

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Portrait eines multimodalen Transfers vokaler Traditionen im ausgehenden
16. Jhdt. anhand der Übertragungen von "Se pensand' al partir" in
"Wann ich gedenck der Stund"

verfasst von | submitted by

Barbara Recheis BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Kateryna Schöning Privatdoz.

Danksagung

Diese Arbeit, die das Ende eines Abschnittes markiert, möchte ich als Anlass nutzen, um mich zu bedanken: Zuallererst für die wunderbare und befruchtende Zeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Hier traf ich Wegbegleiter und Wegbegleiterinnen, die ich sowohl fachlich, als auch persönlich außerordentlich schätzen lernte: Unter ihnen danke ich Anna Sanda für die vielen anregenden Gespräche auf unseren Abendspaziergängen und den befruchtenden Austausch; Marko Motnik, Sonja Tröster und Scott Edwards, die mich liebevoll in die Musikwissenschaft eingeführt, meinen Blick geschärft und mir die Verbindung zur musikalischen Praxis vermittelt haben und Birgit Lodes, die mir mit Humor und offenem Herzen gelehrt hat, dass nichts absolut ist.

Weiters danke ich: Jonas Pfohl, der mir die Villanellen Jakob Regnarts ans Herz gelegt und damit den Grundstein zur Themenfindung gelegt hat; meiner Betreuerin Kateryna Schöning, für die Bereitschaft, diese Arbeit trotz ihrer knappen zeitlichen Ressourcen zu betreuen und die mich immer wieder ermutigt hat, meine Gedanken niederzuschreiben; meinem lieben Freund Friedrich Neubarth für seine immer aufmunternden, inspirierenden, lieben und beruhigenden Worte, sein scharfes Urteilsvermögen und seine Hilfe durch die Formatierung der Arbeit, sowie meinem lieben Mann Lothar, der mir durch seine Unterstützung den Rücken zum Verfassen dieser Arbeit freigehalten und auf viele gemeinsame Abenteuer verzichtet hat. Die beiden haben meine zeitweilige Kratzbürstigkeit, Unmut und Ungeduld ertragen und mich liebevoll ermutigt, weiterzuschreiben. Ohne sie wäre die Arbeit erst zu einem späteren Zeitpunkt, oder vielleicht auch nie fertig geworden.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand.....	3
2	Villanella und Canzone. Die Traditionen und ihre Entstehung	10
2.1	Italien: Villanella, Madrigal und Canzonetta	10
2.2	Die Villanella.....	11
2.3	Die Canzone	12
3	Die Voraussetzungen	14
3.1	Sprache und Lyrik im 16. Jahrhundert in Deutschland	14
3.2	Die soziokulturellen Bedingungen: Humanismus, Renaissance und Reformation als Motoren der Erneuerung.....	17
3.3	Der Nährboden für die Anfänge der deutschen Villanella in den 1570ern und deren Auswirkung auf die weitere Entwicklung des weltlichen deutschen Liedes	23
3.4	Eine erste Übertragung: Regnarts Villanellensammlung und die Herkunft seiner Texte	28
4	Die Textgrundlagen	32
4.1	Die Herausforderung einer formalen Übertragung italienischer Lyrik ins Deutsche: die Versprinzipien.....	32
4.2	Die italienische Textgrundlage: <i>Se pensand' al partir, pens' al morire</i>	34
4.2.1	„ <i>Se pensand' al partir, pens' al morire</i> “ (Girolamo Scotto: <i>Corona. Il secondo libro delle canzoni alla napolitana à tre voci</i> , Venedig: Girolamo Scotto 1571)	37
4.2.2	„ <i>Se pensand' al partir, pens' al morire</i> “ (Jakob Regnart: <i>Il primo libro delle canzone italiane à cinque voci</i> , Wien: Jakob Mair 1574)	40
4.3	Die deutsche Textgrundlage: „ <i>Wann ich gedenck der Stund da ich muß scheiden</i> “ und deren Vertonungen durch Jakob Regnart und Leonhard Lechner	41
4.4	Übertragung und Vergleich der Texte	45
5	Musikalische Analyse.....	52
5.1	„ <i>Se pensand' al partir, pens' al morire</i> “ (Girolamo Scotto: <i>Corona. Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci</i> , Venedig: Girolamo Scotto 1571)	52

5.2	„Se pensand’ al partir, pens’ al morire“ (Jakob Regnart: <i>Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci</i> , Wien: Jakob Mair 1574).....	60
5.3	„Wann ich gedenck der Stund da ich muß scheiden“ (Jakob Regnart, <i>Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen</i> , Nürnberg: Dieterich Gerlach 1574)	66
5.4	„Wenn ich gedenck der Stund da ich muß scheiden“ (Leonhard Lechner, <i>Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] con alchuni madrigali</i> , Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Berg Erben 1579).....	69
5.5	Vergleich der vier Stücke	75
6	Resümee	79
7	Anhang	82
8	Quellenverzeichnis	90
8.1	Primärquellen.....	90
8.1.1	Musikalien	90
8.2	Sekundärquellen.....	91
	Zusammenfassung	96

1 Einleitung

Die Fragen nach den Voraussetzungen, die einen Transfer von Kultur und Sprache ermöglichen und den mehrfachen Ebenen dessen, stehen im Zentrum dieser Arbeit. Welche soziokulturellen Voraussetzungen sind nötig, damit sich Sprache entwickeln und Einflüsse eines Kulturkreises in Form von kulturellen Formen, Empfindungen, Denk- und Sichtweisen in einen anderen Kulturkreis übertragen, bzw. sich dort etablieren können? Was passiert bei einer Übertragung mit der Musik, was mit dem Text? (Wie) kann ein Text in eine andere Sprache übertragen werden, ohne seine Bedeutung zu verändern? Das Weltbild einer Kultur ist stark von Metaphern, Themen, Bildern und Glaubenskonstrukten geprägt und dadurch mit der Sprache und dem Sprachgebrauch verbunden.

Die italienische Lyrik ist – ähnlich dem Italiener – tendenziell extrovertiert und von Kontrasten geprägt. Hier werden Gefühlswelten nach außen gekehrt und theatral dargestellt, ausgebreitet und übertrieben, um ein farbenfrohes Spektakel zu veranstalten. Oft haben auch übernatürliche Kräfte und Mächte ihre Hände im Spiel. Im Gegenzug dazu, spiegelt sich in der deutschen Lyrik die zurückhaltende Ausdrucksweise der deutschen Sprachkultur wider. Die Gefühlswelt dient wohl als treibende Kraft, wird jedoch oftmals nur angedeutet. Gott wird hier hilfesuchend angerufen und um Beistand gebeten, anstatt zur Verantwortung gezogen.¹ Helmut Osthoff drückt den Unterschied der beiden Wesensarten so aus: „Das deutsche Liebeslied [...] wurzelt in der Schicht realen und unmittelbaren Erlebens. Die italienische Lyrik [...] bedeutet dagegen Entrückung, Entfernung vom Wirklichen.“²

Können so unterschiedliche Weltbilder von Menschen mit anderer Muttersprache überhaupt verstanden werden, oder ist hier neben musikalischer und textlicher Adaption auch eine Adaption des Subtextes und der verwendeten Bilder nötig, um in anderen Denkweisen erfasst werden zu können? Bzw. ist es überhaupt möglich, fremde Weltbilder zu erfassen? Diesen Fragen möchte ich Anhand von Betrachtungen und dem Vergleich von vier verschiedenen Vertonungen eines Textes aus den 1570ern nachgehen.

¹ Rudolf Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik*, Heidelberg: Winter 1914 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5), S. 32 f.

² Helmut Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied: (1400–1640)*, Berlin: Junker & Dünnhaupt 1938, S. 363.

Am Beginn steht die Erkenntnis, dass in der villanellischen Tradition Text und Musik eng miteinander verbunden sind.³ Ausgehend von Regnarts 3-stimmiger Villanella „Wann ich gedenck der Stund“ aus seiner ersten Villanellen-Sammlung *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen* aus 1574,⁴ vergleiche ich die Vertonung mit deren Bearbeitung und Erweiterung durch Leonhard Lechner aus seinen 5-stimmigen *Newen teutschen Liedern [...] nach art der Welschen Villanellen* nach Regnart aus dem Jahr 1579.⁵ Den beiden deutschen Stücken stelle ich Regnarts Vertonung der italienischen Textvorlage aus seinem *Primo libro delle canzone italiane a cinque voci* aus 1574,⁶ und eine weitere, italienische Vertonung dieser aus der Sammlung *Corona. Il secondo libro delle canzoni* des Verlegers und Komponisten Girolamo Scotto aus 1571 gegenüber.⁷ Wurden diese den Sammlungstiteln folgend nach Canzonentradition vertont und inwiefern unterscheiden sich diese von den deutschen Villanellen-Vertonungen über denselben Text? (Wie) können auf textlicher Ebene sowohl villanellische, als auch Canzonentradition umgesetzt werden? Setzen Regnart und Lechner eine italienische Tradition in ihren Kompositionen um, bzw. wie und in welchen Punkten vermögen sie das zu bewerkstelligen. Durch den Vergleich der Stücke versuche ich, die Bedeutung und Möglichkeiten der Umsetzung von Gattungstraditionen für Komponisten des 16. Jhdts. zu überprüfen. Dachten diese überhaupt in Genres, oder stand für sie die musikalische Umsetzung eines Textes im Vordergrund?

Um diesen Fragen nachzugehen, beleuchte ich zunächst die Traditionen von Villanella und Canzone im italienischen Sprachraum. Anschließend soll der sozio-kulturelle Kontext, in den die vier Stücke fallen untersucht und beschrieben werden. Hier stellen sich Humanismus, Renaissance und Reformation als fruchtbare Grundlage,

³ Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied*, S. 24 f.

⁴ Jakob Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, Nürnberg: Dieterich Gerlach 1574.

⁵ Leonhard Lechner, *Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach u. Johann vom Berg Erben 1579, (D-Mbs 4 Mus.pr. 156#Beibd.3. - Beibd. 3), RISM A/I L 1293, <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00093764>.

⁶ Jakob Regnart, *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574, (PL-GD Ee 2173 2 8° adl 3.), RISM A/I R 738, <https://pbc.gda.pl/publication/86982>.

⁷ Girolamo Scotto, *Corona. Il secondo libro delle canzoni*, Venedig: Girolamo Scotto 1571, (D-Mbs Mus.pr. 10#Beibd.5. - Beibd. 5), RISM A/I S 2625, <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00087017>.

und die durch diese Bewegungen entstandenen Möglichkeiten und Veränderungen als Voraussetzung für den Transferprozess dar. Hier kann geklärt werden, welche Bedingungen sich Komponisten in einer Zeit des Überganges und des Wandels boten, in der die Vernetzung der Welt voranschritt und Kulturen sich durch bewusste Reise-, Bildungs- und Handelstätigkeit immer mehr gegenseitig austauschten und beeinflussten.

Anhand der Stücke untersuche ich zuerst den formalen Aufbau der Texte und ihre metrische Struktur. Im Anschluss daran wird deren inhaltliche Ebene beleuchtet. Dies geschieht nach Sprachen geordnet in der Reihenfolge ihrer Entstehung. Abschließend sollen die Texte, die den Stücken zu Grunde liegen sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene miteinander verglichen werden. An die Untersuchungen der Texte schließe ich jene der Musik an. Die Analyse der Stücke soll Aufschluss über Modus, die harmonische Struktur und Dichte, sowie die Stimmführung der einzelnen Stimmen und ihre Beziehung zueinander geben. Hier wird auch die Beziehung zwischen Text und Musik beleuchtet und die Frage geklärt, ob diese sich gegenseitig unterstützen und verstärken, oder ein Text in Form eines Liedes vorgetragen wird.

Unterschiede und Parallelen zwischen den Stücken gleicher Tradition und Sprache, als auch jener gleicher Stimmenanzahl, werden sowohl auf textlicher, wie auch musikalischer Ebene herausgearbeitet. Aus den daraus gewonnenen Erkenntnissen entsteht in Folge die Möglichkeit den Übertragungsprozess bzw. das Verständnis der Komponisten von Traditionen zu erfassen und nachzuzeichnen.

1.1 Forschungsstand

Bei der Literaturrecherche fällt auf, dass grundsätzlich nur wenig Literatur zur Thematik der Arbeit vorhanden ist und jeweils nur Einzelaspekte beleuchtet werden. Zudem ist der größte Teil der Literatur, der sich konkret mit den Anfängen der Villanella im deutschsprachigen Raum beschäftigt, in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, bzw. sogar noch im 19. Jhdt. entstanden. Seit 1991 sind nach beinahe 60-jähriger Pause wieder erste Publikationen zum Thema erschienen. Dabei hat sich einzig und allein Nicole Schwindt über einen längeren Zeitraum substanziell mit der Materie auseinandergesetzt. Die deutsche Villanellentradition stellt also in der Musikwissenschaft ein kaum beachtetes Gebiet dar und konkrete

Merkmale der deutschen Villanella herauszuarbeiten, erweist sich daher als schwieriges Unterfangen.

Als Ausgangspunkt meiner Recherchen dient mir Regnarts Villanella und die Tradition der deutschen Villanella in den 1570ern. Der Forschungsstand lässt sich rasch darstellen: Ihre langjährige Beschäftigung mit der Villanella hat Donna G. Cardamone im Standardnachschlagewerk *MGG online* im Artikel „Villanella – Villotta“ zusammengefasst. Darin enthalten sind allgemeine Gattungsbeschreibungen der italienischen Villanella und ein kleiner Absatz zu Komponisten, die deutsche Villanellen geschrieben haben. Speziell für diesen Raum geltende Merkmale führt sie nicht an.⁸ Erste grundlegende Arbeiten und Studien zur deutschen Villanella stammen bereits aus dem ausgehenden 19. Jhdt. und der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Die Arbeiten bewerten die Villanella sowohl in ästhetischer, als auch formaler Hinsicht. Die ästhetische Komponente, die der Villanella meist einen persiflierenden Charakter zuschreibt, ist dabei immer in Verbindung mit der „deutschen“ Weltanschauung und den dort üblichen, musikalisch-ästhetischen Ansprüchen zu sehen.

Adolph Sandberger beschäftigt sich bereits 1894 in *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* und weiterführend in seinem erstmals 1899 in der Altbayerischen Monatsschrift erschienen Artikel „Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur“ mit der Villanella.⁹ Er beschreibt die Villanelle [sic!] als „kunstmäßig“ dreistimmige Gattung, die „mit ihren falschen Fortschreitungen [...] nichts anderes als die Persiflage der Musiker des 16. Jhdts. auf die Gesänge jenes Volkslebens, auf die in Dreiklängen in paralleler Bewegung, also in Terzen und Quinten begleitete Melodie“ darstellt und in der noch Reste der griechischen Musik zu finden seien. Die Texte der Villanellen beschreibt Sandberger als outrierend, ironisierend und komisch mit Anlehnungen an das Volkslied. Sie wären sowohl im Dialekt als auch in italienischer Sprache und in Mischformen aus beiden zu finden und sind – besonders in Neapel – vorwiegend derb gestaltet. Thematisch

⁸ Donna G. Cardamone, Art. „Villanella – Villotta.“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16666>, Zugriff: 06.07.2024.

⁹ Adolph Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In 3 Büchern. Erstes Buch: Mit vier Abbildungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1894, S. 89 u. 114–118; Adolph Sandberger, „Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5/3 (1904), S. 402–441.

überwiegen Liebeslieder, deren Tonfall von grob, über outriert, bis komisch, zart und gar innig reicht. Metrisch begegnen die Texte abwechslungsreich und in vielerlei Formen, und zeigen eine ausgeprägte Vorliebe für das Auftreten als Strophe von drei aufeinanderfolgenden Elfsilblern (ABB).¹⁰ Rudolf Velten befasst sich 1914 in *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik* mit dem Verhältnis von italienischem und deutschem Lied des 16. Jhdts. Dabei verdeutlicht er die grundsätzlichen Unterschiede, die die jeweiligen „Volkslieder“ kennzeichnen. Diese rühren von ihrer Entstehungsgeschichte her und sind sowohl in der Themenwahl und der Art der Darstellung der Gefühle als auch im metrischen und formalen Aufbau zu finden.¹¹ Er erläutert, warum italienische Elemente in der deutschen Musik Fuß fassen konnten und stellt den Prozess des langsamen Ein- bzw Durchdringens und die damit einhergehenden Veränderungen dar.¹² Die Villanelle [sic!] beschreibt er als „äußerst primitiv gebautes, meist dreiteiliges Liedchen, welches als Nachahmung und Parodie des süditalienischen Volksgesanges gedacht war“. ¹³ Velten gibt an, dass sich die Villanella in textlicher Hinsicht nicht von anderen Liedformen unterschied, da sich ihr Textvorrat „petrarkisierender Poesie“ bediente, der auch die Texte für die Madrigal- und Canzonettenkompositionen der großen venetianischen Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. entstammten. Dem gegenüber stand jedoch die markante musikalische Ausprägung der Villanella, die durch „1. Homophone Satzweise bei Vermeidung extensiver Textwiederholungen; 2. Starke Hervorhebung der drei Strophenabschnitte durch Teilstriche und 3. Deutliche Mehrstrophigkeit, wobei das Strophengefüge, losgelöst von der Komposition, klar erkannt werden kann“ gekennzeichnet war. ¹⁴ Das hatte zur Folge, dass eine Übertragung der Tradition von der italienischen in die deutsche Sprache nicht ohne weiteres möglich war, da sich Metrik und Struktur der beiden Sprachen grundlegend unterschieden, jedoch eng mit der musikalischen Form verbunden waren. Eine Unterlegung der Musik mit einem

¹⁰ Ebd., S. 406–408.

¹¹ Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied*, S. 5–10.

¹² Ebd., S. 17–23.

¹³ Ebd., S. 24.

¹⁴ Ebd., S. 24 f.

bereits präexistenten Text, wäre nicht möglich gewesen, ohne die musikalische Metrik und Struktur zu zerstören.¹⁵

Alfred Wassermann gibt in seiner Dissertation „Die weltlichen Werke Jakob Regnarts“ aus dem Jahr 1919 einen kurzen Überblick über die damalige Forschungslage zur italienischen Villanella und beschreibt diese anhand von Beispielen von Orlando di Lasso, Giovanni Pinello, Giovanni Leonardo Primavera und Vincenzo Fontana.¹⁶ Er analysiert Regnarts Villanellen thematisch und ausführlich auf textlicher und musikalischer Ebene. Die strukturgebenden italienischen Vers- und Reimschemen sieht er als Grundlage, auf die die musikalische (Aus-)Gestaltung der Stücke aufbaut.¹⁷ Im Anschluss daran beleuchtet er die 5-stimmigen Canzonen des Komponisten. Zunächst versucht er die Canzone zwischen den Traditionen von Canzonette und Madrigal einzuordnen. Er sieht den Unterschied zum Madrigal im leichteren Inhalt des Textes und der musikalischen Gliederung, die diesem zu folgen hat. Die Canzone gleicht damit in Inhalt und in der 3-teiligen formalen Anlage der Canzonette. Regnarts zwei Canzonen- Bände von 1574 und 1581 bespricht er ausführlich in Bezug auf Setzweise und formale Gestaltung.¹⁸

Osthoff widmet Regnarts Canzonen und Villanellen in seiner Publikation „Die Niederländer und das deutsche Lied“ aus dem Jahre 1938 Aufmerksamkeit. Er betont die besondere Bedeutung Regnarts für die Entwicklung des deutschen Liedes:

„Die musikhistorische Bedeutung der Villanellenreihe aber beruht nicht zuletzt darauf, daß sie das erste in Deutschland erschienene Gesangswerk darstellt, bei dem die Melodie ausnahmslos in der Oberstimme liegt. Durch seinen weitreichenden und nachhaltigen Erfolg hat es wesentlich jene neue Einstellung des Hörers gefördert, die das begleitete Sololied des Frühbarock schon als selbstverständlich voraussetzt.“¹⁹

Die Canzone beschreibt er als Tradition zwischen Villanella und Madrigal, die musikalisch zwischen den beiden Traditionen changiert. Der Übergang zur Dur-Moll-Harmonik wurde hier teilweise bereits vollzogen. Deren Textgrundlagen sind nach dem Vorbild Petrarcas geformte Liebeslieder, die aus Alben bekannter italienscher

¹⁵ Ebd., S. 24 f.

¹⁶ Alfred Wassermann, *Die weltlichen Werke Jakob Regnarts. Eine stilkritische Studie*, Dissertation Universität Wien 1919, S. 3–9.

¹⁷ Ebd., S. 10–32.

¹⁸ Ebd., S. 33–52.

¹⁹ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 376.

