, der klassische Schöpfer der *balletti*, jenes Absenkers des Tanzliedes, das — neben den Madrigalkomödien Orazio Vecchis, A. Banchieris und G. Croces — mit straffer Metrik, taktierenden Pausen und homophon-diatonischem Phrasenbau geistig den Generalbaß vorbereiten half. Monteverdis *Scherzi musicali*, in unmittelbarer Nachbarschaft Gastoldis in Mantua entstanden, beweisen — neben H. L. Hassler, Th. Morley und D. Friderici — die Ausstrahlung auf weiter Ebene. Nun ermitteln wir einen frühen, zyklisch geordneten Magnificatdruck⁵, der EitnerQ 4, 168 ff. und dem trefflichen Art. *Gastoldi* von D. Arnold (MGG) unbekannt blieb (MC)⁶ und der bezeugt, daß das neue Stilphänomen keineswegs der schon von M. Praetorius gerühmten Canzonette eigentümlich war, sondern sich mindestens gleichstark in der musica sacra Gastoldis ausprägte: die Gestalt des *soggetto* im diatonisch durchmessenen Quintraum, in zweichöriger Anlage noch schärfer profiliert, während die Unterstimme — die ältere Quasi-ostinato-Praxis verwertend — in harmonischen Komplexen disponiert ist, deren Stützcharakter und Leitfunktion zu einem nahen Modulationsziel unverkennbar bleiben, was eine schematische Lesung und ziffernmäßige Auffassung durchaus nahelegt. Nicht weniger bestätigt dieses Prinzip die (bei EitnerQ und in MGG 4, 1437f. ungenannte) frühe Ausgabe Ven. 1602 des I. 4st. Messenbuchs Gastoldis (MC) und seine jetzt komplettierte Ausgabe des I. 5- u. 8st. Messenbuchs Ven. 1600 (*ibid.*), sowie seine ebenfalls jetzt komplettierte *editio tertia* der 4st. Vesperpsalmen des kritischen Jahres 1597 bzw. 1588 (PD) und die noch gänzlich unbekanntenen frühen 6st. Vesperpsalmen, Ven. 1593 (MC), von denen lediglich bisher ein lib. II. (1607) erreichbar war.

Wahrscheinlich war Mantua als Wirkungsstätte des Gastoldi-Kreises einer der frühesten Schwerpunkte des „neuen Stils“, der keineswegs im Schatten Venedigs stand, das seit Ambros und Winterfeld gefeiert worden ist. Der Mantueser Domkapellmeister I. Baccusi hatte in seiner Jugend nach dem Zeugnis L. Zacconis an S. Marco zu Venedig auf die *gorgia* und den *contrappunto alla mente* großen Einfluß geübt. Leider kennen wir Baccusis Produktion fast ausschließlich aus individuellen und kollektiven Madrigaldrucken (1570–1605 nachweisbar), die an Neuem wenig bezeichnend, an Chromatik spärlich sind. Erstaunlich aber sind Züge seines geistlichen Schaffens. Sein III. 5st. (und 6st.) Messenbuch, Ven. 1589 (MC), bei EitnerQ und MGG 1, 902 noch nicht registriert, zeigt den Bruch mit der Tradition. Der dem Kardinal Scip. Gonzaga dedizierte Band enthält Sätze über *Quando lieta sperai*, *Quem dicunt homines*, *Quel rossignol* und *Chiare fresche e dolci aque*, wobei von diesen Motetten-, Madrigal- und Chansonparodien (noch zu erörternder Provenienz) die letztere die stärkste skalenhafte Schematisierung wagt. Lehrreich ist auch das Verhalten des Basses in einem 5st. Psalmotettenbuch (mit 1 Magnificat) Baccusis Ven. 1602 (MC), 5 Jahre nach dem spätesten bisher bekannten geistlichen Druck des Meisters (vgl. EitnerQ I, 257): dieser neue, Aug. Carávazal gewidmete Band erschließt uns wahrscheinlich das unbekanntene opus ultimum. Zwar fehlt noch der

⁴ Dieser Vorbericht bleibt daher auf wenige Objekte des bearbeiteten Materials und knappe Bibliographie beschränkt. Besonders ist der Verf. Herrn Cl. Sartori, Mailand, verpflichtet, dessen Indices in den *Fontes Artis Musicae* (II, 15–37 u. 134–147, III, 192–202, IV, 28–37, V, 24–31) große Hilfe boten. Die Objekte wurden durch Autopsie am Fundort erfaßt.