Komponisten entnommen wurden und als Vorlagen – teils wörtlich, teils motivisch-thematisch – für Regnarts Villanellentexte dienten. Er betrachtet sowohl musikalische als auch textliche Struktur, Aufbau und Thematik der Villanellen und setzt sie – besonders thematisch – in Beziehung zu ihren italienischen Vorbildern.²⁰

Die Arbeiten von Sandberger, Velten, Wassermann und Osthoff dienen den späteren Forschungen als Grundlage. Nur drei Forscherinnen haben sich konkret mit der deutschen Villanella beschäftigt: Annemarie Gschwantler befasst sich in ihrer Diplomarbeit ausführlich und ausschließlich mit den Villanellen Regnarts und analysiert diese umfassend. Eine grundsätzliche Beschreibung der Tradition der Villanella stellt sie den Werken nicht voran und bewertet ausschließlich in Bezug auf italienische Reimformen und Liedtexte. Für den deutschen Sprachraum geltende Merkmale lassen sich daher aus der Arbeit nicht herauslesen.²¹

Eine umfangreiche Dissertation zum deutschen Lied um sechzehnhundert stammt von Katharina Bruns.²² Dabei arbeitet sie Zusammenhänge und Gegensätze der einzelnen Traditionen und deren Entwicklung heraus und bietet eine detaillierte Übersicht über die Liedlandschaft im deutschen Sprachraum jener Zeit. Zusätzlich gibt sie in eigenen Unterkapiteln zu deutscher Villanella und Canzone bzw. der Canzonette, die sie zwischen Villanella und Madrigal einordnet, einen kurzen Überblick über die Merkmale der Traditionen im deutschen Sprachraum. Bruns sieht keine klaren Grenzen zwischen den drei Traditionen, sondern vielmehr ein Changieren und Bewegen der Stilmittel zwischen ihnen, jeweils mit Tendenzen zu einer der Typen hin. Ihre italienischen Vorbilder sieht sie nur in Anlehnung an diese umgesetzt. Eine Kategorisierung lehnt sie ab und vermutet in den Bezeichnungen mehr wirtschaftliche als kompositorische Triebkraft.²³

Das Ergebnis von Schwindts langjähriger Auseinandersetzung mit der Villanella im deutschen Sprachraum sind mehrere Publikationen: Der Artikel zur Villanella im Handbuch der Gattungen, ihre Edition von Ivo de Ventos Werken und der Artikel

²⁰ Ebd., S. 358–378.

²¹ Annemarie Gschwantler, *Jacob Regnarts deutsche Lieder, mit dreyen Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen*, Diplomarbeit Universität Wien 1991.

²² Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), zugl. Dissertation Universität Zürich 2006.

²³ Ebd., S. 103–134.

„Philonellae“. ²⁴ Bemerkenswert ist, dass Schwindt Ivo de Vento als ersten und gattungsetablierenden Komponisten der Villanella im deutschen Sprachraum benennt. ²⁵ Damit setzt sie sich deutlich von anderen Forschenden ab, die Regnart als ersten und gattungskonstituierenden Komponisten werten. Schwindt stützt ihre Bewertung auf die einschlägige Vorerfahrung des Komponisten: Ivo de Vento hatte während eines Studienaufenthaltes in Italien bereits in der erstmals 1562 bei Scotto in Venedig erschienenen Sammlung *Il primo libro de canzon napolitane a tre voci* eine italienische Villanella publiziert. Die Gattungserfahrung wertet sie als eindeutigen Beweis dafür, ihn als den ersten deutschen Villanellenkomponisten auszuzeichnen. ²⁶ Zusätzlich hält sie im Gegensatz zu ihren Vorgängern eine Verbindung von Text und Musik nicht als zwingende Voraussetzung der Villanella, sondern lässt hier mehr Spielraum in der Textgestaltung gelten. ²⁷ Bruns bezeichnet Ventos Lieder hingegen als „villanellenähnliche Liedkompositionen“, die einen Vorläufer von Regnarts Villanellen darstellen könnten. ²⁸

Bruns' These schließt an Ostoffs Beobachtungen an. Dieser vertritt dabei in seiner Publikation *Die Niederländer und das deutsche Lied* aus dem Jahre 1938 den Standpunkt, dass Orlando di Lasso auf musikalischer Ebene eine neue Basis für das deutsche Lied schuf, es jedoch Regnart war, der das Ganze vollendete, in dem er die musikalische mit der textlichen Ebene verband und damit auf beiden Ebenen ins Deutsche umsetzte. ²⁹ Bei Ivo de Vento hingegen erkennt er eine Umsetzung rein auf

²⁴ Nicole Schwindt, „III. Die Renaissance. A. Musikalische Lyrik in der Renaissance. Italien und andernorts: Der madrigalische Gattungskomplex als neue Herausforderung im 16. Jahrhundert. »Lieder«: Aria – Villanella – Canzonetta“, in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. 1. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber: Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8/1), S. 214–220;

Ivo de Vento, *Sämtliche Werke. Bd. 3, Abt. B, Deutsche Lieder*, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. N.F., 14);

Nicole Schwindt, „„Philonellae“ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napoletana“, in: Zywietz, Michael / Honemann, Volker / Bettels, Christian (Hrsg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, Münster u.a.: Waxmann 2005, S. 243–283.

²⁵ Nicole Schwindt, „Einleitung“, in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke. Bd. 3, Abt. B, Deutsche Lieder*, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. N.F., 14), S. IX–XXVIII, hier: S. XX.

²⁶ Ebd., S. XIX f.

²⁷ Schwindt, „„Philonellae““, S. 264.

²⁸ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, S. 105.

²⁹ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 359.

musikalischer Ebene, den Einsatz der Texte schreibt er sowohl formal, als auch inhaltlich jedoch gänzlich der deutschen Poesie zu.³⁰

³⁰ Ebd., S. 378 f.

2 Villanella und Canzone. Die Traditionen und ihre Entstehung

2.1 Italien: Villanella, Madrigal und Canzonetta

Im Italien des späten 16. Jhdts. entstanden neue literarische Formen oft durch Verschmelzung älterer, teilweise auch gegensätzlicher Stilrichtungen. Eines dieser Genres, aus dem neue Formen hervorgingen, war die kunstvolle Madrigaldichtung, die in seiner frühen Form stark von petrarchistischem Vorbild geprägt war und deren Texte ein spezielles Repertoire an Motiven, Bildern, Themen und Vokabeln zur Verfügung stellten. Als Kontrast zum höfischen Madrigal entstand die Villanella, die sich Mitte der 1560er Jahre von einer lokalen, neapolitanischen zu einer nationalen Tradition entwickelte, als diese von den Norditalienern aufgenommen wurde. Die Villanella, ursprünglich sowohl ebenfalls eine literarische wie auch musikalische Form aus Neapel, war ein einfaches Lied mit rustikalem Charakter, das eine Imitation neapolitanischer Popularmusik darstellte. Aus diesem ging wiederum die Canzonetta hervor, die Motive, Bilder und Themen des Madrigals aufgriff. Man kann hier also eine Verquickung der verschiedenen Traditionen erkennen, die darauf zurückzuführen ist, dass Villanella und Madrigal in den gleichen sozialen Kreisen gepflegt wurden. So entstand ein direkter Austausch zwischen den Traditionen, der dazu führte, dass als Textgrundlagen für Canzonetten sowohl modifizierte als auch originale Madrigaldichtungen herangezogen wurden und Canzonettengedichte als Madrigale vertont wurden. Im Gegensatz dazu wurden in der Villanella Textgrundlagen des kontrastierenden Madrigals paraphrasiert, oder es wurden einzelne, wohlbekannte Verszeilen daraus unverändert entnommen und an prominenten Stellen der Villanellendichtung eingesetzt. Meist wurden diese Zitate den Stücken vorangestellt, oder in den Refrain verpackt, sodass sie beim Zuhörer Assoziationen mit dem Originaltext weckten. Mit der Zeit näherten sich die Stile von Madrigal und Villanella immer mehr einander an, sodass sie sich in den 1570ern so sehr aufeinander zubewegt hatten, dass die Grenzen zwischen ihnen nurmehr vage zu erkennen waren.³¹

³¹ Ruth I. Deford, „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century“, in: *Acta Musicologica* 59/2 (1987), S. 127–151, hier: S. 127–130.

2.2 Die Villanella

Der Begriff Villanella wurde in der Musik erstmals 1555 im Titel der Sammlung *Villanelle d'Orlando di Lassvs e d'altri eccellenti mvsici. Libro secondo* verwendet, während er bereits 1530 im Titel eines Bandes mit Gedichten des Verlegers Giovanni Catoldo (*Stramboli, villanelle e madrigali di vari eccell.mi sig. poeti in questo secolo viventi*) auftauchte.³² Erst in den 1560ern wurde allmählich der Begriff „Villanella“ mehr und mehr in Sammlungen verwendet, da davor die Bezeichnung „Villanesca“ vorherrschte.³³ Ursprünglich im sozialen und kulturellen Mischpot Neapel entstanden, das von 1503 bis 1547 unter spanischer Herrschaft stand,³⁴ beruhte sie anfänglich stark auf mündlicher Tradition. Da Neapel eine florierende Handelsstadt darstellte (besonders Woll- und Seidenhandel), hatte sie einen großen Bedarf an Arbeitskräften. Diese zogen aus den ländlichen Regionen des Landes in die Stadt und brachten dabei ihre lokalen Dialekte und Sprachgewohnheiten mit. Dort vermischten sich diese mit dem städtischen Dialekt und der Sprache der arbeitgebenden, gehobenen Bevölkerungsschicht Neapels und bildeten sich zu einer neuen Sprachform aus, die den Mix an sprachlicher, wie sozialer Vielfalt der Stadtbewohner darstellte. Diese Sprachmischung aus Dialekten und gehobener Sprache stellt die Grundlage der Villanellentexte dar.³⁵

Die musikalische Komponente der Stücke verband sich eng mit dieser speziellen Sprachform. Die Einfachheit der Sprache wurde dabei in die Musik übertragen, in der die großteils syllabische Vertonung über weite Strecken in Dreiklangsp parallelen vorangetrieben wurde und rhythmisch dem Sprachmetrum folgte. Die ursprüngliche Konzeption als Sologesang in hoher Lage zu instrumentaler Begleitung war durch einen dreistimmigen Satz gekennzeichnet, der in enger Lage und größtenteils homophon gestaltet war. Die Melodiestimme lag dabei in der Oberstimme und die Unterstimmen standen zu ihr sowohl rhythmisch als auch harmonisch in Abhängigkeit. Diese Satztechnik geht auf die Stehgreif-Begleitung des Gesanges auf einem

³² Cardamone, Art. „Villanella – Villotta“, I. 1., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28813>, Zugriff: 01.07.2024.

³³ Ebd., II. 2., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28817>, Zugriff: 01.07.2024.

³⁴ Schwindt, „III. Die Renaissance“, S. 217.

³⁵ Cardamone, Art. „Villanella – Villotta“, II. 1., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28815>, Zugriff: 01.07.2024.

Bundinstrument zurück, bei der der Begleiter nur die Hand zu verrücken brauchte. Hohe Lage, Dreiklangsparellen und Homophonie verliehen der Villanella einen charakteristischen Klang, der die Textinhalte parodistisch unterstützte.³⁶

2.3 Die Canzone

Ursprünglich stellte die Canzone eine Gedichtform dar, die sich im 12. Jhdt. in der Troubadourlyrik bildete. Dort wurden sämtliche Lieder *verso* oder *canso* genannt, jedoch kristallisierten sich für den *canso* – noch im 12. Jhdt. – eine spezifische Form und auch Topik heraus. Während über deutsche, mittelalterliche Dichter, die bei nordfranzösischen Troubadours gelernt hatten, die Canzonenform Eingang in der mittelhochdeutschen Dichtung fand, studierten sizilianische Dichter, deren mehrheitlich verwendete Form bereits die Canzone war, speziell provenzialische Sammelhandschriften. Die Troubadourlyrik stieß also auf reges Interesse in den umliegenden Ländern und Besuche von Troubadours hinterließen kräftigen Eindruck. Dante und schlussendlich Petrarca gaben der altitalienischen Canzone im 14. Jhdt. ihre endgültige Form.³⁷ Diese umfasste meist fünf bis sieben Strophen, die hauptsächlich aus Sieben- oder Elfsilblern gebildet waren und sich in Aufgesang und Abgesang gliederten. Der Aufgesang bestand aus zwei Stollen oft gleichen Reimschemas, die jeweils aus drei bis vier, jedoch mindestens zwei Versen gebildet wurden. Diesem folgte der Abgesang, der ein anderes Reimschema verfolgte. Gerne wurden auch zwischen Aufgesang und Abgesang eine Verbindung hergestellt, indem des Einen letzter und des Anderen erster Vers demselben Reimschema folgten. Die jeweiligen Strophen untereinander mussten nicht derselben Reimordnung folgen. Von Strophe zu Strophe wechselnde Reimschemen stellten sogar ein besonderes Erkennungsmerkmal der italienischen Canzone dar.³⁸ Ganz nach ihren Vorbildern, der Troubadourlyrik und der Lyrik Petrarcas, stand die unerfüllte Liebe thematisch im Zentrum der Canzone. Im Unterschied zu Ersterer, in der die Liebe durch den sozialen Rangunterschied zwischen Liebendem und Geliebter unerreichbar blieb, erhielt die Geliebte in der italienischen Canzone eine abstrakte Form als göttliches Wesen. Durch die Idealisierung blieb sie

³⁶ Schwindt, „III. Die Renaissance“, S. 218.

³⁷ Reinhard Kiefer, Art. „Canzone (vokal)“, II. Die Geschichte der Canzone (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28444>, Zugriff: 05.07.2024.

³⁸ Wilhelm Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Franz Steiner 1984, S. 105–107.

selbst und die Erfüllung der Liebe im Irdischen unerreichbar. Das Liebeswerben wurde ritualisiert und die Emotionen der Verzweiflung über die ausweglose Situation in den Vordergrund gerückt. Im Gegensatz zur Angebeteten stellten sie das einzig Greifbare dar.³⁹ Ab etwa 1530 tritt in Italien sowohl eine rein instrumentale als auch eine vokale Form der Canzone auf. Musikalisch zwischen dem kunstvoll ausgestalteten Madrigal und der schlichten Villanella stehend, zeigte sie Stilelemente beider Traditionen. Schlichte Melodien und hauptsächlich syllabische Vertonung kennzeichnen den Satz.⁴⁰ Dennoch stellen Melismen ein zentrales Gestaltungselement dar. Durch sie werden Textpassagen oder einzelne Wörter hervorgehoben und erhalten damit neben ihrer ästhetischen auch eine bedeutende semantische Funktion. Da Text und Musik eng miteinander verbunden sind, gleicht der musikalische Aufbau dem strophischen Aufbau des Textes der Canzone und ist von Wiederholung geprägt.⁴¹

³⁹ Kiefer, Art. „Canzone (vokal)“, IV., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407363>, Zugriff: 06.07.2024.

⁴⁰ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 359.

⁴¹ Kiefer, Art. „Canzone (vokal)“, V., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52335>, Zugriff: 06.07.2024.

3 Die Voraussetzungen

3.1 Sprache und Lyrik im 16. Jahrhundert in Deutschland

Im Gegensatz zu den an den deutschen Sprachraum angrenzenden Ländern romanischer Sprachen, die bereits auf eine bedeutende Tradition nationalsprachiger Dichtung zurückblicken konnten, hatte sich hier bis zum Ende des 16. Jhdts. trotz ersten Versuchen in den 1570ern, keine zeitgemäße, eigenständige und anerkannte, deutschsprachige Kunstlyrik entwickelt. Hier herrschte noch immer die Dichtung in lateinischer Sprache vor und galt unter den Gelehrten für literarische Zwecke als Sprache der Wahl. Bestehende deutschsprachige Dichtung stammte entweder aus dem Spätmittelalter, oder war von dessen Normen bestimmt.⁴² Dies war darauf zurückzuführen, dass im deutschen Sprachraum eine unsichtbare Trennlinie zwischen den Gelehrten, die in lateinischer Sprache schrieben und den Handwerkern, die der Zunft der Meistersinger zuzuordnen waren und in deutscher Sprache schrieben bestand. Gelehrte galten gegenüber Handwerkern als erhaben und ranghöher. Sie achteten darauf, diesen Unterschied zu erhalten und blieben unter sich. In Folge dieses Umstandes fand zwischen den beiden Gruppen, für die auf der einen Seite exemplarisch Paul Schede Melissus und auf der anderen Seite Hans Sachs standen, wenig Austausch statt:⁴³ Melissus, der hochangesehene, 1539 geborene Lutheraner, Humanist, Dichter und Komponist, der in seiner Genfer Zeit kurzfristig auch zur reformierten Kirche übergetreten war,⁴⁴ und Hans Sachs, der 1494 geborene Reformationsanhänger und -unterstützer, Nürnberger Schuhmachermeister, Meistersinger und Spruchdichter.⁴⁵ Es existierten im deutschen Sprachraum zwei Literaturen nebeneinander: „die Sphären der volkssprachlichen und der neulateinischen Dichtung [blieben] sauber getrennt“.⁴⁶ Diese verhielten sich in ihrer

⁴² Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 47 f.

⁴³ Erich Trunz, „Nachwort des Herausgebers“, in: Martin Opitz, *Weltliche Poemata, 1644. Zweiter Teil. Mit einem Anhang: Florilegium variorum epigrammatum*, hrsg. von Erich Trunz, Tübingen: Max Niemeyer 1975 (Deutsche Neudrucke: Barock 3), S. 1*-113*, hier: S. 39*-41*.

⁴⁴ Uwe Martin, Art. „Schede, Paul Melissus“, Biographie (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46795>, Zugriff: 19.01.2025.

⁴⁵ Timo Sorg, Art. „Sachs, Hans“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12826>, Zugriff: 19.01.2025.

⁴⁶ Nicole Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2018, S. 290.

Entwicklung unterschiedlich und eine gegenseitige Befruchtung und sich dadurch ergebende Entwicklung kamen erst spät und nur langsam in Gang. Wenngleich es Berührungspunkte zwischen den beiden Gruppen gab – besonders im Bereich des geistlichen Kirchenliedes – so war doch das Standesbewusstsein besonders der humanistisch gebildeten Schicht einem Austausch hinderlich.⁴⁷ Obwohl der Humanismus bestrebt war, „die Sensibilität für sprachliche Phänomene nicht nur dem Lateinischen, sondern auch dem Deutschen angedeihen zu lassen“, so stellte er gleichzeitig den Anspruch auf Austausch in einer – unter Gebildeten – über die Ländergrenzen hinweg verständlichen Sprache: dem Latein. Die beiden Ansprüche gerieten also in einen Konflikt miteinander, der zu einer Ablehnung der Dichter, die in Volkssprache dichteten von Seiten der Humanisten führte. Die (noch) mangelnde Anerkennung der deutschen Sprache als Kultur- und Literatursprache unterstützte diese Haltung.⁴⁸ Als Auswirkung dessen gab es neben Werken von Gelehrten für Gelehrte in lateinischer Sprache, auch solche von Gelehrten für Ungelehrte, unter denen z.B. Kirchenlieder von Pastoren für ihre (ungelehrten) Gemeindemitglieder zu finden waren. Diese wurden jedoch nicht als Dichtkunst angesehen und deren Schreiber beschränkten sich in der Regel auch ausschließlich auf dieses Genre und traten an keiner anderen Stelle als Autoren auf. Daneben waren Prosawerke und volkstümliche, derbe, weltliche Dichtungen zu finden. Zwar gab es Bücher von Ungelehrten für Ungelehrte, diese waren aber in der Minderheit. In dieser Gruppe pflegte man die orale Tradition von Liedern – sowohl von Kirchen- als auch Gesellschaftsliedern – und Gedichten. Besonders die Meistersinger fühlten sich dieser Tradition verpflichtet, ja sahen dies als Kennzeichen ihrer Zunft, wodurch sie sich von den gelehrten Dichtern von Oden und Dramen, etc. abgrenzten. Weiters wurden auf diese Weise auch Märchen, Sagen und Schwänke weitergegeben. Hier ist festzuhalten, dass es sehr wohl deutschsprachige Dichtung gab, diese jedoch sehr einfachen Schemen folgte. Die mündliche Überlieferung hatte weiters zur Folge, dass neben der

⁴⁷ Wilhelm Kühlmann, „Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Die Textgruppen: Literarische Grundzüge und historische Entfaltung. II. Die muttersprachliche Lieddichtung. 1. Vorbemerkungen: Die Symbiose von Text und Musik“, in: Hinderer, Walter (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983, S. 49–73, hier: S. 53.

⁴⁸ Schwindt, *Maximilians Lieder*, S. 284–290.

gesellschaftlich hierarchischen Trennlinie auch eine rein pragmatische Trennlinie bestand. Durch das Fehlen von Schriftstücken, wurde die Verbreitung dieses Œuvres behindert und gelangte nicht in die Welt der Gelehrten, die ganz dem Schrifttum verpflichtet war – diese nahmen schlichtweg keine Notiz davon. Zusätzlich fand auch innerhalb der Gruppe der Ungelehrten, die in deutscher Sprache schrieben, kein Austausch statt: Deren Autoren befassten sich ausschließlich mit dem Verfassen von Texten eines einzigen Genres. Sie sahen sich der Pflege einer einzelnen Tradition verpflichtet, und mischten, bzw. befruchteten sich untereinander nicht: ⁴⁹ So beschreibt Trunz den Zustand der Lyrik im deutschen Sprachraum vor 1625 folgendermaßen:

*„kennzeichnend für die literarische Situation ist nicht nur, daß es zwei Literaturen gab, die lateinische und die deutsche, sondern daß die deutsche (im Gegensatz zur lateinischen) wiederum in sich zersplittert war in verschiedene Gruppen - sowohl der Gattungen wie der Leserkreise - , zwischen denen es kaum einen Ausgleich gab: Schuldrama, Gesellschaftslied, Kirchenlied, Volksbuch, Meistersang usw.“.*⁵⁰

Einen wirklichen Durchbruch in der Kunstlyrik erlebte die deutsche Sprache erst in den 1620ern und 1630ern durch Martin Opitz. Der 1597 geborene Opitz war Dichter, Theoretiker und Gelehrter und folgte der Lehre Martin Luthers. ⁵¹ Ihm ist es anzurechnen, dass in der deutschen Dichtung im Gegensatz zum quantifizierenden Versprinzip der romanischen Sprachen, das akzentuierende Versprinzip eingeführt wurde, bei dem der natürliche Wortakzent mit den Hebungen des Versmetrums übereinstimmen musste.⁵² Obwohl schon einige Kollegen vor ihm die Lösung erkannt hatten, war es Opitz, dem es mit seinem 1624 erschienen *Buch von der Deutschen Poeterey* gelang, dass die regelmäßige Folge von Hebungen und Senkungen zu einer anerkannten Norm in der deutschen Lyrik wurde und gesellschaftliche Verbreitung fand. Das erste Regelwerk deutscher Dichtkunst profitierte sowohl von der Verbreitungsfähigkeit als auch der Verfügbarkeit des Mediums Buch.⁵³ Zudem trug die

⁴⁹ Trunz, „Nachwort des Herausgebers“, S. 39*–48*.

⁵⁰ Ebd., S. 45*.

⁵¹ Elisabeth Rothmund, Art. „Opitz, Martin“, Biographie (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531992>, Zugriff: 19.01.2025.

⁵² Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 50.

⁵³ Ebd.;

Trunz, „Nachwort des Herausgebers“, S. 52*.

Entstehung und in Folge der Gebrauch einer eigenständigen deutschen Kunstlyrik zum Erstarken einer kulturellen deutschen Identität und eines kulturellen Bewusstseins bei, die ein fruchtbarer Boden für weitere Entwicklungen waren.⁵⁴

3.2 Die soziokulturellen Bedingungen: Humanismus, Renaissance und Reformation als Motoren der Erneuerung

Um den in dieser Arbeit untersuchten Transferprozess, der sich auf der räumlichen, der musikalischen, der sprachlichen und der bildhaften Ebene vollzog, erfassen zu können, ist es nötig, den Blickwinkel auf die Bedingungen zu weiten, die Veränderungen in Kunst und Kultur, bzw. der Verbindung von Sprache und Musik ermöglichten und es zuließen, dass sich fremde Einflüsse etablieren konnten. Im folgenden Kapitel sollen deshalb drei wegbereitende Bewegungen näher beleuchtet werden, die das 16. Jhdt. maßgeblich prägten. Obwohl zwei der Bewegungen schon vor dem 16. Jhdt. begannen, die Samen der einzelnen Ebenen bereits viel früher ausgebracht und die Keime angelegt wurden, so war die Zeit dennoch nicht reif, dass diese wachsen und fruchten konnten. So erkannte z.B. bereits Maximilian I. den Wert der Landessprache, durch die er eine größere Nähe mit und Bindung des Volkes an ihn erfuhr. Durch sie konnte er seine Botschaften besser im Volk verbreiten, da nicht jeder des Lateins mächtig war. Durch seine Unterstützung erhielt sowohl die geschriebene als auch die gesprochene deutsche Sprache einen Entwicklungsschub und eine damit einhergehende Aufwertung, die durch den Buchdruck weiter gefördert wurde.⁵⁵ Wie Keith Polk mehrfach feststellt, fand auch bereits früh ein Austausch von Musikern über die Ländergrenzen statt. Auch dass deutsche Musiker nach Italien reisten und ihre Fertigkeiten und Traditionen mitbrachten, dort die musikalische Landschaft und Entwicklungen beeinflussten, bzw. sie ihrerseits Einflüsse in die eigene Praxis aufnahmen, war bereits im Mittelalter üblich. Ab dem späten 14. Jhdt. wurden z.B. auch deutsche Musiker gezielt von den Höfen in den Niederlanden, Frankreich und Spanien angeheuert. Eine Bewegung, die sich jedoch bereits ab etwa 1420 mehr in den Süden

⁵⁴ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 50 f.

⁵⁵ Schwindt, *Maximilians Lieder*, S. 284–286.

Richtung Italien verlagerte, wo sie speziell im Bereich der Instrumentalmusik eine führende Rolle einnahmen.⁵⁶

Was unterschied nun aber die Bedingungen in den 1570ern von jenen in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. und jenen in den 1620ern, sodass sich hier die deutsche Sprache als Sprache in der Kunstlyrik, wie auch der Gelehrtensprache durchsetzen und italienische Stilelemente im weltlichen deutschen Lied Einzug halten konnten, dort aber (noch) nicht? Deutschland bestand im 16. Jhd. noch nicht in seiner heutigen Form und war ein stark zerklüftetes Land, das keine Einheit bildete. Es setzte sich aus vielen kleinen Teilstaaten zusammen: Reichsstädte, Fürsten- und Herzogtümer, die ein Teil des Heiligen Römischen Reiches waren. Zusätzlich führten in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Konflikte um die Frage nach der wahren Religion zu Unruhen und Kriegen. Dies hatte zur Folge, dass ein Bewusstsein der Einheit und der Zusammengehörigkeit fehlten und auch die Sprachentwicklung auf Grund der verschiedenen regionalen Sprachgewohnheiten und Dialekte unterschiedlich voranschritt. Wichtige Voraussetzungen, dass Bildungs- und Reformbewegungen Fuß fassen konnten, waren stabile politische Verhältnisse, eine florierende Wirtschaft und Frieden, die sich jeweils gegenseitig bedingten. Diese stellten eine Grundlage dar, auf der sich Austausch, Wettbewerb und Handel über die Ländergrenzen hinweg etablieren konnten und die zur Verbreitung von (neuem) Gedankengut, kulturellen Einflüssen, sowie der Bildung neuer Handelszentren beitrugen. Dadurch vermehrten sich Wohlstand und Frieden in der Gesellschaft weiter und stellten die Basis für Erneuerungsbewegungen dar.⁵⁷ Auf diese strukturellen Voraussetzungen fielen im 16. Jhd. drei Bewegungen, die drei Dinge gemein hatten: Humanismus, Renaissance und Reformation, die die (Landes)Sprachen und eine nationale Identität stärkten und die Säkularisierung vorantrieben.

⁵⁶ Keith Polk, „Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany“, in: *Early music history* 7 (1987), S. 159–186, hier: 176 u. 182–183;

Keith Polk, „Innovation in instrumental music 1450–1510: the role of German performers within European culture“, in: John Kmetz (Hrsg.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1994, S. 202–214, hier: S. 204–210;

Keith Polk, *German instrumental music of the late middle ages. players, patrons and performance practice*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1992, S. 128–129.

⁵⁷ Gerrit Walther, Art. „Renaissance“ 3. Grundlagen. 3.2. Neue Staaten und neue Eliten (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_338623, Zugriff: 06.02.2025.

Der Humanismus stellte breite Bildungsbewegung mit rein säkularem Anspruch dar, dessen Hauptaugenmerk auf die Sprache gerichtet war. Die Sprache sah man als Möglichkeit, antike Ästhetik, die Würde des Menschen, sowie dessen Sittlichkeit und schöpferische Kraft aufleben zu lassen und zu vervollkommen. Die Formvollendung, Verfeinerung und Schönheit der Sprache, sowie die Beherrschung von Rhetorik und Dichtkunst galten daher als anstrebenswerte und höchste Ziele im Leben eines Humanisten.⁵⁸ Durch die Beschäftigung mit Literatur der Antike und das Streben, diese in ihrer Schönheit und Vollkommenheit wiederaufleben zu lassen und nachzuahmen, entstand bei den Humanisten der Renaissance ein Bewusstsein für die eigene territoriale, wie geistige Abstammung. Dieses von den italienischen Humanisten übernommene Verständnis bildete einen Grundpfeiler des nationalen Selbstbewusstseins der deutschen Humanisten.⁵⁹ Auf Basis dessen, stießen auch die Herkunft von und die Beschäftigung mit den jeweiligen Volkssprachen auf besonderes Interesse. Dies hatte deren Aufwertung zur Folge. Im Gegenzug führte die Anerkennung deren Werts zu einem Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer Sprachgemeinschaft, der man die Entsprechung einer „Nation“ zuwies.⁶⁰ Im deutschen Sprachgebiet übergingen Humanisten diesen vereinenden Aspekt lange Zeit und legten Wert darauf, „sich per lateinischer Sprache grenzüberschreitend verständlich und rezipierbar“ zu machen. Sie lehnte dadurch eine Dichtung in der Volkssprache und damit in deutscher Sprache ab.⁶¹ Erst spät erkannte man hier unter Gelehrten den Wert der Landessprache als Kultursprache und es kam zu einer Ablösung des Lateinischen in Literatur, Religion und Geschichtsschreibung. Die Beschäftigung mit und der ästhetische Anspruch an Sprache(n) hatte auch in der Musik auf das Wort-Tonverhältnis Auswirkungen: Der Wortakzent fand in Vertonungen nunmehr auch hier Beachtung, bzw. stellte einen musikalisch umzusetzenden Wert dar, der der

⁵⁸ Gerrit Walther, Art. „Humanismus“, 7. Das humanistische Bildungskonzept (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_282086, Zugriff: 04.02.2024.

⁵⁹ Joachim Whaley, „Kulturelle Toleranz – die deutsche Nation im europäischen Vergleich“, in: Schmidt, Georg (Hrsg.), *Die deutsche Nation im frühneuzeitlichen Europa: Politische Ordnung und kulturelle Identität?*, München: Oldenbourg 2010 (Schriften des Historischen Kollegs 80), S. 201-224, hier: S. 208 f;

Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 177–181 u. S. 253–256.

⁶⁰ Ebd., S. 157–160.

⁶¹ Schwindt, *Maximilians Lieder*, S. 284–289.

Verständlichkeit von Text und grammatikalischer Struktur diene.⁶² Dieser Aspekt wurde von der Luthers Reformationsbewegung gerne aufgenommen, da er dabei half, die Texte der Lieder verständlich zu machen und dessen Botschaften zu verbreiten.⁶³ Obwohl der Humanismus eine Bewegung darstellte, deren Ansinnen eine möglichst große Verbreitung von Bildung war und sowohl ärmere Studenten als auch Frauen und Menschen unterschiedlichster Religionen und Konfessionen teilhaben ließ, blieb er – wie Susanne Rupp und Gerrit Walther feststellen – dennoch eine elitäre Bewegung und basierte auf (einem Mindestmaß an) Wohlstand. Seine Aufmerksamkeit auf die ästhetischen Ansprüche des Humanismus zu richten und dessen Lehren zu folgen, war eine Frage von ökonomischen und geistigen Ressourcen, die nicht jedeR aufbringen konnte, bzw. von gesellschaftlicher Stellung, die diese Ressourcen bereitstellte.⁶⁴

Eine weitere aktive Bewegung stellte im 16. Jhdt. im deutschsprachigen Raum die Renaissance dar, die wie der Humanismus ebenfalls das Anliegen hatte, die antiken Künste und Wissenschaften wiederzubeleben, sich an ihnen in ihrem ästhetischen Streben orientierte und weiterentwickelte.⁶⁵ Während im Zentrum des Humanismus jedoch die Sprache stand, mit der Geist und Charakter zu Schönheit und Eleganz gebildet werden sollten, zielte die Renaissance auf Verfeinerung, Gestaltung und Ästhetik der äußeren Aspekte: Kleidung, Wohnkultur und öffentliches Umfeld. So strebte man erstmals nach Luxus und Komfort und versuchte dies auch als Zeichen von Bildung, Stand und Macht nach außen zu kehren: Man trat zueinander in Wettbewerb. Das dadurch entstandene Konsumbedürfnis der Eliten belebte die Wirtschaft, mit der eine Steigerung des Wohlstandes und ein neues Individualitäts- und Freiheitsbewusstsein einhergingen.⁶⁶ Gleichzeitig bedeutete das Sich-behaupten-

⁶² Stefan Klöckner, „Religion und Musik im 15. Und 16. Jahrhundert“, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 109–148, hier: S. 118.

⁶³ Ebd., S. 129 f.

⁶⁴ Susanne Rupp, „Musik und Dichtung“, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 273–298, hier: S. 289;

Walther, Art. „Humanismus“, 8. 3., Zugriff: 04.02.2024.

⁶⁵ Inga Mai Groote, „‘More Antiquo’ – Humanistische Erneuerung“ in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 299–336, hier: S. 299.

⁶⁶ Gerrit Walther, Art. „Renaissance“, 3.3., Zugriff: 06.02.2025;
Ebd., 3.5., Zugriff: 06.02.2025.

Müssen in einer Welt des Wettbewerbs und Vergleiches, dass sich der oder die Einzelne seiner eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten, bzw. seines Wertes bewusst sein bzw. werden musste, um bestehen zu können. Mit diesem Bewusstsein ging die Erkenntnis des Ich als Individuum und von Individualität einher.⁶⁷

Die dritte Bewegung, die ihre Kraft im deutschen Sprachraum entfaltete, entstand infolge Luthers Anschlag seiner 95 Thesen gegen den Ablasshandel an der Türe der Wittenberger Schlosskirche im Jahre 1517. Sie führte zu einer breiten Reformbewegung über die deutschen Sprachgrenzen hinaus und in weiterer Folge zur Spaltung des westlichen Christentums. Diese Spaltung schwächte die Macht der Kirche und stärkte damit jene der Landesfürsten. Die Schwächung der kirchlichen Macht bedeutete eine Veränderung von Politik und Gesellschaft, die bis zu diesem Zeitpunkt wesentlich durch die Kirche geformt waren. Durch eine weitere Spaltung innerhalb der Reformbewegung stieg das „Angebot“ und die Wahlmöglichkeit verschiedener Konfessionen.⁶⁸

Luthers Übersetzungen von Altem und Neuem Testament, sowie der Apokryphen in Landessprache, die er 1521 bei seinem Aufenthalt auf der Wartburg begann und zeitlebens verbesserte – eine erste Vollübersetzung der Bibel lag 1534 vor – stärkte die Stellung der deutschen Sprache und trieb deren Entwicklung zu einer einheitlichen Hochsprache voran. Sehr schnell – bereits 1530 – löste hier die deutsche Sprache die Lateinische bei Aufführungen lutherischer Schuldramen ab. Flugschriften und (kirchlicher) Gesang in der Landessprache stärkten die Bewegung, die sowohl in Klerus, im Bildungsbereich, in den Landesverwaltungen, dem Adel und in der Bevölkerung Anhänger fand und trugen zu ihrer Verbreitung bei. Die Verbreitungsmedien Flugschriften – unter Gebildeten – und volkssprachlicher Gesang – sowohl unter Gebildeten als auch in der allgemeinen Bevölkerung – die man heute als Propagandamedien bezeichnen würde, stärkten wiederum die Landessprache und damit das Identitätsbewusstsein der Menschen. Gemeinsam mit der neuentstandenen, konfessionellen Wahlmöglichkeit führte dies zu einer Befreiung und Steigerung des

⁶⁷ Ebd., 4.4., Zugriff: 08.02.2025.

⁶⁸ Dorothea Wendebourg, Art. „Reformation“, 1. Historischer Überblick (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_334997, Zugriff: 02.02.2025.

Selbstbewusstseins des Individuums, was die gesellschaftlichen Strukturen tiefgreifend veränderte.⁶⁹

Einen wesentlichen Beitrag dazu lieferte die Musik. Der volkssprachliche Gesang, der mündlich, oder auf Liedblättern weitergegeben wurde, wurde ein bedeutender Träger der neuen Ideen und Lehre und nahm zudem eine pädagogische Funktion ein. Sowohl Musik als auch Texte vereinnahmten den Geist der Menschen und wurden so verinnerlicht. Bei ihrem Einsatz im Gottesdienst, bezog der Gesang, der nunmehr von allen verstanden wurde, direkt die gesamte Gemeinde mit ein und ließ ein Ich- und ein Wir-Bewusstsein entstehen.⁷⁰

Die Reformbewegung, die sich quer durch die Bevölkerung zog, wurde jedoch nicht überall freudig aufgenommen und stieß mancherorts auf Ablehnung. Dies führte in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Unruhen und sogar zu Kriegen im deutschen Reich (z.B. dem Schmalkaldischen Krieg 1546/47), die im Zuge des Augsburger Religionsfriedens 1555 beigelegt wurden. Das Abkommen zwischen König Ferdinand I., der stellvertretend für Kaiser Karl V., der versuchte der Reformbewegung Einhalt zu gebieten, die Verhandlungen übernahm und Vertretern der lutherischen Seite, erkannte beide Konfessionen nebeneinander an und gewährte ihnen eine reichsrechtliche Absicherung. Mit dem Religionsfrieden ging eine Säkularisierung der Verfassung einher, die nunmehr zwei Wahrheiten anzuerkennen hatte und eine lange Periode des Friedens und der inneren Ruhe im Heiligen Römischen Reich einläutete.⁷¹ Damit konnten auch die drei Strömungen im deutschen Sprachraum ihre Wirkung so richtig entfalten und eine gemeinsame Kraft entwickelten: Der Buchdruck und damit die Verbreitungsmöglichkeiten waren weit genug fortgeschritten. Dies bot wesentliche Voraussetzungen, um Neuerungen zu verbreiten. Ein wesentlicher Aspekt fiel dabei auf die Sprache. Erstmals wurde auch der Wert der Volkssprachen (an)erkannt und sie erfuhren Aufmerksamkeit von gelehrter Seite: Die Reformationsbewegung, hatte

⁶⁹ Joachim Stalman, Art. „Luther, Martin“, Biographie (2016) in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11196>, Zugriff: 02.02.2025;

Kai Bremer, Art. „Reformation. 6. Literatur. 6.1. Deutschsprachiger Raum“ (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_334997, Zugriff: 02.02.2025.

⁷⁰ Klöckner, „Religion und Musik im 15. Und 16. Jahrhundert“, S. 130.–134.

⁷¹ Thomas Brockmann, Art. „Augsburger Religionsfriede“ (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_SIM_243147, Zugriff: 09.02.2015.

durch die Bibelübersetzung Luthers und die Kirchengesänge in Landessprache ihre Lehren im Volk verbreitet und Bewusstsein für deren potente Möglichkeiten geschaffen; Die Renaissance ließ ein Bewusstsein über die eigene Herkunft und Wurzeln aufkommen, was eine Abgrenzung nach außen hin zur Folge hatte und mit der eine Aufwertung der Volkssprachen einherging; Handschriftliche und gedruckte Medien standen zur Verfügung, wurden verbreitet und konnten, Dank der Bildungsbemühungen der Humanisten, auch von immer mehr Menschen gelesen werden. Dies hatte das Einsetzen einer Vereinheitlichung und anschließenden Entwicklung der Landessprache zur Hochsprache zur Folge.