⁵ *Magnificat per omnes tonos videlicet Primus et Secundus Chorus, quatuor vocibus*, Ven. 1597.

⁶ Sigel: MC = Mailand, Conservatorio (fondo Sa. Barbara, Mantua); PD = Piacenza, Arch. d. Duomo; MD = Mailand, Arch. d. Duomo; VSM = Venedig, Bibl. S. Marco; LV = Lucca, Semin. Vescov.; LC = Lodi, Bibl. comm.; LCa = Lodi, Arch. d. Capitolo; VD = Vercelli, Arch. d. Duomo; RC = Rom, Bibl. Casanatense; CD = Como, Arch. d. Duomo; ND = Novara, Arch. d. Duomo; MBB = München, Bayer. St.-Bibl., Musikabteilung; BLR = Bologna, Bibl. Lic. Rossini (= Musicale); BRD = Brescia, Arch. d. Duomo; Ac = Ancona, Bibl. Comunale Luciano Benincasa. — Sofern kein anderer Vermerk, lagen mir die kompl. Stimmbücher vor.

beifferte Baß, den gleichzeitig L. Viadana als *questa mia inventione* beanspruchte, aber die (noch voll textierte) Unterstimme weist Züge eines Exzerptbasses auf, der nicht selten als *basso seguente* einer übrigen Stimme folgt und mit Durchgangsnoten indirekt den Fundamentcharakter versteift (*Confitebor*, IIⁱ toni).

Als Lehrer und Theoretiker von gleichermaßen hohem Rang bestimmte A. Banchieri die Übergangsproduktion. Die erstaunliche Fruchtbarkeit des Bolognesen stellt, was schon mehrfach bemerkt wurde⁷, die Bibliographie auf eine harte Probe. Von seinen sehr frühen geistlichen Drucken entging EitnerQ ein sehr bezeichnender: *Salmi a 5 v.*, Ven. 1598 (VSM, im Anhang Magnificat), mit Dedikation an Don Placido Fava, den Generalabt der Congregazione Olivetana. Seit Eitner kennen wir lediglich jene sehr späten *Salmi . . . di 4 v. op. 33* (ebenfalls mit angehängten Magnificat) von 1613, übrigens nur im spärlichen Stimmfragment. Insofern zeigt die neue Sammlung aus den problematischen Monaten vor 1600, wahrscheinlich eines der frühesten Motettenwerke Banchieris überhaupt, exakt das Verhalten dieses durch viele fortschrittliche Äußerungen ausgewiesenen Theoretikers im empfindlichsten Bereich, der altklassischen 5st. Vokalmotette (gegenüber den bald überwuchernden vielstimmigen und dialogisierenden Vokalverbänden). Nur die doppelchörigen *Concerti ecclesiastici* waren 1595 vorausgegangen, deren separate Orgelstimme für den *Coro Primo* in Form einer *spartitura* mit Taktstrichen (also 6 Jahre vor Viadanas denkwürdigen *Concerti*) bekannt ist. Unsere Psalm-Motetten von 1598 besitzen zwar noch keinen isolierten instrumentalen Begleitbaß, verraten aber eine satzwidrige Verschiebung des alten korporativen Prinzips zu 5 Stimmen: ein Quattrocinium, dem fast ex improvise ein Vokalbaß aus vertikalem Klangresultat beigelegt ist, der innerhalb festgesteckter Klangpole sich ornamental gesteigert, ja ambivalent verhält und die intervallische Fortschreitung breiter Spannungs- und Lösungseffekte der Harmonik weitgehend nivelliert (*Laetatus sum*, VIⁱ toni, pag. 8).