3.3 Der Nährboden für die Anfänge der deutschen Villanella in den 1570ern und deren Auswirkung auf die weitere Entwicklung des weltlichen deutschen Liedes

Im 16. Jhdt. war das gemeinsame Singen von Liedern ein fester Bestandteil des Soziallebens und wurde quer durch alle gesellschaftlichen Schichten praktiziert. Hier diente es der Befriedigung kultureller Bedürfnisse, genauso, wie der Kommunikation, des Besinnens auf gemeinsame Werte z.B. in Kirche oder unter Handwerkern, der Erziehung, oder schlichtweg der Unterhaltung. Die Texte der gesungenen Lieder wurden dabei den Anlässen entsprechend geformt und der jeweiligen Tradition, in der gesungen wurde angepasst. Im Zuge mündlicher Weitergabe gingen viele Lieder dabei im Laufe der Zeit verloren, oder veränderten ihre Form sowohl in Text als auch Melodie. Gleichzeitig sorgten aber auch schriftliche Überlieferungen für die Verbreitung der Texte und Melodien. Die Weitergabe handschriftlicher Quellen für den privaten Gebrauch – oft ganze Sammlungen – ergänzte dabei die Verbreitung durch Flugschriften und Einblattdrucke, die in großen Mengen verteilt wurden.⁷²

Einen beträchtlichen Beitrag zur Verbreitung und Verteilung der Lieder leisteten dabei Errungenschaften des Humanismus. Dieser hatte sich im 16. Jhdt. im deutschsprachigen Raum gut etabliert und spielte in Form von Bibliotheken, Druckereien und Handel eine wesentliche Rolle im Bereich von Reproduktion, Bewahrung und Distribution schriftlicher Medien. Besonders die Druckertätigkeit florierte im deutschsprachigen Raum und hatte sich von dort über ganz Europa

⁷² Kühlmann, „Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation“, S. 61 f.

ausgebreitet.⁷³ Zusätzlich unterstützte der Druck und die Verbreitung von Musikstücken deren Vermehrung und die damit verbundene Weiterentwicklung und Differenzierung innerhalb der verschiedenen Stile. Durch gezielte Bildungsreisen nach und durch Italien und das von seitens Italiens aufgebaute Handelsnetz war ein reges System des Austausches mit den südlichen Nachbarn geschaffen: Mit „im Gepäck“ hatten die Heimkehrer, bzw. Reisenden das, was sie während ihrer Aufenthalte gesehen, gelesen, gehört und gelernt hatten. Antike und auch neue, italienische Kunst-Formen und Gedankengut konnten sich so über Europa ausbreiten. Damit war die Zeit für „Neues“ gekommen. Das deutsche Lied war einer der Stile, das von diesen Entwicklungen besonders profitierte und dessen Repertoire sich ab Ende des 15. Jhdts. merkbar vergrößerte.⁷⁴

Im deutschen Sprachraum entwickelten sich die Städte zu kulturellen Brennpunkten, sowie Handelszentren. Dies zog viele Menschen in die Stadt, die nunmehr abseits der Landwirtschaft auch hier eine Lebensgrundlage fanden und sich mit der städtischen Bevölkerung vermischten. Allmählich verschwammen so die kulturellen Unterschiede zwischen Stadt und Land und verschmolzen zu neuen Sitten und Formen.⁷⁵ Die Veränderungen in der Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. führten dazu, dass sich im Bereich des weltlichen, deutschen Liedes die Trennung zwischen den sozialen Schichten auflöste, wie es Wolfgang Suppan in seinem Band zum *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock* beschreibt. Er verweist dabei einerseits auf zeitgenössische Berichte über Zusammenkünfte, zum Zwecke des gemeinsamen Singens und andererseits auf Johann Fischarts Sammlungen. In diesen stünden sowohl ganze Lieder als auch Liedfragmente, oder -Incipits, die verschiedenen sozialen Provenienzen zuzuordnen sind, sowie Texte der Stücke nebeneinander.⁷⁶ In Folge der „Folklore-Mode der Gegenwart“, wie er es nennt, sieht

⁷³ Melanie Wald-Fuhrmann, „Musik in der Buchkultur – Sammeln, Musizieren, Präsentieren“ in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 363–398, hier: S. 363.

⁷⁴ Schwindt, *Maximilians Lieder*, S. 24–26.

⁷⁵ Marguerite Platel, *Vom Volkslied zum Gesellschaftslied; zur Geschichte des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert*, Bern: Paul Haupt 1939, Reprint: Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1970 (Sprache und Dichtung 64), S. 1–2.

⁷⁶ Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 4), S. 38.

er sowohl von Publikum, Komponisten als auch Verlegern in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. ein grundsätzliches Interesse an volkstümlichen Formen und Melodien verschiedener Länder gegeben. Dieses spiegle sich in Zusammenstellungen entsprechender Sammlungen wider. Das Interesse an „grundschichtigen musikalischen Erscheinungen“,⁷⁷ wie es Suppan ausdrückt, sowie die Vorliebe „von der breiten Masse des städtischen Bürgertums“ für die „leicht singbaren, einfachen, von Liebhabern ohne besondere Schwierigkeiten ausführbaren Gesänge“,⁷⁸ lassen ihn schlussfolgern, warum sich Regnarts Sammlungen 3-stimmiger Villanellen aus den 1570ern mit ihren volkstümlichen Anklängen so einer großen Beliebtheit erfreuten und solch bahnbrechende Wirkung hatten.

In Regnarts Villanellen vereinten sich nun mehrere Aspekte in denen Veränderungen bzw. Neuerungen stattfanden mit dem Interesse an alten Formen und dem Bedürfnis nach „Exotischem“: Jene Aspekte, die die gewohnten Bahnen des weltlichen, deutschen Liedes aufbrachen und Einflüsse von außen – in diesem Fall aus Italien – zuließen. Dies galt sowohl für literarische wie musikalische Formen und Stilelemente und deren Kombination, sowie dem Petrarkismus entstammende Themen und Motive. So stellte die durchgängige Verlegung der Melodiestimme in die Oberstimme in deutschen Sammlungen eine Novität dar.⁷⁹ Die Übertragung der italienischen Metren bedingte eine Verfeinerung und Entwicklung der deutschen Sprache, indem sie eine Hinwendung zu versifizierten Formen erforderte.⁸⁰ Möglich wurde dies erst durch die Entwicklungen in der deutschen Sprache und die damit aufkommende Wertschätzung dieser gegenüber.

Das durch die Renaissance entstandene, bzw. zur Behauptung gegenüber anderen Herrscherhäusern nötige Repräsentationsbedürfnis hatte zur Folge, dass sich an den Fürstenhöfen prächtige Hofkapellen entwickelten. Diese nahmen – der Mode folgend – einerseits italienische Musiker auf und schickten andererseits bestehende Mitglieder – den Kavalierstouren von Adel und Patriziat entsprechend – nach Italien auf Studienreisen.⁸¹ Dort lernten die Musiker unter anderem das beliebte Madrigal

⁷⁷ Ebd., S. 40.

⁷⁸ Ebd., S. 97.

⁷⁹ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 376.

⁸⁰ Kühlmann, „Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation“, S. 67 f.

⁸¹ Polk, „Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany“, S. 176–178.

kennen, das sich zur Textverdeutlichung, den bis zu diesem Zeitpunkt im deutschen Sprachraum unbekannten Dissonanzen, chromatischen Elementen, den „harmonischen und satztechnischen Neuerungen und [...] Wort-Ton-Verflechtungen [...] dieser Gattung“ bediente.⁸² Der zu dieser Zeit bereits gut etablierte Notendruck ermöglichte eine rasche Verbreitung der Tradition über die Alpen Richtung Norden, wo in weiterer Folge mode- und geschäftsbewusste, ansässige Drucker die Kompositionen des neuartigen, italienischen Stils auf deutschem Boden herausgaben. Von den hier wirkenden Komponisten wurden diese Stücke freudig aufgenommen, vereinfacht und zusätzlich – seinem ursprünglichen, sozialen Kontext enthoben – von den hiesigen Traditionen durchwirkt. In Folge dieser Anpassung konnte sich der neue Stil im deutschen Raum über das gebildete, höfische Publikum der italienischen Madrigale hinaus in der Gesellschaft ausbreiten und öffnete damit weiteren, jedoch einfacheren italienischen Formen wie Canzonetta und Villanella Tür und Tor.⁸³

Ein zweiter Aspekt, in dem Veränderungen stattfanden, betraf den Text. Hier war die Ausgangslage schwierig und es mussten gleich für mehrere Probleme Lösungen gefunden werden. Bruns beschreibt, dass in Deutschland mangels eigenständiger, deutscher Kunstlyrik vor 1600, Komponisten kaum auf bestehende und geeignete Texte für weltliche Lieder zurückgreifen konnten. Vereinzelte Versuche ab Ende des 16. Jhdts., literarische Formen aus italienischem und französischem Sprachraum in deutscher Sprache umzusetzen, konnten sich gegen veraltete Normen (noch) nicht durchsetzen.⁸⁴ Diese Umstände führen Erich Trunz zu der Annahme, dass Komponisten lange Zeit gezwungen gewesen sein dürften, die Texte für ihre Lieder selbst zu schreiben, wenn sie nichts Passendes in bereits bestehenden Sammlungen finden konnten. Im dichterischen Prozess griffen sie dabei gerne auf „ausländische Anregungen“ zurück.⁸⁵ Auch Bruns sieht einen Mangel an verfügbaren und geeigneten Texten.⁸⁶ Im Gegensatz zu Trunz versucht sie die Entwicklungen im Bereich des weltlichen deutschen Lieds aber vom 17. Jhdt. her aufzurollen, wo man die Verfahrenspraxis anhand von Belegen bereits rekonstruieren konnte. Sie geht davon

⁸² Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, S. 93.

⁸³ Ebd., S. 92–94.

⁸⁴ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 47 f.

⁸⁵ Trunz, „Nachwort des Herausgebers“, S. 46*.

⁸⁶ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 53.

aus, dass bereits im 16. Jhdt. eine Trennung von Dichtern und Komponisten bestanden hatte und es keineswegs selbstverständlich war, dass Komponisten selbst dichteten bzw. dichten mussten, um Texte für ihre Lieder zu erhalten. Sie begründet das damit, dass mit steigender Wertschätzung der deutschen Dichtung in Folge von Opitz' Reform ab den 1630ern, Textdichter von weltlichen Liedern immer öfter genannt wurden und vermutet, dass auf Grund der mangelnden Anerkennung und dem damit verbundenen fehlenden Ruhm deutscher Dichtung selbige Praxis – auch wenn es sich bis jetzt nicht belegen lässt – bereits viele Jahrzehnte davor gepflegt wurde. Andere Möglichkeiten, sich Texte für Kompositionen zu beschaffen, sieht sie, wie Trunz im Rückgriff auf Texte bestehender deutscher Sammlungen, die zur Gänze oder in Teilen übernommen und bei Bedarf neu gemischt und ergänzt wurden. Weiters wurden Texte aus fremdsprachigen Sammlungen als Vorlage für Nachdichtungen herangezogen oder sogar direkt übersetzt.⁸⁷ Ihre Auswertung von Konkordanzbefunden legt diese Optionen nahe und differenziert dabei auch die Vorlieben der Komponisten für die jeweiligen Traditionen bzw. Zeitabschnitte. So griffen Komponisten bis etwa 1580 vornehmlich auf Texte aus Sammlungen der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zurück, während danach vermehrt aus Texten aus Sammlungen der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. geschöpft wurde. Weiters stieg ab diesem Zeitpunkt der Anteil an neugeschaffenen Texten, die sich besonders an Texten der italienischen Lyrik orientierten.⁸⁸

Aus Bruns Erläuterungen geht hervor, dass die Möglichkeit, passende Texte für Kompositionen zu bekommen begrenzt war. Suppan führt weiter aus, dass es manche Stile den Komponisten leichter machten, präexistente deutsche Texte heranzuziehen als andere, in denen Text und Musik in enger Verbindung standen. Dies galt besonders bei der Umsetzung „importierter“ Formen aus anderen Sprachräumen. So führt er die Anforderungen an den Text des durchkomponierten Madrigals und der Villanella, der in dieser Arbeit besonderes Interesse gilt, als gegensätzliche Beispiele an. In dieser waren Text und Musik eng miteinander verbunden und durch ihre dreiteilige Form geprägt. Wollte man der Villanella bei der Übertragung in die deutsche Sprache einen Text unterlegen, musste man ihre formalen Gegebenheiten beachten: Die

⁸⁷ Ebd., S. 53–56.

⁸⁸ Ebd., S. 56–59.

vorgegebenen, homophonen Abschnitte beschränkten die Silbenzahl bzw. die Länge der Verse und ließen eine Umsetzung nur in Strophenform zu. Die Verwendung bereits existierender Texte war daher praktisch unmöglich. Wollten neu geschriebene Texte den Stil behalten und nicht zerstören, hatten sie strikt dem Versmaß ihrer italienischen Vorlagen zu folgen. Gerne bedienten sich die Textdichter dabei auch inhaltlich ihrer italienischen Vorbilder, bzw. Vorlagen.⁸⁹

Umso mutiger und innovativer muss man den ersten und am Ende auch einzigen Versuch im deutschsprachigen Raum, die italienische Villanellenform möglichst originalgetreu ins Deutsche zu übertragen sehen. Wie Bruns ausführt, leistete der in der Geschichte des deutschen Liedes singuläre Übertragungsversuch dennoch einen wesentlichen Beitrag in dessen Entwicklung, da sowohl die italienische Metrik, die Thematik der Texte, als auch deren musikalische Umsetzung in den deutschen Sprachraum verpflanzt wurden. Diese drei sich von den deutschen Traditionen so grundlegend unterscheidenden Aspekte setzten hier neue Impulse, indem sie einerseits das Bewusstsein für die Anwendung italienischer Formen in Text und Musik öffneten und andererseits dadurch (neue) Textgrundlagen in gebundener Sprache entstanden, auf die andere Komponisten zugreifen konnten.⁹⁰ Sie brachten sozusagen neue Farben in die Farbpalette ein und stellten den „Türöffner“ für die Beschäftigung mit ihren italienischen Vorbildern und deren Einsatz und Verwendung im deutschen Lied dar. Möglich waren solche Versuche wiederum durch die Errungenschaften von Reformation, Renaissance und Humanismus geworden. Man war nun offen für die Landessprachen, für volkstümliche Formen, hatte Interesse an Formen aus anderen Ländern und zusätzlich die Möglichkeit, Fremdartiges kennenzulernen und auch zu verbreiten.

3.4 Eine erste Übertragung: Regnarts Villanellensammlung und die Herkunft seiner Texte

Wer der Autor der Texte von Regnarts Villanellen ist, der bereit war, die Herausforderung, die Villanellentradition ins Deutsche zu übertragen anzunehmen, steht bis heute zur Diskussion. Hierzu gibt es mehrere Hypothesen. Osthoff sieht auf

⁸⁹ Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, S. 96 f.

⁹⁰ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied*, S. 105–110.

Grund der untrennbaren Verbindung von Text und Musik von Regnarts Sammlungen und gleichzeitig mangels gegenteiliger Beweise den Komponisten selbst als Dichter. Er argumentiert, dass „nicht nur die einzelnen Stücke, sondern die drei [Villanellen] Bücher als Ganzes Gebilde aus einem Gusse sind“, in denen Text und Musik in solch hohem Grade aufeinander abgestimmt sind, dass eine Zusammenarbeit mehrerer Personen ausgeschlossen sei. Zusätzlich sieht er in Regnarts fundierten Sprachkenntnissen optimale Voraussetzungen zur Umsetzung einer solchen Aufgabe.⁹¹ Uwe Martin hingegen traut Regnart die sprachliche Begabung und Fähigkeit zum Verfassen von Texten mit derart hohen Ansprüchen nicht zu und vermutet den Schreiber im höfischen Umfeld des Komponisten in Prag. Als Bestätigung sieht er das Auseinanderklaffen der Qualität der Texte mit jener, späterer Sammlungen Regnarts. Ein direkter Vergleich der Villanellentexte mit den Texten seiner *Neuen Kurtzweiligen Teutschen Liedern mit fünff stimmen* aus 1580 und seinen *Kurtzweiligen neuen Teutschen Liedern mit vier Stimmen* aus 1591 ließe einen derart großen Unterschied in der lyrischen Raffinesse erkennen, dass er sowohl die Autorenschaft nur einer einzigen Person, als auch Regnart als Dichter seiner zuerst erschienenen Villanellen ausschließt. Niemals wäre dieser seiner Meinung nach bereit gewesen, nach solch hoher Einstiegsqualität zu Beginn, Texte eines solch niedrigen Niveaus zu vertonen, hätte er selbst die Möglichkeit und Fähigkeit gehabt, welche zu schreiben.⁹² Schwindt nimmt eine Mittelstellung zwischen Osthoff und Martin ein. Sie schließt nicht dezidiert aus, dass Regnart einen Teil seiner Textgrundlagen selbst geschrieben haben könnte, zieht aber nach Auswertung von Korrespondenzen zwischen Ludwig Haberstock und Herzog Albrecht, bzw. Herzog Wilhelm den Schluss, dass zumindest ein Teil von jemand anderem – von Haberstock selbst – stammt.⁹³ Sie argumentiert, dass Haberstock, der kurzzeitig Mitglied der Münchner Hofkapelle war und als Sohn des gelehrten Dichters Joachim Haberstock,⁹⁴ mit dem lyrischen Metier vertraut war. Weiters belegen ihre Recherchen, dass er nach dem Karriereende als Sänger als Nachrichtenagent an den Wiener Hof geschickt wurde, von wo er besagte

⁹¹ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 370 f.

⁹² Uwe Martin, „Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechner (ca. 1553 bis 1606)“, in: *Daphnis* 26/1 (1997), S. 187–198, hier: S. 188 f.

⁹³ Schwindt, „Philonellae“, S. 261–264.

⁹⁴ Kurt Malisch, Art. „Haberstock, Joachim, Dichter“, in: Karl Bosl (Hrsg.), *Bosl's bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*, Regensburg: Friedrich Pustet 1983, S. 290.

Korrespondenzen mit Herzog Albrecht V., bzw. Herzog Wilhelm V. führte.⁹⁵ Laut einem Brief vom 9. April 1574 an Herzog Wilhelm in Landshut erwähnt er, dass ihn ein „Kay. Musicus“ gebeten hätte, ein Exemplar „Teutscher Villanellen“ zu übermitteln und seinen Dienst anzubieten.⁹⁶ Obwohl der Name des Komponisten der Villanellen im Brief nicht fällt, geht Schwindt davon aus, dass es sich dabei um Regnart gehandelt hatte.⁹⁷ Plausibel scheint dies, da Regnart 1574 einen Band 5-stimmiger *Canzone Italiane* in Wien und seinen ersten Band 3-stimmiger Villanellen in Nürnberg herausgebracht hatte, mit denen er den Anfang der Publikationen von Sammlungen deutscher Villanellen deutscher Komponisten gemacht hatte. Zusätzlich ist bekannt, dass der Komponist ab 1557 Mitglied der Hofkapelle von Erzherzog Maximilian in Prag war und mit dieser im Zuge der Kaiserkrönung 1564 nach Wien übersiedelte. Von 1568–1570 verweilte er in Italien – mehrheitlich in Venedig. Hier konnte und musste er sich einerseits entsprechende Sprachkenntnisse aneignen und andererseits kam er zweifellos mit den aktuellen und beliebten musikalischen Formen von Madrigal, Canzone und Villanella in Kontakt.⁹⁸ Schwindt beschreibt das Wiener Umfeld als potentiell durchaus fruchtbar auf dem Gebiet italienischer Formen und Lyrik: hier befanden sich mit Vizekanzler Giovanni Manrique und dem Zinkenisten und Gesangslehrer Luigi Zenobi zwei Persönlichkeiten am Hof, von denen bekannt ist, dass sie „poesia per musica“, bzw. Madrigaltexte und Sonette schrieben. Sie geht davon aus, dass Regnart sich hier also in einem literarisch lebendigen Umfeld befunden hatte, in dem auch die Möglichkeit bestand, direkt mit italienischen Formen in Kontakt zu kommen und evtl. potenzielle Textlieferanten zur Hand zu haben.⁹⁹ Durch Haberstocks Beschreibung der „Teutschen Lied[er]“, die er als „ettwas gar newes“, das „auff diße manier, meins wissens noch nit gehört word[en]“ ist beschreibt,¹⁰⁰ sieht sich Schwindt in ihrer Vermutung bekräftigt, dass es sich dabei um Regnarts Villanellen gehandelt haben dürfte. Mit zwei weiteren Erwähnungen der „Teutschen Villanellen“ in einem

⁹⁵ Schwindt, „Philonellae“, S. 261–264.

⁹⁶ Zit. n. ebd., S. 269f.

⁹⁷ Ebd., S. 261–264.

⁹⁸ Michael Zywietz, Art. „Regnart, Jacob“ (2018), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534445>, Zugriff: 08.03.2025;

Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, S. 92–94.

⁹⁹ Schwindt, „Philonellae“, S. 263.

¹⁰⁰ Zit. n. ebd., S. 270.

Brief an Herzog Albrecht vom 12. April 1574,¹⁰¹ bzw. von „Teütschen Villanellen“ in seiner Antwort vom 11. Mai 1574 untermauert sie ihre These.¹⁰² Weiter unten im Brief an Herzog Wilhelm bringt Haberstock eine weitere Begründung für seine Empfehlung der Villanellen vor: „dieweil *aliquid mei foetus* darbey“ sei.¹⁰³ Hier versteckt sich für sie der entscheidende Hinweis, warum bzw. dass Haberstock auch ein Eigeninteresse an der Bewerbung der „Teutschen Lied[er]“ hatte: Er war selbst Beteiligter. Zumindest mancher Stücke. Da Haberstock nicht komponierte, man aber wusste, dass er dichterisch tätig war, geht Schwindt davon aus, dass er zumindest einige der Textgrundlagen zu den übermittelten Villanellen geliefert haben musste. Mit dieser Erkenntnis wäre Regnarts Autorschaft als eingeschränkt zu betrachten, bzw. zumindest ein Autor – von evtl. mehreren – eindeutig identifiziert.¹⁰⁴

¹⁰¹ Zit. n. ebd., S. 270.

¹⁰² Zit. n. ebd., S. 271.

¹⁰³ Zit. n. ebd., S. 270.

¹⁰⁴ Schwindt, „Philonellae“, S. 261–264.

4 Die Textgrundlagen

Bei der Betrachtung der Textgrundlagen fällt als erstes auf, dass hier ein italienischer Text als Vorlage für einen deutschen Text verwendet wurde und als Grundlage für Vertonungen nach verschiedenen Traditionen dient. Anhand dessen bestätigen sich die Erläuterungen von Ruth I., Bruns und Gert Hübner, die darlegen, dass sich die Formen von Villanella, Canzonetta und Madrigal in den 1570ern so sehr aufeinander zubewegt hatten, dass Grenzen kaum mehr auszumachen waren,¹⁰⁵ bzw. eine klare Abgrenzung zwischen den Traditionen durch die gegenseitige Beeinflussung der Stile nicht möglich ist.¹⁰⁶ Gert Hübner drückt das so aus: „Vorzustellen hat man sich [...] ein kontinuierliches Spektrum von der einfachen Villanelle bis zum hochkomplexen Madrigal“:¹⁰⁷ Textliches Ausgangsmaterial stellte eine formbare Grundlage dar, die für die jeweiligen Bedürfnisse adaptiert wurde. Mit diesem Verständnis konnten aus ein und derselben Basis verschiedene und damit auch neue Formen entstehen.

4.1 Die Herausforderung einer formalen Übertragung italienischer Lyrik ins Deutsche: die Versprinzipien

Um die Herausforderung der formalen Übertragung lyrischer Texte vom Italienischen ins Deutsche erfassen zu können, sollen an dieser Stelle zunächst die gegensätzlichen Versprinzipien dargestellt werden. Da sich das Ordnungsprinzip für gebundene Sprache und die Wortstellungen der beiden Sprachen unterscheiden, lässt sich ein Lied-Text zwar sinngemäß vom Italienischen ins Deutsche übersetzen, jedoch nicht 1:1. Während sich germanische Sprachen vorwiegend des akzentuierenden Versprinzips bedienen, wird in romanischen Sprachen mehrheitlich silbenzählend gemessen. Im deutschen Vers wird die Gewichtung durch den Wortakzent bestimmt und ist damit stark an den natürlichen Sprachrhythmus gebunden. Dieses Prinzip ist nicht mit dem quantifizierenden Versprinzip, das hauptsächlich in der antiken Dichtung verwendet wurde, zu verwechseln. In diesem wurde der Versrhythmus aus langen (–)

¹⁰⁵ Deford, „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century“, S. 127–130.

¹⁰⁶ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, S. 133.

¹⁰⁷ Gert Hübner, „Christoph von Schallenberg und die Deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts“, in: *Daphnis* 31/1-2 (2002), S. 127-186, hier: S. 133.

und kurzen (◡) Elementen gebildet, denen in der deutschen Sprache betonte (Hebungen) und unbetonte (Senkungen) Silben entsprechen. Die Silbenlänge ist hier für die Versmessung ausschlaggebend. Der deutsche Vers muss dennoch auch quantitierend verstanden werden, da sich seine kleinsten, sich wiederholenden Einheiten, die Versfüße, die durch eine wiederkehrende Folge von leichten, unbetonten (◡) und schweren, betonten (–) Silben gebildet werden, in ihrer Dauer decken. Man könnte die Kombination von Dauer und Akzent eines Versfußes also ähnlich mit der Einheit eines Taktes in der Musik sehen: Sowohl ein Versfuß als auch der Takt in der Musik beginnen immer mit einer schweren Zeit. Die Verteilung der Akzente des deutschen Verses besitzt eine gleichbleibende, regelmäßige Form, während die unbetonten Silben in freien Rhythmen sich in ihrer Menge auch unterscheiden können. Im Unterschied dazu, wird der Rhythmus innerhalb eines Taktes in der Musik in der Regel jedoch viel freier, bzw. variabler gehandhabt, während die gewichteten Zeiten des Taktes übergeordnet bestehen bleiben. Das akzentuierende Versprinzip übernimmt die dem antiken, quantitierenden Vers entstammenden Namen Iambus, Trochäus, etc. Diese sollten jedoch nicht mit den Formen des antiken Versmaßes gleichgesetzt werden, da im Deutschen die Akzente und nicht die Längen der Silben das bestimmende Maß sind. Aus diesem Grund empfiehlt Georg Schübel, diese als jambisch, trochäisch, usw. zu beschreiben.¹⁰⁸

Der italienische Vers wird im Gegensatz zum deutschen Vers an seiner Silbenzahl, unabhängig deren Gewichtung gemessen und bezeichnet: Endecasilabo/Elfsilbler, Settenario/Siebensilbler, etc. Dennoch spielen Wortakzent und auch Reime als gliedernde Elemente des italienischen Verses eine bedeutende Rolle. Während im französischen Vers Reime zwingend nötig sind, um die Versenden zu markieren, können diese im Italienischen beliebig eingesetzt werden. Auch hier wird der Zuhörer sie jedoch als schließend empfinden. Den Enden des italienischen Verses kommt eine besondere Bedeutung hinzu: hier wird die Anzahl der Silben abhängig von der Stellung der Betonung innerhalb des letzten Wortes gemessen. Ist die vorletzte Silbe des Wortes betont, wie bei der Mehrzahl der italienischen Wörter, kennzeichnet das den „Normalzustand“ und wird als *parola piana* bzw. korrespondierend als *verso piano*

¹⁰⁸ Georg Schübel, *Die Musikbezogene Deutsche Versmessung*, Neustadt/Aisch: Ph. C. W. Schmidt 1969, S. 9 f.

bezeichnet. Hier werden alle Silben regulär gezählt. Ist die letzte Silbe eines Wortes betont, wird dies als „abgeschnitten“, oder „verkürzt“ empfunden. Man nennt dies *parola tronca*, bzw. *verso tronco*, der, bzw. dem eine Silbe hinzugerechnet wird. Im Gegensatz dazu stehen Worte, an denen die vorvorletzte Silbe betont wird. Hier hat man das Gefühl, über die letzten beiden Silben hinwegzugleiten, weswegen man hier in der Zählung eine Silbe abzieht. Man bezeichnet sie als *parole sdruciole* (*sdruciolare* = gleiten), bzw. Verse mit diesen an letzter Stelle korrespondierend als *versi sdruciolli*.¹⁰⁹

4.2 Die italienische Textgrundlage: *Se pensand' al partir, pens' al morire*

Nehmen wir zunächst die Textgrundlagen der Canzonen von Regnart und Scotto unter die Lupe und untersuchen, wie die Stücke aufgebaut sind und was vertont wurde. Lagen hier bestimmte literarische Formen zugrunde und folgen sie einer musikalischen Form? Gibt es einen Zusammenhang zwischen literarischer und musikalischer (Aus)Gestaltung? Die formalen Anlagen der Vertonungen des italienischen Textes lassen nicht unmittelbar eine literarische Form erkennen. Das wirft die Frage auf, ob es eine Solche überhaupt gab, oder ob eine freie Textform als Grundlage diente. Bei Betrachtung der beiden Texte fällt auf, dass Regnart in seiner Canzone eine Strophe mit 3 Versen nach dem Reimschema ABb vertont hat, während Scotto den selben Text plus eine weitere Strophe mit 5 Versen nach Reimschema ABb ABABb vertont hat. Dies wirft eine Vermutung auf: es könnte entweder in Regnarts Canzone nur der erste Teil des Textes, oder in beiden Canzonen jeweils nur ein unterschiedlich langer Ausschnitt eines längeren Textes vertont worden sein. Wir suchen also, ob es weitere Vertonungen des Textes gibt, die Aufschluss geben könnten.

Die Suche gestaltet sich etwas schwierig. Bei Eingabe des Titels in *RISMonline* wird man zwar schnell fündig: hier scheint das Stück bereits 1560 in der Sammlung *Secondo libro delle villotte alla napoletana [...] a tre voci*, die 1560 bei Antonio Gardano erschien auf (RISM B/I 1560|13), dann aber erst wieder 1583 in der Sammlung von Madrigalen *Mvsica divina di XIX. avtori illustri*, die von Pierre Phalèse und Jean Bellère in Antwerpen verlegt wurde (RISM B/I 1583|15). Von Ersterer ist nur mehr der Tenor-Part erhalten, der sich im Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-

¹⁰⁹ Elwert, *Italienische Metrik*, S. 15–17.

Bc) befindet, während in der Sammlung von Phalèse und Bellère sich eine 6-stimmige Vertonung eines Madrigals von Giovanni Piero Manentis findet und digital vorliegt.¹¹⁰ Beim Vergleich der Textgrundlagen von Manenti mit den zu untersuchenden Stücken stellen wir fest, dass der Umfang von Manentis Vertonung mit vier Strophen, über jenen der Vertonungen von Regnart und Scotto hinausgeht. Das bestätigt meine Vermutung und macht mich neugierig. Ich suche, ob es nicht doch noch eine frühere, verfügbare Vertonung zu finden gibt, die mehr Text enthält. Im *Catalogo-repertorio delle villanelle alla napolitana, canzonette e forme affini e minori* von Marco Giuliani stoße ich bei der Suche nach dem Titel des Stückes auf den Eintrag „Il Libro delle Muse a 3 v. C. Vill.sche Na“.¹¹¹ In *RISMonline* finde ich einen Druck aus 1557 mit 18 Villanellen à 3 Voci. Darin befindet sich eine Vertonung des Textes eines unbekannten Komponisten. Der Discant liegt als Digitalisat der Leipziger Stadtbibliothek/Musikbibliothek vor. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass hier ebenfalls vier Strophen vertont wurden und auch der musikalische Text deutliche Ähnlichkeiten mit Scottos Canzone hat. Den Text dieses Stückes ziehe ich als Ausgangspunkt meiner Text-Analysen heran:¹¹²

¹¹⁰ *Mvsica divina di XIX. Avtori illvstri*, Antwerpen: Pierre Phalèse und Jean Bellère 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 185#Beibd.1), RISM B/I 1583|15, <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072031>.

¹¹¹ Marco Giuliani, *Catalogo-repertorio delle villanelle alla napolitana, canzonette e forme affini e minori in ordine alfabetico. Database-incipitario poetico-musicale e bibliografico di 13.000 titoli disponibile anche per una ‚consultazione informatizzata‘*, Trento: Nova Scuola Musicale 1996, S. 197.

¹¹² *Secondo libro delle mvse a tre voci. Canto*, Rom: Antonio Barre 1557, (D-LEm II. 5. 32b), RISM B/I 1557/20, S. 6 f, https://sachsen.digital/werkansicht/8576/9?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&Hash=dfd4f987c7674b15892c6762a36dbbcd, Zugriff: 27.03.2025.

- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
A Se pensand'al partir pens'al morire
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
B Partendo che sarà de la mia vita
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
b Mam[m]a mia d'oro Mam[m]a saporita.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
A Dura mia sorte et chi mi fa partire.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
B Da la vostra beltà rara' e' infinita.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
b Mamma mia d'oro, [Mamma saporita].
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
A Non si puo dir la doglia' e' il gran martire.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
B Chio sentoo' in questa acerba mia partita,
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
b Mamma mia d[']oro, [Mamma saporita].
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
C Non ti scordare dunque del mio' amore.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
C Ch'in pegno di mia fede et dolc'ardore.
- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
c Ti lascio mamma la mia vita e' l core.¹¹³

Der als Villanella vertonte Text lässt sofort eine regelmäßige Form von vier Strophen von jeweils 2 + 1 elfsilbigen Versen nach dem Schema: ABb ABb ABb CCc erkennen, wobei die Großbuchstaben für die Reimendungen der Vers-Zeilen stehen und die

¹¹³ Übersetzung der Verfasserin:

Wenn ich an den Abschied denke, denke ich an meinen Tod.
Was soll nur aus meinem Leben werden, wenn ich gehe?
Meine goldene Mama, meine geliebte Mama.

Welch hartes Schicksal, das mich Abschied nehmen lässt,
Von Eurer seltenen und unendlichen Schönheit.
Meine goldene Mama, meine geliebte Mama.

Es ist unbeschreiblich, welch großen Schmerz und Qual
Ich in diesem harten und grausamen Abschied fühle.
Meine goldene Mama, meine geliebte Mama.

Vergiss also meine Liebe nicht,
Als Pfand meiner Treue und süßen Leidenschaft.
Dir lasse ich, Mama, mein Leben und mein Herz.

Kleinbuchstaben für die Reimendungen des Refrains. Der Refrain der ersten drei Strophen ist gleichbleibend, während er sich in der vierten Strophe ändert. Laut Cardamone stellt diese Form literarisch eine klassische Villanesca-Form dar, von der Alfred Einstein vermutete, dass sie sich aus einem *Strambotto* – vier elfsilbige Zweizeiler – entwickelt hatte, die um einen Refrainvers, der sich jeweils auf den zweiten Vers reimte erweitert wurden. In der vierten Strophe, die ein neues Reimschema vorstellte, musste dieser entsprechend abgeändert werden. Zweizeilige Formen + Refrain stellten bis etwa 1560 die vorherrschenden Formen der Villanesca-Dichtung dar, bevor in den 1560ern der Refrain wegfiel und die Bezeichnung „Villanella“ zu dominieren begann.¹¹⁴ Es scheint mir daher plausibel, dass der Text der Vertonung hier in seinem vollen Umfang vorliegt und keine weiteren Ergänzungen zu suchen sind.

4.2.1 „Se pensand’ al partir, pens’ al morire“ (Girolamo Scotto: *Corona. Il secondo libro delle canzoni alla napolitana à tre voci*, Venedig: Girolamo Scotto 1571)¹¹⁵

A	Se pensand’ al partir pens’ al morire
B	Partendo che sarà della mia vita
b	Mama mia d’oro, mama saporita.
A	Dura mia sorte che mi fa partire.
B	Dalla vostra beltà rara e infinita.
A	Non si può dir la dogli’ el gran martire.
B	Ch’io sent’ in quest’ acerb’ e ria partita,
b	Mama mia d’oro, mama saporita. ¹¹⁶

Wenn wir diesen Text mit der Textgrundlage aus 1557 vergleichen, sieht man, dass hier nur ein Teil des ursprünglichen Textes vertont wurde: Die vierte Strophe wurde weggelassen und die zweite und dritte Strophe durch den Wegfall des Refrains der zweiten Strophe zusammengelegt. Im Bass wurde zusätzlich im zweiten Refrain ein Wort eingefügt: das die Zeile um eine Silbe verlängernde „mia“. Durch diese

¹¹⁴ Cardamone, Art. „Villanella – Villota“, II. 2., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28817>, Zugriff: 08.06.2024.

¹¹⁵ Scotto, *Corona. Il secondo libro delle canzoni*.

¹¹⁶ Ebd., Canto, S. 23.

Änderungen, wird hier die ursprüngliche Form verschleiert. Dennoch zeigt sich eine gewisse Regelmäßigkeit: ABb – ABABb, wobei die Verse bis auf den letzten Vers im Bass (hier sind es 12 Silben) durchgehend aus Elfsilblern gebildet und durch *parole piane* geschlossen werden. Sie folgen damit der Mehrheit der Verse und ergeben durchgehend *versi piani*.

Das Hauptaugenmerk des Gedichts liegt auf der Darstellung von Gefühlen und ist ausschließlich auf das lyrische Ich selbst bezogen. Es selbst und seine Befindlichkeit stehen im Zentrum des Gedichtes. Gleichzeitig ist die für Deutschsprachige übertrieben anmutende Darstellung der Gefühle und die daraus resultierenden Konsequenzen für das lyrische Ich kennzeichnend für das Temperament und Wesen des Italieners, bzw. italienischer Liebeslyrik.¹¹⁷ Man erfährt, dass es sich um einen Abschied handelt, aber von wem oder was Abschied genommen wird, wird nicht benannt. Da das lyrische Ich in der zweiten Strophe schreibt „Dalla vostra beltà rara e infinita“ („Von Eurer seltenen und unendlichen Schönheit.“), ist davon auszugehen, dass es sich dabei – nach dem Vorbild Petrarca – um eine unerreichbare, schöne Frau handelt. Dieser Vers stellt abseits der die Strophen abschließenden Refrainverse den einzigen Hinweis im Gedicht auf eine andere Person, bzw. andere Personen neben dem lyrischen Ich dar. Außer, dass das Objekt der Sehnsucht – vermutlich die Geliebte – von seltener und unendlicher Schönheit beschenkt ist, erfährt man nichts Weiteres über sie. Sie bleibt fern und unerreichbar.

Mit den Worten „Partendo che sarà della mia vita“ („Was soll nur aus meinem Leben werden, wenn ich gehe?“), fragt sich das lyrische Ich, welchen Sinn sein Leben nach dem Abschied noch macht. Gleich im Eingangsvers „Se pensand'al partir, pens'al morire“ („Wenn ich an den Abschied denke, denke ich an meinen Tod.“) setzt es ihn daher mit seinem (emotionalen) Tod gleich. Die Gefühle, die aber mit diesem Abschied, der einem Verlassenwerden gleicht, verbunden sind, werden in der 2. Strophe des Textes dargestellt. Durch die Worte „Non si può dir la dogli' el gran martire, ch'io sent' in quest' acerb' e ria partita“ („Es ist unbeschreiblich, welch großen Schmerz und Qual ich in diesem harten und grausamen Abschied fühle.“) und insbesondere die einleitenden Worte „Non si può dir“ wird hier ein dramatisches Bild der Gefühlslage des lyrischen Ichs geschaffen, ohne es in konkrete Worte zu fassen. Vielleicht

¹¹⁷ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 363.

übersteigen die mit dem Verlust verbundenen Gefühle die Möglichkeit des implodierenden lyrischen Ichs, diese zu ertragen. Offenbar ist es kein freiwilliger Abschied. Ob es sich um den Tod der Geliebten, ein Verschmähtwerden, oder ein Abschiednehmen und In-die-Welt-Ziehen handelt, bleiben offen.

Auffällig sind auch die Strophen abschließenden Refrainverse „Mama mia d’oro, mama saporita“ („Meine goldene Mama, meine geliebte Mama.“), in denen plötzlich die Mutter auftaucht. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass sich hier die in anderen Versen besungene Geliebte des lyrischen Ich als seine Mutter entpuppt. Plausibler scheint mir, dass hier die Mutter als höhere/höchste Instanz angerufen wird. Sie gilt dem Italiener typisch als Leitfigur und sicherer Hafen. Der Schoß der Mutter, dem alles entspringt und die Mutter, die die Geschicke der Familie lenkt, nährt, sich kümmert und in schweren Zeiten Sicherheit gibt und tröstet. Leben und Tod liegen in diesem Gedicht daher sowohl verbal als auch metaphorisch nahe beieinander. Da der Text die Geliebte nicht direkt benennt, könnte es sich rein theoretisch bei dem beschriebenen Abschied auch um einen Abschied von der Mutter handeln. Ein Blick auf den ungekürzten Text lässt diese (unwahrscheinliche) These jedoch weiter in die Ferne rücken: In der letzten Strophe im zweiten Vers verwendet das lyrische Ich das Wort „ardore“/ „Glut, Leidenschaft“ („Ch’in pegno di mia fed’e dolc’ardore“/ „Als Pfand meiner Treue und süßen Leidenschaft“). Dieses weist eindeutig auf eine erotische Liebe hin und entstammt der italienischen Liebesrhetorik.

Gleichzeitig setzt der Dichter auf ein im Petrarkismus beliebtes Stilmittel, indem er diese brennende Glut/Leidenschaft mit dem Wort „dolc’[e]“/„süß“ kombiniert: ein Oxymoron, das zwei gegensätzliche Begriffe kombiniert, um damit Spannung und emotionale Tiefe zu erzeugen.¹¹⁸ Das lyrische Ich drückt damit die Intensität seiner Gefühle aus.

Das Thema des Abschiedes spiegelt sich auch in der Wortwahl im Text wider. Hier setzt der Autor das Wort „Partita/partire“ mehrfach in unterschiedlichen Konjugationen bzw. Deklinationen an zentralen Stellen ein: Vor einer Zäsur, oder an Satzende, oder -Anfang. Es erlangt dadurch zusätzlich an Bedeutung. Hierbei lässt sich jedoch auch eine klare Zweiteilung des Gedichtes erkennen: während in der ersten

¹¹⁸ Jörg Wesche, „Petrarkismus“, in: Herbert Jauman (Hrsg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 55–84, hier: S. 60 f.

Strophe noch Formen des Gerundiums (*partendo, pensando al partir*) verwendet und der Abschied damit noch eine hypothetische Note enthält, wird es im zweiten Teil konkreter: hier kommen Formen des Infinitivs zum Einsatz. Zusätzlich verwendet der Dichter ausschließlich hier auch Adjektive. Dem Leser/Hörer wird dadurch die Brisanz der Situation deutlich gemacht und er wird in eine Gefühlswolke der Verzweiflung, Wut und Trauer gehüllt.