Diese Beispiele einer psychologischen Vorbereitung des *Continuo*-Prinzips sind mit einer beträchtlichen Zahl neuer Individualdrucke zu ergänzen, die den frühen Monodiebaß kurz vor Auftreten einer Bezifferung und der Textmarken verfolgen lassen. Daneben sei die Frage eines tatsächlichen Instrumental-*Continuo* vor 1600 aufgeworfen⁸. Liefert Viadana 1602 das klassische Datum für ein solches gedrucktes Stimmheft, so können wir einen mindestens ebenso frühen Fund beitragen. Serafino Cantone, Organist an S. Simpliciano zu Mailand, veröffentlichte 1602 *Vesperì a versetti et falsi bordoni a 5 v.* (Mailand, Ag. Tradate). Dem Titel gemäß schätzte man seit EitnerQ 2, 312 die 5 Stimmbücher (Unikum MBB) als komplettes Exemplar

⁷ EitnerQ I, 324; A. Einstein, *The Italian Madrigal* II, 805 ff.; jüngst der vortreffliche Art. Banchieri in MGG 1, 1206 ff. (H. F. Redlich).

⁸ Als mittelbare und unmittelbare Zeugen nennen wir aus dem späteren Repertoire, das bibliographisch hinzutritt: einen hs. *basetto* zu F. Anerios *Quatuor voc. responsoria*, Rom 1606 (LV; wichtig für die Kompensation der Pausen des Vokalsatzes), 3 Motettenbücher des A. Antonelli 1615, 1616 (ibid.), Drucke der Gattung des A. Capece 1615 (ibid.), A. Cifra 1620 (ibid.), D. Massenzio 1618, 1635 (ibid.), L. Mazzi 1610 (ibid.), G.-B. Strata 1609 (ibid.), ferner die früh im Bereich der Dreichörigkeit auftretende *spartitura de bassi* des XIV. Messenbuchs C. Antegnatis 1603 (PD) und den für Zweichörigkeit disponierten *Continuo* des 8st. Motettenbuchs des L. Billi 1603 (ibid.), das jetzt komplettierte I. Motettenbuch F. M. Guaitolis 1604 (ibid.) und die *Litaniae* O. Vitalis da Brescia 1606 (ibid.), eines Künstlers, von dem zufolge EitnerQ 10, 107 nur ein einziges Madrigal aus einem viel späteren Kollektivdruck erreichbar war, die 5st. *Motecta* des bei EitnerQ nicht geführten I. Pini 1603 (LC), das neue Erstlingswerk des G.-B. Steffanini: 6- u. 7st. Motetten 1604 (VD). Dieses Repertoire reicht bis zu den *Salmi concertati a 4 v.* des Cr. Fioriani 1626 (RC) mit dem Untertitel *in diverse maniere alla moderna* und ihrem Vorwort zur „*bellezza del mio stile*“ und bis zu jenem Grenzfall eines spätmonodischen, gewaltsam expressiven Satzes bei G. A. Grossi, *Messa e Salmi bizzarri op. 1* 1640 (CD), dem Frühwerk eines Mailänder Musikers, von dem EitnerQ 4, 388 keinen Druck beizubringen wußte und der nun auch in seinem weiteren Weg mit *Sacri concerti op. 3* 1653, 4st. Messen (MD), seinem op. 4 1659 und op. 5 1664 (ND) sowie op. 9 1675 (MD) und op. 10 1677 (LCA) kontrollierbar ist.