4.2.2 „*Se pensand’ al partir, pens’ al morire*“ (Jakob Regnart: *Il primo libro delle canzone italiane à cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574)¹¹⁹

- A Se pensand’al partir, pens’al morire
- B Partendo che sarà della mia vita
- b Mamma mia d’oro, mamma saporita.¹²⁰

Das Stück ist das siebte Stück in Regnarts erstem Canzonen-Band, der 1574 bei Jakob Mair in Wien verlegt wurde. Der Komponist hat dabei die erste Strophe einer Textgrundlage aus 1557 vertont und beschränkt sich damit auf einen kleinen Ausschnitt der Vorlage. Da der Bekanntheitsgrad und Wiedererkennungswert eines Beginns oder Refrains eines Gedichts grundsätzlich am größten ist, setzt auch Regnart auf diesen Vorteil. Obwohl das Stück nur drei Verszeilen enthält, wird es in der Komposition durch mehrmalige Wiederholungen in die Länge gestreckt. Mehrheitlich bringt der Komponist Wiederholungen der Halbsätze – hier werden die einzelnen Verse unabhängig von eventuellen Satzzeichen in zwei Teile geteilt – seltener der gesamten Verszeile und nur in wenigen Fällen von Worten oder Zwei-Wort-Gruppen. Auffällig ist dabei, dass im musikalischen A-Teil ausschließlich die zweite Hälfte des Verses wiederholt wird, während in B- und C-Teil sowohl die ersten als auch zweiten Vershälften/Satzhälften zum Einsatz kommen. Einzelne Worte oder Zwei-Wort-Gruppen verwendet der Komponist nur im C-Teil, bei dem im Gegensatz zum B-Teil, mit zwei kleinen Ausnahmen in Altus und Quinta Parte in der durchkomponierten Wiederholung, die Versfragmente ganz symmetrisch verteilt sind. Trotz der Verkürzung des Textes, ist eine klare 3-Teilung des Textes erkennbar. Das Fehlen weiterer Strophen verwischt die Funktion der dritten Verszeile als Refrainvers, der

¹¹⁹ Regnart: *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*.

¹²⁰ Regnart, *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Superius, S. 7 f.

durch die Menge der Wiederholungen des Verses, bzw. dessen Teile, jedoch erhebliche Gewichtung bekommt. Durch die Verkürzung des Textes geht auch der Kontext verloren und lässt sich nur mehr erahnen. Anhand des vorhandenen Textes ließe sich nur herauslesen, dass es um einen Abschied geht, den das lyrische Ich als existenziell empfindet und durch den es sich die Frage nach dem Sinn des Lebens stellt. Da die Mama die einzige Person ist, die Erwähnung findet, könnte man mutmaßen, dass das lyrische Ich von ihr Abschied nehmen und in die Welt ziehen muss. Vielleicht wäre es auch das erste Mal, dass dieses auf sich allein gestellt sein würde.

Nimmt man die Wortwahl des Autors genauer unter die Lupe, stechen hier die Worte „partir“ (Verb, „Abschied nehmen“) und „partendo“ (Gerundium, „Abschied nehmend“), sowie die Wiederholung des Wortes „Mamma“ ins Auge. Zusätzlich sticht der Gegensatz der Worte „morire“ (Verb, „sterben“) und „vita“ (Substantiv, „Leben“) an den ersten beiden Versenden hervor. Die Verdoppelung des Verbs „partire“ in den ersten beiden Versen – einmal durch Infinitiv, einmal durch Gerundium – stellt das Abschiednehmen in den Vordergrund. Der Gegensatz von „morire“ und „vita“ verdeutlicht zusätzlich einerseits die Endgültigkeit der Situation und äußert gleichzeitig die Hoffnung auf eine Lösung. Der Autor setzt damit ein beliebtes Stilmittel des Petrakismus, den Gegensatz bzw. die Antithese ein, um Spannung zu erzeugen und Kontraste hervorzuheben.¹²¹ Durch die Platzierung der Worte an den Versenden wird der Kontrast zwischen ihnen zusätzlich verstärkt. Die Wiederholung des Wortes „Mamma“ in der dritten Verszeile wirkt hier wie ein Hilferuf an eine höhere Macht. Die Mama als trostspendende Figur stellt einen Anker dar, den das lyrische Ich sucht, um die Situation heil zu überstehen.

4.3 Die deutsche Textgrundlage: „Wann ich gedenck der Stund da ich muß scheiden“ und deren Vertonungen durch Jakob Regnart und Leonhard Lechner

Der Text der beiden deutschen Villanellen ist keine direkte Übersetzung, sondern eine thematisch-motivische Anlehnung an die italienische Vorlage. Den Autor der deutschen Textgrundlage gelang es mir nicht zu eruieren. Im Gegensatz zu ihren italienischen Vorbildern, lässt sich ihr formaler Aufbau schnell erkennen. Der Text von

¹²¹ Ebd.

Regnarts Vertonung gliedert sich in 4 Strophen zu je 3 Versen. Nach italienischem Vorbild ist er konsequent aus 11-silbigen Versen gebaut, die mit einer betonten, gefolgt von einer unbetonten Silbe schließen und damit einem *verso piano* entsprechen würden. Im Deutschen ist der Wechsel von unbetonten (◡) und betonten (◌́) Silben jambisch zu lesen. Dabei fällt auf, dass die ersten drei Strophen durch die Wiederholung der Endreime (ABb) verbunden sind, wobei der dritte Vers als Refrain fungiert. Die vierte Strophe gestaltet sich dagegen gleichförmig durch Wiederholung eines neuen Endreimes und neuen dritten Vers mit selbem Endreim (CCc). Der Text besteht also aus vier Terzetten nach dem Reimschema ABb ABb ABb CCc und ist nach Cardamone damit formal ebenfalls der typischen Villanesca-Dichtung zuzuordnen.¹²²

Die Stücke stellen die Nummer II in Regnarts erster Villanellensammlung aus 1574 und die Nummer III in Lechners gleichnamiger Bearbeitung dar. Sie unterscheiden sich nur minimal durch Varianten der Lesart. Anders als in Regnarts italienischer Canzone werden hier ganze vier Strophen vertont. Für die Übertragung von Regnarts Komposition, die sich erstmals in seinem ersten Villanellenband, der 1574 in Nürnberg bei Dietrich Gerlach erschien befindet, stand mir der Nachdruck in der ersten Gesamtausgabe aller drei Bände an Villanellen zur Verfügung. Alle meine Analysen beziehen sich auf diese Transkription, deren Text im Folgenden hier wiedergegeben wird:

¹²² Cardamone, Art. „Villanella – Villota“, II. 2., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28817>, Zugriff: 24.03.2025.

- A Wann ich gedenck der stund, da ich muß scheiden,
- B Wie dann geschehen wird in kurzen tagen,
- b Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.
-
- A Dann daß ich dich soll ewiglich vermeiden
- B Thut alle freud von mir genzlich verjagen,
- b Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.
-
- A Hilff, Gott, das ichs mög alls gedultig leiden,
- B Hilff mir solch ungewohnten schmerzen tragen,
- b Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.
-
- C Weil ich dann muß darvon mit trauren fahren
- C Und dich nicht sehen mehr in vilen Jahren,
- c So wöll dich Gott in freud ohn leid bewahren.¹²³

Die erste Strophe ist im Futur gehalten. Hier denkt das lyrische Ich an einen in wenigen Tagen bevorstehenden Abschied. Es beschreibt, wie sein Herz beim bloßen Gedanken daran bereits versagen möchte. Diese Trauer über den (bevorstehenden) Verlust erfährt in den ersten drei Strophen stetige Wiederholung und im gleichbleibenden Refrainvers „Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.“ Bekräftigung.

Die zweite Strophe ist von den adverbisch eingesetzten Adjektiven „ewig“ und „gänzlich“, die eine finale und unumkehrbare Bedeutung haben, geprägt. Dadurch gelangt der bevorstehende – daher hypothetische – Abschied auf eine konkrete Ebene

¹²³ Hier stand mir die erste Gesamtausgabe der 3 Villanellensammlungen aus 1574, 1577 und 1579 zur Verfügung: Jakob Regnart: *Teutsche Lieder mit dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: Zuuor vnderschiedlich in drey Theil [...] jetzt aber [...] in ein Opus zusammen druckt*, München: Adam Berg 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 191), RISM A/I R 755, <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094099>.

und vermittelt dem Leser die Brisanz der Situation. Erst hier erfährt man im ersten Vers „Dann daß ich dich soll ewiglich vermeiden“, dass es sich bei diesem Abschied um einen Abschied von einer geliebten Person handelt, die hier direkt angesprochen wird. Hier ist anzunehmen, jedoch nicht ausgesprochen, dass es sich um eine Frau handelt. Diese Person stellt offenbar die Erfüllung und den Sinn des Lebens für das lyrische Ich dar, denn es schreibt, im zweiten Vers, dass dieser Verlust „Thut alle freud von mir genzlich verjagen“. Mit dem Abschied von der Geliebten ist also für das lyrische Ich auch der Verlust sämtlicher Freuden verbunden. Dessen Auswirkungen beziehen sich daher sowohl auf emotionale wie auch auf körperliche Ebene: Den Verlust der Lebensfreude mag man als „weichen“ Faktor bezeichnen, der sich direkt auf sein Herz auswirkt, dass dadurch die Kraft zu Schlagen verliert. Das Herz hat hier jedoch doppelte Bedeutung und damit verbindenden Charakter: Es steht im übertragenen Sinne sowohl für als Emotionale, als auch im wörtlichen Sinne für das Körperliche. Unbeantwortet bleibt hier jedoch der Grund für den Abschied. Ob die Geliebte das lyrische Ich verschmäht, es in die Welt oder gar den Krieg ziehen muss, bleibt offen. Sogar der Tod der Geliebten wäre möglich. Eine Vorschau auf die vierte Strophe, in der das lyrische Ich um Schutz und Segen für die Geliebte bittet, schließt jedoch aus, dass diese tot ist.

Eine Übergangsphase und ersten Schwenk im Text bringt die dritte Strophe, die durch den abschließenden Refrain-Vers mit der ersten und zweiten Strophe fest verbunden ist. Hier wendet sich erstmals die Aufmerksamkeit vom Blick auf das Innere des lyrischen Ichs und vom Ertragen-Können von Schmerz und Leid nach außen hin auf die Suche nach Hilfe. Das lyrische Ich scheint zum ersten Mal mit Abschiedsschmerz konfrontiert zu werden, denn es schreibt von „ungewohnten Schmerzen“, die es erfährt. Da es fürchtet, diese nicht ertragen zu können, wird Gott angerufen und um Beistand in diesen schweren Stunden gebeten.

Die vierte Strophe grenzt sich inhaltlich, wie auch formal gegenüber den ersten dreien ab: Das Reimschema verlässt seine ursprüngliche Form ABb und bringt die neuen Endreime CCc. Inhaltlich schwenkt die Aufmerksamkeit vom Leid des lyrischen Ichs zu einem Segenswunsch für die Angebetete. Nun ist der Moment des Abschieds gekommen und der Klagende muss traurig und allein in die Welt ziehen. Ob dieser Abschied ein Abschied für immer ist, wie nach der zweiten Strophe anzunehmen war, bleibt hier offen. Der zweite Vers „Und dich nicht sehen mehr in vilen Jaren“ ließe

durchaus eine Rückkehr des lyrischen Ichs nach langer Zeit zu. Dieses entfernt sich in dieser Strophe, die als Bindeglied zwischen dem Inneren und dem Äußeren dient, einen weiteren Schritt von seinem eigenen Inneren: Hier bittet das lyrische Ich einerseits um Segen für die geliebte Person, die es zu verlassen gilt und gleichzeitig stellt das Festhalten an Gott und dem Glauben auch Trost für sein Inneres und es selbst dar. So appelliert das lyrische Ich mit den Worten „So wöll dich Gott in freud ohn leid bewahren“ an Gott, dass er der Angebeteten Schutz und Segen gewähren möge, sodass diese die Zeit ohne es glücklich und in Frieden erfahren kann.

4.4 Übertragung und Vergleich der Texte

Beim Vergleich der Texte sind zwei Ebenen zu betrachten: Die sprachliche Übertragung und die bildhafte, metaphorische.

Beginnen wir mit der sprachlichen Übertragung. Hier werden die Übertragung der formalen Parameter, sowie der Sprache der Texte untersucht und miteinander verglichen. Ich stelle zu diesem Zweck die beiden Texte gegenüber. Um ein klareres Bild zu erhalten, ziehe ich hierzu die ungekürzte Version des italienischen Textes aus der Sammlung von 1557 und Regnarts deutsche Textgrundlage heran. In den Kompositionen von Scotto und Regnart (ital. Version) wurden hiervon nur Ausschnitte vertont, bzw. unterscheiden sich diese nur durch minimale Lesarten, weshalb diese im sprachlichen Vergleich nicht extra herausgearbeitet werden. Durch farbliche Markierung soll dies in der Gegenüberstellung kenntlich gemacht werden.

Se pensand'al partir, pens'al morire
Partendo che sarà della mia vita
Mamma mia d'oro, mamma saporita.

Dura mia sort'et chi mi fa partire.
Dalla vostra beltà rar' e infinita.
Mamma mia d'oro, mamma saporita.

Non si può dir la dogli' e'l gran martire.
Ch'io sent' in quest' acerba mia partita,
Mamma mia d'oro, mamma saporita.

Non ti scordare dunque del mio' amore.
Ch'in pegno di mia fede et dolc'ardore.
Ti lascio mamma la mia vita e'l core.¹²⁴

Wann ich gedenck der stund, da ich muß scheiden,
Wie dann geschehen wird in kurzen tagen,
Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.

Dann daß ich dich soll ewiglich vermeiden
Thut alle freud von mir genzlich verjagen,
Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.

Hilff, Gott, das ichs mög alls gedultig leiden,
Hilff mir solch ungewohnten schmerzen tragen,
Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.

Weil ich dann muß darvon mit trauren fahren
Und dich nicht sehen mehr in vilen Jahren,
So wöll dich Gott in freud ohn leid bewahren.

¹²⁴ Die Version des Textes aus der Sammlung von 1557 enthält zur hier abgedruckten Textversion einige Schreibvarianten, unterscheidet sich aber nicht im Inhalt. Da die Textgrundlage nur zu

| Scotto, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci*, 1571¹²⁵

| Regnart, *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci*, Wien 1574¹²⁷

| *Secondo libro delle mvse a tre voci*, Rom 1557¹²⁸

| Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, 1574¹²⁶

| Lechner, *Neue Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: 1579¹²⁹

Legt man die vier Stücke nebeneinander, gibt es verbindende und unterscheidende Aspekte. Unter diesen sind – wenn es sich auch nicht um eine wörtliche Übersetzung, sondern eine Übertragung aus dem Italienischen ins Deutsche handelt – die Textgrundlagen, in denen es um unerfüllte Liebe und Abschied geht. Diese verbinden einerseits die beiden italienischen Canzonen und andererseits die beiden deutschen Villanellen, die jeweils auf den selben Ursprungstexten basieren. Während bei der formalen Übertragung die Grundform übernommen wurde, wurden Metaphern und Bilder jedoch dem „deutsche[n] liebeslyrische[n] System [entnommen], das um petrarkistische Ausdrucksformen erweitert wurde“.¹³⁰ Besonders ins Auge sticht hier der Umgang mit Gefühlen/Emotionen: Während der italienische Text wie ein großes Gefühlsspektakel wirkt, spiegelt der deutsche Text die deutsche Zurückhaltung im Ausdruck von Gefühlen wider. Diese werden zwar mitgeteilt, aber nicht ausgeschlachtet und zur Schau gestellt.¹³¹ In der italienischen Lyrik werden Gefühle gerne durch Gegensätzlichkeiten ausdrückt und deren Intensität dadurch poetisch überhöht. So denkt z.B. der Italiener bei einem Abschied, der eine Nichterfüllung der Liebe bedeuten mag, an den Tod und sieht keinen Sinn mehr im Leben – einen Tod bei lebendigem Leibe! Das zurückhaltendere deutsche Wesen, löst Konflikte lieber im

Vergleichszwecken herangezogen wird, habe ich mich entschieden, hier Scottos Textgrundlage (Strophe 1–3) + Strophe 4 aus der Sammlung von 1557 abzudrucken.

¹²⁵ Scotto, *Corona. Il secondo libro delle canzoni*, Canto, S. 23.

¹²⁶ Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen*.

¹²⁷ Regnart, *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Superius, S. 7 f.

¹²⁸ *Secondo libro delle mvse*, Canto, S. 6 f.

¹²⁹ Lechner, *Neue Teutsche Lieder*, o. S.

¹³⁰ Hübner, „Christoph von Schallenberg und die Deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts“, S. 137.

¹³¹ Wenn ich in dieser Arbeit im Zusammenhang mit der Interpretation der Texte von „Gefühl(en)“ anstelle von „Affekte(n)“ spreche, dann um das innere Empfinden des lyrischen Ichs auszudrücken.

Inneren und hofft, sein Herz möge vor Leid nicht verzagen und den Schmerz des Abschieds überstehen. Hübners Theorie folgend, eine klassische, noch aus dem Minnesang erhaltenen Abschieds- und Trennungsklage.¹³² Oder: beim Italiener wird die Geliebte zu einem Wesen überirdischer Schönheit hochstilisiert, während sie vom Deutschen einfach nur mit „Du“ benannt und damit für den Zuhörer klargestellt wird, dass es (überhaupt) ein Gegenüber gibt. Um Beistand wird beim Italiener die Mama angerufen, während der Deutsche demütig Gott um Hilfe bittet.

Auf formaler Ebene fällt auf, dass Regnart für die Übertragung des Textes nicht seine eigene italienische Vertonung als Vorlage herangezogen haben kann, da sich die formalen Anlagen unterscheiden. Er muss also eine weitere Vorlage gehabt haben. Ich benutze hier deshalb eine italienische Textvorlage für eine Villanella aus 1557 als zusätzliche Vergleichsquelle, da diese formal mit Regnarts Text übereinstimmt. Da der Text schon bereits ab 1557 in verschiedenen italienischen Quellen zu finden ist, gehe ich davon aus, dass es sich um einen wohlbekannten und beliebten Text gehandelt haben dürfte.

Vom Ursprungstext der Textgrundlagen mit dem Reimschema ABb ABb ABb CCc haben die Komponisten unterschiedlich viel in Musik gesetzt: Während Scotto in seiner Canzone den Inhalt der ersten drei Strophen übernimmt und den zweiten Refrainvers herauskürzt, vertont Regnart in seiner italienischen Canzone gleich nur die erste Strophe, stattet diese dafür aber mit extensiven Textwiederholungen aus.

Durch die Verkürzungen geht in den beiden Canzonen die Strophenform verloren. Bei Scotto, der zwar vom Ursprungstext den Inhalt von drei Strophen – ohne den zweiten Refrainvers – vertont, ist der Verlust an die Auflösung der musikalischen Strophenform gebunden. In den deutschen Villanellen von Regnart und Lechner bleibt dieser Aspekt erhalten.

Ganz dieser Version entsprechend, hatte es der Autor der deutschen Textgrundlage von Regnarts und Lechners Villanellen geschafft, den in der deutschen Sprache sonst unüblichen Elfsilbler umzusetzen, anhand dessen im Italienischen ein Text als gebunden empfunden wird. Dieser erfreute sich in der Villanellentradition großer Beliebtheit. Die deutsche Sprache folgt jedoch einem Ordnungsprinzip, das über Gewichtung anhand des natürlichen Wortakzents gemessen wird, und für das Reime

¹³² Ebd., S. 146 f.

ausschlaggebend sind. Die hier untersuchten Textgrundlagen folgen bereits klar dem jambischen Rhythmus von unbetonten und betonten (⏑ –) Silben, wenngleich dies in den 1570ern keine bindende Norm darstellte. Der Verfasser der deutschen Texte vereinte hier italienisches mit deutschem Versmaß, indem die im Deutschen unüblichen elfsilbigen Verse übernommen und mit jambischem Rhythmus kombiniert wurden. Ebenso wird die 3-zeilige Struktur mit ihren vier Strophen übernommen und korrespondiert das Reimschema ABb, dass in der vierten Strophe neue Endreime CCc und einen neuen Refrainvers bringt. Bei der Vertonung seiner italienischen Canzone beschränkt sich Regnart hingegen auf die erste Strophe. Bei Scottos Textgrundlagen fallen auf Grund der Verkürzung der zweite Refrainvers und die letzte Strophe weg. Er schafft damit eine zweiteilige Form, die sich aus drei + fünf Verszeilen (ABb ABABb) zusammensetzt und die Endreime beibehält. Durch die Verkürzungen geht in den beiden Canzonen die Strophenform verloren. In den deutschen Villanellen von Regnart und Lechner bleibt dieser Aspekt hingegen erhalten. Der Vergleich zeigt, dass in den hier untersuchten Fällen die Vertonungen als Villanellen mehr Bedacht auf die Erhaltung der Strophenform legen als jene der Canzonen. Zusätzlich bleibt die 3-teilige Form des Textes nur bei den Villanellen und bei Scotto erhalten, während die Abgrenzung von zweiter und dritter Strophe zueinander bei Regnarts italienischer Vertonung durch den Wegfall des zweiten Refrains verloren geht.