ein. Nun findet sich in RC ein weiteres Heft betitelt *Basso principale da sonare delli salmi a versetti . . .*, dessen Widmung, bereits 1601 datiert, an Ben. Ceresa da Parma gerichtet ist. Hier handelt es sich um einen tatsächlichen *Continuo*, dessen Index mit dem der 5 Vokalstimmhefte identisch ist. Vieles ähnelt Viadana: das Fehlen der Ziffern, die orientierenden Textmarken. Neu aber ist, daß Cantone noch traditionelle 5st. Sätze vorführt, während Viadana sogleich 2–4st. Verbände einem *Continuo* zuordnet. Mithin ist damit ein sehr früher, auf den Normverband der Spätrenaissance bezogener Fall einer echten Zusatzstimme verfügbar, der diejenige Lücke ausfüllt, die uns bisher Orfeo Vecchis 5st. *Salmi intieri* (1598) als Fragment hinterlassen haben⁹. Verglichen mit Viadanas Quattrocini zeigt Cantone (für den auch eine andere sehr frühe *partitio* im Druck hinzugewonnen werden kann¹⁰) eine noch höhere, elastische Anpassung an den regulären 5st. Vokalverband, der reich an *Licentiae*, an frühmodischen Freiheiten ist. Hier hat, verglichen mit dem genannten Orfeo Vecchi 1598, das beiderseits auftretende *In exitu Israel* besonderen Wert.

Abschließend sei die Konzertat-Praxis *a due voci* mit Begleitbaß oder einer minder lokalisierten Zusatzstimme¹¹ an dem Sonderfall der Lautentabulatur nur gestreift: bekannt ist die Mittlerrolle intavolierter Begleitschriften unmittelbar vor dem *basso pro organo*, die schon Viadanas Vorrede 1602 einbezieht. Unter den für den Lautentabulaturen-Katalog des RISM geprüften Beständen sehe ich einen bei EitnerQ 7, 246 ff. und J. WolfN II, 69 nicht geführten Band *Canzonette a tre voci intavolate per sonar di liuto ed novamente stampate* Ven. 1596 (AC), der auch H. Federhofer¹² entging. Ist für den Schöpfer der frühen Orchester-Intrade (1597) und Meister der Canzonette (3st. Bücher 1593, 1594) eine (ital.) Lautentabulatur ein beträchtlicher Gewinn, so zeigt doch dieser, dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg gewidmete Band das Reifen der Ex-improvisio-Praxis kurz vor 1600 an einem sehr exakten (weil intavolierten) Notationsbefund, wobei von den frühmonodischen Terzparallelen zweier Soprane (*Tutta vezzosa è bella*) bis zu archaisch-imitierten Tricini (Non veggio) die akkordische Stützfunktion und die melismierende Technik zwischen den Hauptklängen für das begleitende Instrumentalkorpus anschaulich dargelegt ist.

Diskussion:

B. Meier (Tübingen) teilte ergänzend mit: das Madrigal *Quando lieta sperai* dient als Vorlage zu Parodiemessen von A. Gabrieli, Ph. de Monte und Palestrina sowie als Vorlage zu einem Magnificat Lassos (vgl. *Cipriano Rore Opera omnia*, ed. B. Meier, Madrigalia 5 vocum. CMM 14/III, 1961, Foreword und Addendum).

⁹ Unikum BLR nur Vokalbaß; der im Titel vermerkte *basso principale* fehlt (EitnerQ 10, 44 zu berichtigen). Zur Kenntnis dieses Vecchi sei auf die jetzt verfügbaren 4st. Messen eines I. lib. 1597 (LV), seine jetzt kompl. mit B. cont. erreichbaren *Salmi a 6 v.* 1601 (ibid.) und die *Salmi integri a 5 v.* 1596 mit *basso da sonare* und 5st. Vokalsatz (BRD) verwiesen, während von seinem Erstling, den noch rein vokalen *Missa, Psalmi . . .* 1590 nun coro I (ohne A) und II zu verzeichnen sind (LV, bei EitnerQ nur ein einziges Stimmfragment). — Die *Salmi intieri a 5 v.* Aufl. 1614 sind Wien ÖNB erreichbar.

¹⁰ S. Cantone (Cantioni), *Officium hebdomadae sanctae 5 v.*, 1603; die im Unikum BLR fehlende *partitio* (EitnerQ 2, 312 zu ergänzen) ist jetzt MD erreichbar.

¹¹ Über einen solchen Fund, einen Druck der Bicinia O. di Lassos (1577) in einer als Tricinium erweiterten, wohl unechten Fassung von 1601 habe ich an anderem Ort berichtet (*Festschrift K. G. Fellerer*, Regensb. 1963, 67–76).

¹² Art. A. *Orologio*, in MGG 10, 409.