Die Sprache des italienischen Textes ist Hochsprache. Hier lässt sich die in der Villanella oft gebräuchliche Umgangssprache, oder Mischungen zwischen Hoch- und Umgangssprachen, bzw. Dialekten nicht erkennen. Einzig das Wort „saporita“ (wörtlich: „schmackhaft, lecker, herzhaft“) im Refrainvers könnte im hier gebrauchten Kontext auf eine umgangssprachliche Verwendung hindeuten. Die deutsche Übertragung, die gänzlich auf den Einsatz umgangssprachlicher oder dialektaler Worte verzichtet, setzt im Refrainvers der ersten drei Strophen eine andere Metapher und damit auch andere Wortwahl als die italienische Vertonung ein. Es wird hier also in beiden Sprachen eine Komponente weggelassen, die die frühe Villanella kennzeichnete. Damit kann man sagen, dass im deutschen Text der Sprachstil des italienischen Textes übernommen wurde. Da sich die Komponisten von Canzonen bei der Wahl ihrer Textgrundlagen sowohl an Texten von Madrigalen als auch Villanellen orientierten, oder diese übernahmen und deren Trennung in den 1570ern bereits sehr

vage war, ¹³³ scheint es auch durchaus plausibel, dass hier für die Vertonungen als Canzone ein Text herangezogen wurde, der davor bereits als Villanella vertont und für die neuen Vertonungen adaptiert wurde.

Anders sieht die inhaltliche Übertragung aus, die die emotionale und metaphorische Ebene der Texte betrifft. Hier werden die charakterlichen Unterschiede und verschiedenen kulturellen Prägungen der italienisch- bzw. deutschsprachigen Gesellschaften bzw. deren jeweiliger Liebeslyrik deutlich. Sie spiegeln sich klar in den bildhaften Formulierungen der Texte wider. Zusätzlich verändert sich die Aussage des Textes je nach Menge der Umsetzung bzw. Kürzung des Ursprungstextes.

Gleich in der ersten Strophe – diese haben alle vier Vertonungen gemein – steigt der Italiener mit äußerster Dramatik ins Geschehen ein; Für ihn gibt es nur schwarz oder weiß. Mit dem „Öffnen des Vorhanges“ beginnt das Drama: Ein Abschied bedeutet für ihn den Tod, das Leben verliert damit seinen Sinn: Ein Motiv, das zu den klassischen Motiven, die dem Petrarkismus entstammen zählt und Ablehnung und Liebesleid symbolisiert. ¹³⁴ Gleichzeitig bleibt aber die Hoffnung auf ein Leben (danach) bestehen. Diese Diskrepanz spiegelt sich in der Wortwahl wider, bei der sich „morire“ und „vita“ an den ersten beiden Versenden gegenüberstehen. Die Mama wird im Refrainvers als höhere Instanz, die die Fäden in der Hand hält und das Zentrum der Familie und des Lebens und auch einen Inbegriff an Sicherheit darstellt, mantraartig (um Beistand) angerufen. Ganz anders verhält sich hier der deutsche Text. Dieser stellt eine Situationsbeschreibung dar, in der der bevorstehende Abschied thematisiert wird. Vorsichtig wird hier die Befürchtung geäußert, bei einem Abschied vor Leid zu verzagen. Von Tod ist hier keine Rede. Dennoch wird auch hier das Bild von Krankheit – das Herz, das zu versagen droht – als petrarkistische Metapher für Liebesleid genannt: „Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.“¹³⁵ Regnarts Vertonung seiner italienischen Canzone endet mit dieser Strophe. Er belässt es damit bei einem „stehenden Bild“ von Liebesleid, in der das lyrische Ich der Geliebten hilflos ausgeliefert ist.

¹³³ Cardamone, Art. „Villanella – Villotta“, II. 2., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28817>, Zugriff: 01.07.2024.

¹³⁴ Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, S. 91.

¹³⁵ Ebd.

In der zweiten Strophe wird im italienischen Text eine unendliche Schönheit besungen, von der Abschied genommen werden muss. Dass es sich dabei um Schönheit handelt, macht diesen Abschied für das lyrische Ich besonders grausam und bringt in den Text eine erotische Ebene ein. Die Person hinter dieser Schönheit, die nicht direkt angesprochen wird, darf man als Frau annehmen. Der Schreiber folgt hier dem Vorbild Petrarcas, bei dem stets ein Kontrast zwischen Anziehung und Ablehnung gebildet wird: Eine Geliebte von unbeschreiblicher Schönheit bleibt für den Verehrer stets unerreichbar und bereitet diesem dadurch unfassbare Qualen.¹³⁶ Warum der Klagende Abschied nehmen muss, bleibt hier unbeantwortet: ob er in die Welt ziehen muss, die Angebotete einen anderen Mann bevorzugt, ihn aus anderem Grunde verschmäht, oder sie gar gestorben ist, bleibt offen. Im Gegensatz dazu bekommt man in der deutschen Version das Gefühl, einem artigen Schüler gegenüberzustehen, der die Aufgabe, seine Geliebte zu meiden zwar mit Fassung trägt, aber damit kommentiert, dass ihm dieses Verbot sämtliche Freude(n) nimmt. Obwohl das Gegenüber klar mit „dich“ benannt wird, klingt hier keine erotische Komponente an und auch dessen/deren Aussehen ist kein Thema. Von Schönheit ist hier keine Rede. Man besinnt sich auf die inneren Werte, die die tragende Rolle spielen und bekommt eher den Eindruck, eines formellen Miteinanders, das sämtliche Ordnungskriterien erfüllt. Im Italienischen hingegen hat man das Gefühl, dass Rahmen grundsätzlich gesprengt und ausgeweitet werden, während die deutsche Mentalität mit Beschränkung leben kann, ja, sie vielleicht sogar braucht, um ihre Struktur wahren zu können.

In der dritten Strophe bittet der Klagende im deutschen Text Gott um Hilfe all die Schmerzen, die mit dem Abschied verbunden sind, ertragen zu können. Ganz im Gegensatz zu der Frage, wie diese seelische Last ertragen werden kann, fragt sich der Italiener, wie er mit damit überhaupt weiterleben kann und spricht von grausamen, unerträglichen, ja, nicht mal in Worte zu fassenden Qualen. Hier scheint sich ein grundlegender Unterschied der beiden Wesen bemerkbar zu machen: Der Deutsche kann mit Last und Bürde Leben und er sucht den besten Weg diese zu ertragen, für einen Italiener ist dies jedoch undenkbar. Anstelle der Mama wird hier im deutschen Text Gott um Beistand angerufen und Halt im Glauben gesucht.

¹³⁶ Gerhard Regn, Art. „Petrarkismus“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen: Max Niemeyer 2003, Sp. 911–921, hier: Sp. 912.

Die vierte Strophe wurde in keiner der hier untersuchten italienischen Canzonen vertont. Ich beziehe mich daher auf die 4-strophige Fassung der Villanella aus 1557,¹³⁷ die mir für die Textversionen der beiden Canzoni als Vergleich diene. Im Gegensatz zu den italienischen Versionen vertonen Regnart und Lechner in ihrer deutschen Villanella jedoch diese vierte Strophe. Möglicherweise hatte Regnart den ungekürzten Text gekannt. Der Vollständigkeit halber und des Vergleiches wegen halte ich es für sinnvoll, auch auf die vierte Strophe im italienischen Text einen Blick zu werfen. Hier scheint der unmittelbare Abschiedsmoment gekommen. Das lyrische Ich versichert der Geliebten noch ein letztes Mal seine Liebe, die für ihn als Garant für Treue und Leidenschaft steht. Hier wird mit „dolc’ardore“ („süße Glut/Leidenschaft“) klar von einer erotischen Beziehung gesprochen. Wie in Regnarts Version ändert sich auch hier der Refrainvers und heißt nun: „Ti lascio mamma la mia vita e’l core.“ („Dir lasse ich, Mama, mein Leben und mein Herz.“). Es kommt klar die Übermama, die über allem stehende Instanz zum Ausdruck, der man einer Göttin gleich, alles zu Füßen legt und die schützend ihre Arme ausbreitet. So führt für den Verehrer, der seine Geliebte nicht haben kann kein Weg am Tode (unter dem Schutz der Mama) vorbei. Bestehen bleibt dabei die Hoffnung auf Erfüllung der Liebe im ewigen Leben. Zuvor versichert das lyrische Ich seiner Geliebten noch seine Liebe und Treue: „Non ti scordare dunque del mio’ amor, Ch’in pegno di mia fede et dolc’ardore.“ („Drum vergiss nicht meine Liebe, Als Pfand meiner Treue und süßen Leidenschaft.“) mit denen es hofft, die Abweisung überwinden zu können. Anders als Osthoff sehe ich hier Liebe und Treue zur Überwindung der Ablehnung auf italienischer Seite, während sich im Gegensatz dazu das lyrische Ich im deutschen Text seinem Schicksal fügt und auf Hilfe und Heil im Glauben beruft.¹³⁸ Anders als der Italiener, der der Geliebten seine Liebe und Treue versichert, gibt der Deutsche der Geliebten im neuen Refrainvers einen Segenswunsch mit auf den Weg: „So wöll dich Gott in freud ohn leid bewahren“. Er legt das Schicksal der Geliebten in Gottes Hände und hofft im Glauben die Distanz zu bewältigen.

¹³⁷ Non ti scordare dunque del mio’ amor, Drum vergiss nicht meine Liebe,
 Ch’in pegno di mia fede et dolc’ardore. Als Pfand meiner Treue und süßen Leidenschaft.
 Ti lascio mamma la mia vita e’l core. Dir lasse ich, Mama, mein Leben und mein Herz.

¹³⁸ Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, S. 363.

5 Musikalische Analyse

Für die musikalische Analyse wurden die in Stimmbüchern vorhandenen Drucke transkribiert und in Partiturformat übertragen. Zur leichteren Nachverfolgbarkeit wurden aus der modernen Notation Taktstriche, Schlüsselungen, Überbindungen etc. übernommen. Ebenso ist in meinen Analysen das Wortwahl der modernen Notation angepasst. Die Übertragungsrelationen sind in der Partitur jeweils durch Incipits ersichtlich. Bei den Transkriptionen wurde versucht, den Notentext der Quelle so exakt wie möglich wiederzugeben. Lesarten im Text der einzelnen Stimmen wurden jedoch genauso wie die in der modernen Notation unüblichen Wiederholungszeichen an unterschiedlichen Stellen der einzelnen Stimmen des Notentextes durch Ausschreiben des Notentextes angeglichen. Die Editionen der Stücke befinden sich der Reihe ihrer Analyse nach im Anhang.

5.1 „*Se pensand' al partir, pens' al morire*“ (Girolamo Scotto: *Corona. Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci*, Venedig: Girolamo Scotto 1571)¹³⁹

Während sich die Struktur des Textes sehr klar und übersichtlich darstellt – in diese wird in der musikalischen Umsetzung nur ein einziges Mal eingegriffen, indem der Eingangsvers wiederholt wird – lässt sich dieses Bild nicht auf die musikalische Umsetzung übertragen. Das 33 Takte umfassende Stück orientiert sich am Dorischen, wurde aber auf *g* transponiert und dafür mit dem Generalvorzeichen *b* ausgestattet. Die einzelnen Stimmen erstrecken sich über einen Tonraum einer Septim von f^1 – es^2 im Discant, ebenfalls einer Septim von c^1 – b^1 im Tenor und einer Non von f – g^1 im Bass. Sie decken mit knapp zwei Oktaven von f – es^2 gesamt einen überschaubar kleinen Tonraum ab. Kennt man die Melodie der Villanella aus dem *Secondo libro delle mvse* aus 1557,¹⁴⁰ so findet man in Scottos Canzone aus 1574 große Ähnlichkeiten mit dieser. Die Übernahme sowohl der Textgrundlage als auch musikalische Ähnlichkeiten

¹³⁹ Als Material zur Analyse wird herangezogen: Girolamo Scotto, „*Se pensand' al partir*“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Girolamo Scotto, *Corona. Il secondo libro delle canzoni*, Venedig: Girolamo Scotto 1571, (D-Mbs Mus.pr. 10#Beibd.5. - Beibd. 5), RISM A/I S 2625.

¹⁴⁰ *Secondo libro delle mvse*, Canto, S. 6 f.

lassen vermuten, dass es sich dabei um ein wohlbekanntes Stück gehandelt hatte, das durch mündliche Überlieferungen den üblichen Veränderungen unterlag.

	Schlüsselung	Tonumfang	Kadenzen	Tonart
Discant	C1	f^1-es^2	$(a^1), g^1, b^1, g^1, (a^1), g^1, h^1, g^1, g^1$	g dorisch
Tenor	C2	c^1-b^1	$(f^1), g^1, b^1, g^1, (a^1), g^1, g^1, g^1, g^1$	g dorisch
Bassus	C3	$f-g^1$	$(f^1), g, b, g, (d^1), g, g, g, g$	g dorisch

Die Canzone ist den Verszeilen entsprechend in Abschnitte gegliedert, die eine Länge von 3,25 bis 5,25 Takte aufweisen und keine formale Regelmäßigkeit erkennen, bzw. sich den Verszeilen entsprechend (zu)ordnen lassen. Der Komponist verarbeitet dabei einzelne Elemente der Stimmen in anderen Abschnitten und kombiniert sie mit neuem Material. Besonders der dritte Abschnitt des Discant wird hier mehrfach weiterverarbeitet. Der doppelt auskomponierte Eingangsvers erhält in der Wiederholung musikalisch neues Material, wodurch er einen eigenen Abschnitt bildet. Die folgende Tabelle stellt den Versuch dar, textliche und musikalische Struktur einander gegenüberzustellen. Da die Textunterlegung in den Einzelnen Stimmen teilweise abweicht, habe ich hier die Unterlegung des Discants als Melodiestimme herangezogen.

Text		Musik		
Reim	Verszeile	Abschnitt	Takte	Kadenz
A	Se pensand'al partir, pens'al morire	A	3,25	(F_3)
A	Se pensand'al partir, pens'al morire	B	3,25	G
B	Partendo che sarà della mia vita	C	3,75	B
b	Mama mia d'oro, mama saporita.	D	5,25	G
A	Dura mia sorte che mi fa partire.	E	3,25	(D_5)
B	Dalla vostra beltà rara e infinita.	F	3	G
A	Non si può dir la dogli'el gran martire.	G	3,5	$G_{3\sharp}$
B	Ch'io sent' in quest' acerb' e ria partita,	H	4	G
B	Mama mia d'oro, mama (mia) saporita.	H'	3,75	G

Der erste Eindruck des Notenbildes vermittelt folgendes: paarweise Tonwiederholungen prägen das Bild, Melismen kommen nur vereinzelt vor: einmal gleich am Beginn im Bass und zweimal in der Mitte des Stückes im Tenor als kurze Durchgangsmelismen. Ansonsten präsentiert sich das Bild über weite Strecken homophon, teilweise homorhythmisch und mehrheitlich syllabisch gesetzt. Vor Kadenzen teilweise synkopisch verschachtelte Dissonanzen. Die Finales der einzelnen Abschnitte liegen – mit einer einzigen Ausnahme im zweiten Teil, die die einzige Zäsur, die in keine reinen Prim-Oktavklang mündet, darstellt – niemals weiter als eine Oktave auseinander. Auch die Beginne der Abschnitte liegen bis auf zwei Fälle – hier erweitert sich das Intervall auf eine Dezime – in enger Lage. Das führt zu einem weiteren Merkmal des Stückes: Es ist bis auf kurze Momente in enger Lage gesetzt. Wenn diese verlassen wird, dann immer nur um gleich darauf wieder in die Nähe der anderen Stimmen zurückzukehren. Wenn man bedenkt, dass der Tonumfang des Discants etwa in seiner Mittellage, Bass und Tenor jedoch in deren oberer Oktav angesiedelt sind, bzw. im Bass sogar darüber hinaus, dann ergibt sich dadurch ein spezielles für die Villanella typisches Klangbild: Durch die hohe Lage der Männerstimmen, die diese teilweise ins Falsett zwingt, kommt der karikierende Aspekt zum Ausdruck. Gleichzeitig ist es dadurch möglich, die drei Stimmen über weite Strecken in enger Lage zu führen.

Innerhalb der einzelnen, auf Verszeilen bezogenen Abschnitte begrenzen sich die Tonumfänge im Discant und Tenor auf eine Quart bis Quint, wobei der Tenor an zwei Stellen eine kleine Ausnahme macht und einen Ton nach unten ausweicht. Dabei dehnt sich der Umfang auf eine kleine Sext aus. Die Stimmführung des Basses präsentiert sich hier wesentlich großzügiger: hier wird bis zu einer großen Non der gesamte Tonumfang in den einzelnen Abschnitten eingesetzt. Musikalische Wiederholungen von Phrasen beziehen sich fast ausschließlich auf Wiederholungen innerhalb einzelner Stimmen: Die Eingangsmelodie des Discant, die hier vom Tenor um eine kleine Terz nach unten versetzt parallelgeführt wird, wird in der 4. Verszeile (= 1. Zeile des 2. Abschnittes) im Discant exakt wiederholt, während Tenor und Bass melodisch neue Wege gehen. Ebenfalls wird die Wiederholung des Eingangsverses im Discant mit lediglich einer kleinen Abwandlung in der 2. Zeile des 2. Abschnittes musikalisch wiederholt. Eine Wiederholung die sich über alle drei Stimmen erstreckt, kommt im

Stück nur ein einziges Mal am Schluss vor: Hier wird die 7. Verszeile im anschließendem Refrainvers mit einer kleinen Abwandlung in Tenor und Bass wiederholt. Vor der 7. Verszeile setzt der Komponist zusätzlich eine Abschnittsmarkierung und am Ende des Stückes ein Wiederholungszeichen ein, die in den einzelnen Stimmen metrisch jedoch an unterschiedlichen Stellen stehen. Bei Übertragung in moderne Notation mit Takteinteilung würde sich bei einer ausgeschriebenen Wiederholung die Gewichtung im Takt ändern, oder es würden bei Notation mit Wiederholungszeichen Halbtakte, bzw. Taktwechsel entstehen. Bei der Übertragung habe ich die Schreibweise des Komponisten übernommen, um dessen Notentext abzubilden. Das übrige musikalische Material ist steter Wandlung unterlegen. Es entsteht immer wieder neu und dennoch bleibt rein subjektiv das Gefühl, das Material auf Grund des Wiedererkennungswertes einzelner Elemente und der klaren Abschnittsbildung bereits zu kennen.

Beginnen wir mit Detailbetrachtungen am Beginn des Stückes, das mit einem grundständigen Dreiklang über c^1 beginnt: der Discant stellt den ersten Vers mit einer stufenweise syllabisch vom g^1 zum d^2 aufsteigenden und zum a^1 wieder zurückkehrenden dreitaktigen Melodie vor, die sich auf der Eins des vierten Taktes sammelt. Das d^2 dient dabei als Repetitionston, der auf die Silben „-tir, pens' al“ fällt. Der Tenor unterstützt die Melodie um eine kleine Terz nach unten versetzt durch Parallelführung. Im Gegensatz zu den beiden Oberstimmen, geht der Bass zunächst mit der Stimmführung direkt in die Opposition, um in der zweiten Takthälfte des zweiten Taktes dann auf das Wort „partir“ in ein zum Sammelpunkt hin aufsteigendes Melisma überzugehen. Der Bass bringt bis zu diesem Punkt mit lediglich schwacher Sammelwirkung nur den ersten Halbsatz des Textes unter, um ihn dann verstärkend im nächsten Abschnitt, der musikalisch den B-Teil darstellt zu wiederholen. Discant und Tenor, die den Eingangsvers wiederholen, führen hier ihre Parallelbewegung zunächst fort, bis der Tenor mit Beginn des zweiten Halbsatzes mit einem Quartsprung nach unten abbiegt, um gleich darauf mit selbigem nach oben zurückzukehren und anschließend nach einer Diskantklausel auf der Finals g^1 zu schließen. Die Melodie des Discant umspielt in diesem dreieinvierteltaktigen Abschnitt die paarig auftretenden Töne b und h , um abschließend über eine Tenorklausel zum Einklang mit dem Tenor auf der Finalis g^1 zu gelangen. Ganz erdig präsentiert sich in der Wiederholung des Eingangsverses der Bass, dessen Melodieführung von Tonwiederholungen nach der

Kadenzformel 1 – 5 – 1 – 4 – 1 – 5 – 1 geprägt ist. Über eine Bassklausel leitet dieser zum ersten richtigen Ruhepunkt des Stückes zur Finalis g hin, und bildet mit den beiden Oberstimmen einen Oktavklang.

Die zweite Verszeile startet wieder mit einem grundständigen Dreiklang, diesmal über g^1 . Der Discant beginnt mit repetierendem d^2 auf dem Wort „Partendo“ und „hämmer“ damit dem Zuhörer die Brisanz des Abschiedes ein. Insgesamt ist der gesamte Abschnitt, dessen Melodieführung um das d^2 kreist und über eine Tenorklausel hin zur Finalis b^1 führt, von der Tonlage im Discant höher als andere Abschnitte angesetzt, was eine betonende Wirkung hat. Die Finalis wird gemeinsam mit den anderen Stimmen im Ein-, bzw. Oktavklang erreicht. Der Tenor geht zum Discant in Opposition und startet den Abschnitt mit einer Gegenbewegung. Dabei geht er in der zweiten Satzhälfte von der zu Beginn durch Tonpaare geprägten Stimmführung in einen kontrapunktisch gestalteten Teil über und erreicht über eine Diskantklausel die Finalis b^1 . Der Bass unterstützt mit einem um eine Viertel verzögerten Einstieg den Tenor zunächst in Parallelführung in der Unteroktav, ehe er in der zweiten Satzhälfte einen weiteren Kontrapunkt zu den Oberstimmen liefert und über eine nach unten gerichtete Bassklausel auf der Finalis b schließt. Diese erreicht er über einen Quintsprung nach oben, um gleich darauf zur Finalis zurückzukehren.

Die folgende Verszeile – der Refrainvers – stellt mit 5,25 Takten den längsten Abschnitt des Stückes dar. Der Discant beginnt dem Sprachrhythmus des ersten Wortes „Mama“ entsprechend, mit einem kurzen Notenwert (Viertel) gefolgt von einer Halben. Dieses wird nach einem aufwärtsgerichteten Quartsprung, der einen appellierenden Charakter erzeugt, in großen Notenwerten (Halben) wiederholt, um in gleichbleibendem Rhythmus bis zum Ende des ersten Halbsatzes fortzufahren. Tenor und Bass bilden zum Discant rhythmisch einen Kontrapunkt. Während der Tenor von der Unterterz g^1 syllabisch stufenweise absteigt, um sich auf „d’oro“ mit einem Melisma wieder zur Unterterz – diesmal das a^1 – aufzuschwingen, geht der Bass melodisch dazu in die Gegenbewegung. Sowohl Tenor als auch Bass wiederholen den ersten Halbsatz bevor sie die zweite Satzhälfte bringen: der Bass beginnt auftaktig, um nach einem aufwärtsgerichteten Sekundschrift auf „Mama“ einen exklamierenden Oktavsprung nach oben zu wagen. Er deckt mit diesen drei Tönen einen Tonraum einer großen Non ab. Dem zusätzlich synkopisch angeordneten „mia“ und dem über eine Wechselnote nach unten anschließenden „d’oro“ wird damit besondere Brisanz verliehen. Der

zweite Halbsatz bewegt sich über die synkopisch gesetzte und dadurch betonte erste Silbe von „Mama“ auf es^2 über die Hauptstufen und eine absteigende Bassklausel zurück zur Finalis g . Ganz unspektakulär verläuft im Gegensatz dazu die Stimmführung des Tenors: vom Hauptton b^1 wird bis auf das letzte Wort dem Sprachduktus folgend, über eine Diskantklausel zur Finalis g^1 hingeführt. Der Discant schließt den Abschnitt im zweiten Halbsatz in konsequenter Gegenbewegung, rhythmisch jedoch parallel zum Bass, über eine Tenorklausel im Einklang mit dem Tenor.

Der folgende, homophon gehaltene Abschnitt stellt die erste Verszeile der zweiten Strophe dar. Der Discant wiederholt dazu die Melodie des Eingangsverses, beginnt diese jedoch um eine Halbe versetzt, wodurch sich auch der Sprachrhythmus verschiebt. Die zweite Silbe von „du-ra“ fällt dadurch auf eine schwere Zeit, was jedoch durch den Einsatz der dem Sprachrhythmus entsprechenden Tonlängen (Halbe – Viertel) abgeschwächt wird. Obwohl Tenor und Bass auf derselben Tonstufe wie im Eingangsvers starten, gehen sie doch neue Wege: Der Tenor geht in die Gegenbewegung zum Discant. Auf die Worte „Dura mia sorte“ steigt er nach zweimaliger Repetition des ersten Tones e^1 zunächst stufenweise um eine Terz zum c^1 hinab und unterstützt damit auch musikalisch die verbale Aussagekraft. In der zweiten Satzhälfte beginnt er mit einem Quartsprung nach oben und gelangt schließlich über eine zu den Aussenstimmen synkopisch versetzte Diskantklausel, die das Wort „partire“/„Abschied nehmen“ hervorhebt, zum Schlusston a^1 in Einklang mit dem Discant. Der Bass schließt sich in diesem Abschnitt rhythmisch ganz dem Discant an, geht jedoch in der Stimmführung zu diesem in die Gegenbewegung. Beim Wort „partire“ schwingt er sich zu seinen höchsten Tönen, die an der obersten Grenze seines Stimmspektrums liegen auf und verdeutlicht damit die Brisanz dieses Abschiedes. Über eine Quartsprung nach unten kadenziert er zur Finalis d^1 , die dadurch eine abgeschwächte Wirkung erhält.

Der folgende Abschnitt, der die zweite Verszeile der zweiten Strophe darstellt beginnt homorhythmisch und rhythmisch punktiert. Discant und Bass halten dies bis zum Satzende bei, während der Tenor auf das Wort „beltà“/„Schönheit“ ein stufenweise aufsteigendes Melisma einsetzt, mit dem er quasi die Schönheit der Angebeteten besingt und bejubelt. Im Anschluss daran wird das Wort „infinita“ – die Unendlichkeit dieser Schönheit – durch synkopische Versetzung zu den Aussenstimmen hervorgehoben und kadenziert über eine Diskantklausel nach g^1 . Der

Discant steigt vom g^1 stufenweise bis zum c^1 auf, um ebenfalls stufenweise zum Ausgangspunkt zurückzukehren und über eine Tenorklausel auf der Finalis g^1 im Einklang mit dem Tenor zu enden. Ab „beltà“ gleicht dessen Stimmführung dabei musikalisch der zweiten Hälfte der Wiederholung des Eingangsverses. Ebenso beschränkt sich die Stimmführung des Basses auf die Hauptstufen 1 – 5 – 1 – 5 – 4 – 1 – 5 – 1 und ergänzt die Stimmführung der Wiederholung des Eingangsverses dabei nur um eine vor der 4. Stufe eingeschobene 5. Stufe.

Die dritte und vierte Verszeile der zweiten Strophe stellen die einzigen Abschnitte im Stück dar, in denen der Discant nicht gemeinsam mit den beiden Unterstimmen einsetzt. Diese nehmen den Beginn jeweils um eine Halbe, bzw. Viertel vorweg und überlappen sich mit dem Ende der Discantstimme der vorhergegangenen Abschnitte. Deren Schlusswirkungen werden dadurch leicht abgeschwächt und hinterlassen beim Zuhörer ein Gefühl der Unruhe und des Drängens. Der Discant bezieht seinen sich über eine Quart erstreckenden Tonvorrat der dritten Verszeile der zweiten Strophe dabei aus dem Abschnitt der Vertonung der zweiten Verszeile der ersten Strophe. Der Melodieverlauf lässt eine Anlehnung an diesen erkennen und auch die paarweisen Tonwiederholungen sind hier wieder zu finden. Anders als in der ersten Strophe, beginnt hier die Phrase um eine Halbe, bzw. um eine Viertel in Tenor und Bass versetzt. Dem Generalvorzeichen b entgegengesetzt, kadenziert der Discant über eine Tenorklausel nach h^1 , welches den erhöhten Terzton des Akkordes bildet. Die Kadenz über „martire“, stellt die einzige Kadenz im Stück dar, die abseits von Prim- und Oktavklängen einen Terzton beinhaltet. Die im Verhältnis zu anderen Abschnitten im Stück höher angelegte Stimmführung betont auch hier die Bedeutung des Textes, die von der Unbeschreibbarkeit der Schmerzen und Qualen dieses Abschiedes handelt: „Non si può dir la dogli’el gran martire.“ Während auch im Bass am Beginn die paarige Anordnung der Töne zu finden ist, zeigt die Stimmführung wenig weitere Ähnlichkeiten mit der zweiten Verszeile der ersten Strophe. Sie verlagert sich im Gegensatz zu diesem in die untere Hälfte der Oktave $g-g^1$ und kadenziert über eine Tenorklausel zur Finalis g , deren Verdopplung in der Oktave vom Tenor über eine Diskantklausel erreicht wird. Anders als die beiden Außenstimmen hat dieser mit dem entsprechenden Abschnitt der ersten Strophe – sieht man vom auftaktigen „Non“ auf d^1 ab – nur den Tonumfang gemeinsam. Die paarige Anordnung der Töne, weicht einer

stufenweisen an- und wieder absteigenden Stimmführung mit anschließendem Quartsprung nach oben auf „dogli“, der die Bedeutung des Wortes betont.

Die Vertonungen der beiden letzten Verszeilen haben musikalisch untereinander die größten Ähnlichkeiten zweier Abschnitte innerhalb des Stückes. Man könnte sie als eine Wiederholung auf neuen Text mit kleiner Variante in Bass und Tenor am Beginn bezeichnen. Diese ergibt sich durch die versetzt einsetzenden Stimmen im vierten Vers und dem dazu entgegengesetzten gemeinsamen Beginn des abschließenden Refrainverses, der eine Verkürzung der Stimmverläufe von Tenor und Bass fordert. Die paarige Anordnung von Tönen lässt auf den ersten Blick an den zweiten Vers der ersten, bzw. dritten Vers der zweiten Strophe denken, unterscheidet sich aber bei genauerem Hinsehen, da die paarige Anordnung von Einzeltönen durchbrochen ist. Auch der Tonvorrat kommt in Bass und Discant ohne ihre obersten Töne aus, die dort um eine große Terz, bzw. kleine Sekunde höher reichen und hier dafür um eine Terz nach unten erweitert werden. Zusätzlich ist deren Stimmführung von mehrheitlich stufenweise ansteigenden Tonketten gekennzeichnet, die von Terzsprüngen im Tenor, bzw. Quintsprüngen im Bass unterbrochen sind. Während der Discant seine fünfte Verszeile gegenüber der vierten um den Notenwert einer Halben versetzt gemeinsam mit den verkürzten Stimmen einsetzt, behalten diese ihren Einsatz in der Gewichtung des Metrums bei. Die Finales auf g^1 in Discant und Tenor, bzw. g im Bass werden von den drei Stimmen jeweils über eine Tenorklausel im Discant, eine Diskantklausel im Tenor und der stimmtypischen, nach unten abspringenden Bassklausel im Bass erreicht.

Das Stück findet sich in einer Sammlung von Canzonen „alla Napolitana“. Durch den Zusatz „Napolitana“ stellt der Komponist einen starken Bezug zur Villanella her. Merkmale dieser fallen dem Betrachter des Notentextes der 3-stimmigen Komposition auf den ersten Blick auf: Die Melodiestimme liegt im Discant. Die drei Stimmen beginnen in enger Lage und sammeln sich an den Enden der jeweiligen Abschnitte meist in Prim-Oktavklängen. In wenigen Ausnahmen werden die Terztöne und ein einziges Mal der Quintton des Klanges hinzugefügt. Regelmäßig finden sich die drei Stimmen in Drei-, Quint- oder Oktavklängen wieder oder laufen in parallelen Terzen. Die Stimmführung des Discant verläuft mehrheitlich stufenweise und syllabisch. Größere Tonsprünge kommen bei Einsatz eines neuen Abschnittes vor und haben trennende, meist exklamierende Wirkung. Während die Stimmführung des Basses

immer wieder von Sprüngen zwischen den Tonstufen I, IV und V gekennzeichnet ist, nimmt der Tenor eine Mittelstellung zwischen den beiden Außenstimmen ein: meist verläuft die Stimmführung stufenweise, wird aber von Terz- und gelegentlich Quartsprüngen durchbrochen. Die Anlage der beiden Unterstimmen ist dem natürlichen Stimmumfang entsprechend hoch, bzw. darüber hinaus gelegt, was einen karikierenden Charakter zur Folge hat. Tonwiederholungen, kurze, eingängige Motive und homorhythmische und homophone Passagen erzeugen beim Betrachter den Eindruck von villanellentypischer Schlichtheit.

Dennoch findet sich im Stück bei näherer Betrachtung ein Merkmal, das nicht der Villanellentradition zugerechnet werden kann und das Stück von dieser klar unterscheidet. Die 3-teilige Struktur der Villanella wurde sowohl in Text als auch Musik aufgelöst: Beim Text durch den Wegfall des zweiten Refrains und in der Musik durch die durchkomponierte Form, die bis auf den letzten Teil ohne Wiederholungen auskommt. Textwiederholungen werden sehr sparsam eingesetzt. Die Abschnitte sind klar voneinander getrennt und durch Kadenzen gegliedert. Dennoch lässt sich keine mit der Textstruktur korrespondierende Form erkennen.

5.2 „Se pensand’ al partir, pens’ al morire“ (Jakob Regnart: *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574)¹⁴¹

Regnart zieht zur Vertonung seines 5-stimmigen Stückes aus seinem ersten Buch italienischer Canzonen nur die erste Strophe, des präexistenten Textes heran. Diese gliedert er den Versen entsprechend musikalisch in drei Teile. Dabei schreibt er die Wiederholung des A-Teils unverändert aus, während er den B-Teil durchkomponiert und den C-Teil mit Variationen versieht. Der Komponist verteilt die 79 Takte des Stückes ungleich auf die drei Teile. Der A-Teil ist mit 28 bzw. 29 Takten doppelt so groß wie der B-Teil. Dieser impliziert jedoch auch dessen Wiederholung und er fällt damit im Verhältnis zu den anderen beiden Abschnitten äußerst knapp gehalten aus. Die dritte Verszeile, die im Ursprungstext den Refrain darstellt, bedenkt der Komponist mit ganzen 36,5 Takte. Ganz anders als bei Scotto ist Regnarts Stück von

¹⁴¹ Als Material zur Analyse wird herangezogen: Jakob Regnart, „Se pensand’ al partir“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Jakob Regnart, *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574, (PL-GD Ee 2173 2 8° adl 3.), RISM A/I R 738.

Textwiederholungen geprägt. Diese können sowohl eine ganze Verszeile als auch Vershälften, oder gar nur Worte oder Wortgruppen ausmachen.

Text		Musik		
Reim	Verszeile	Abschnitt	Takte	Kadenz
A	Se pensand'al partir, pens'al morire	A	14	D ₃
A	Se pensand'al partir, pens'al morire	A	14	D ₃ #
B	Partendo che sarà della mia vita	B	14,5	D
b	Mama mia d'oro, mama saporita.	C	18	G
b	Mama mia d'oro, mama saporita.	C	18,5	G ₃ ^h

Das Stück, das sich am Dorischen orientiert, wurde um eine Quart auf *g* transponiert und mit Generalvorzeichen *b* ausgestattet. Die Fünf Stimmen des Stückes erstrecken sich über den Tonraum einer Dezim (d^1-f^2) im Superius, einer kleinen Sept (d^1-c^2) im Altus, einer Non ($g-a^1$) in der Quinta Parte, einer Dezim ($f-a^1$) im Tenor und einer Undezim ($A-d^1$) im Bassus. Sie sind damit relativ kompakt gehalten und umfassen von $A-f^2$ insgesamt einen Tonraum von knapp 3 Oktaven.

	Schlüsselung	Tonumfang	Kadenzen	Tonart
Superius	<i>g</i>	d^1-f^2	d^2, d^2, a^1, d^2, h^1	<i>g</i> dorisch
Altus	C2	d^1-c^2	$f^1, f\#^1, -, g^1, g^1$	<i>g</i> dorisch
Quinta Parte	C3	$g-a^1$	$d^1, d^1, d^1, -, d$	<i>g</i> dorisch
Tenor	C3	$f-a^1$	a, a, d^1, g, g	<i>g</i> dorisch
Bassus	f3	$A-d^1$	d, d, d, g, g	<i>g</i> dorisch

Das Notenbild des Stückes präsentiert sich nach Parallelführung zu Beginn, vor allem durch Verzahnungen und Imitationen geprägt, die sich durch alle Stimmen ziehen. Man bekommt dabei den Eindruck, dass Regnart Scottos gleichnamige Canzone gekannt haben könnte, da er ähnliche Elemente, teilweise sogar an den selben Textstellen, bzw. den selben Abschnitten des Stückes einsetzt. So fallen sofort das Eingangsmotiv, oder auch die durch Tonverdoppelung geprägten Elemente im B-Teil ins Auge. Bis auf wenige Ausnahmen ist das Stück durchgehend syllabisch vertont. Bei den Ausnahmen handelt es sich in der Regel um Durchgangs- und Wechselnoten im Zuge einer Klauselbildung und nur ein einziges Mal um einen stufenweise aufsteigenden Lauf.

Dieser wird in der auskomponierten Wiederholung ein zweites Mal gebracht. Mehrmalige Wiederholungen einzelner Sätze oder Satzteile bilden die textliche Basis der Komposition.

Der erste Abschnitt beginnt in enger Lage und in Parallelführung von Superius und Quinta Parte im Abstand einer Sext. Diese stellen dabei ein stufenweise aufsteigendes Eingangsmotiv vor, welches jenem aus Scottos Canzone gleicht und in den beiden Stücken die erste Textphrase bringt. In Mitte der beiden Stimmen schmiegt sich der Altus in diesen Aufgang ein, unterbricht die stufenweise Fortschreitung jedoch zweimal durch einen Terzsprung, verdoppelt danach aber den Ton, um am Ende des Motivs wieder im zu Beginn hergestellten Abstandsgefüge (Quart unter Superius, Terz über Altus) zu landen. Die zwei Ausnahmen lassen sich mit Blick auf den Bass als Notwendigkeit erklären, um hier Dissonanzen zu vermeiden. Der Bass spiegelt im ersten Takt die Melodieführung der Oberstimmen, biegt dann jedoch mit einem Quartsprung nach oben ab, um nach einer absteigenden Sekunde eine Quinte nach unten und nach einer Tonwiederholung im Anschluss wiederum um eine Quart hinauf zu springen. Der Tenor, der erst zweieinhalb Takte später in den Satz einsteigt wiederholt den ersten Halbsatz des Superius originalgetreu um eine Oktave nach unten versetzt. Gleich nachdem der Tenor das Eingangsmotiv beendet hat, wiederholt der Altus mit einem Abstand von einer Viertel das Motiv ein zweites Mal. Dabei verkürzt er den ersten Notenwert um die Hälfte, um die vorhergegangene Phrase abschließen zu können und variiert den Aufstieg durch eine punktierte Aufteilung der Silben des Wortes „pensand“ mit schwerer Zeit auf der ersten Silbe. Um den Notenwert einer Halben und eine Oktave nach unten versetzt wiederholt auch der Bass das Eingangsmotiv des Altus, das wiederum nach Abschluss der Wiederholung im Bass mit dem Abstand einer Halben in der Quinta Parte auftaucht. So wird das Eingangsmotiv des Superius über den A-Teil verteilt in allen Stimmen imitiert. Abseits davon wird die zweite Satzhälfte „pens’ al morire“ mit bis zu viermaliger Text-Wiederholung verarbeitet. Zusätzlich fällt dabei auf, dass die Stimmführung im Superius einer stetigen Steigerung der Tonhöhe unterliegt. Ein Oktavsprung zu Beginn der zweiten Wiederholung erzielt eine exklamierende Wirkung, die als Steigerung der Verzweiflung des Liebenden empfunden wird.

Erst zu Ende des Abschnittes findet sich ein erster richtiger Ruhe- und Sammelpunkt des Stückes, in dem die Stimmen zu einem vollständigen D-Klang

kadenzieren. Regnart schreibt die Wiederholung des Abschnittes aus und schließt diese im Gegensatz zum ersten Durchgang mit einem D-Klang mit hochalterierter Terz.

Blickt man auf den B-Teil, fallen sofort die paarweise angeordneten Tonwiederholungen ins Auge und erinnern damit an Scottos gleichnamige Canzone. Der Superius stellt in der ersten Hälfte der zweiten Verszeile „partendo che sarà“ ein auf d^2 beginnendes Motiv vor, welches aus sekundweise absteigenden, fallenden Quartan besteht, die hier mit Tonverdoppelungen verknüpft sind: Beginnend mit einer Halben, gefolgt von zwei Vierteln auf gleicher Tonstufe nach einer fallenden Quarte, zwei weiteren Vierteln auf gleicher Tonstufe nach einem aufwärtsgerichteten Terzsprung und einer den Halbsatz abschließenden Halben nach einem weiteren, absteigenden Quartsprung. Dieses Motiv wird im Anschluss in allen Stimmen imitiert: Im Abstand von jeweils einer Halben um eine Oktave nach unten versetzt in der Quinta Parte und eine Quarte im Altus. Einsetzend mit der abschließenden Halben des Altus versetzt um eine Duodezim im Bass und um eine weitere Halbe versetzt im Tenor, wiederum in der Unteroktave des Superius. Regnart komponiert die Wiederholung der zweiten Verszeile aus und nützt dabei die Gelegenheit, die Stimmen neu zusammenzustellen: Beginnend wieder mit dem oben vorgestellten Motiv im Superius auf d^2 , setzt nun mit seiner Imitation um eine Oktave nach unten und den Notenwert einer Halben versetzt der Bass ein, um vom Altus in der Unterquarte des Superius gefolgt zu werden. Diesmal verpackt der Komponist noch eine zusätzliche Wiederholung des Motives in den Satz: Beginnend mit der abschließenden Halben des Motives im Altus, setzt die Quinta Parte mit der Imitation des Motives in der Unterquinte des Superius ein. Um eine jeweils Halbe versetzt folgt ein weiteres Mal der Bass um eine Duodezim und schlussendlich der Tenor um eine Oktave nach unten versetzt. Das Ende des Abschnittes läutet der Superius mit dem zweiten Halbsatz ein, den er zwei Mal bringt. Die Wiederholung des zweiten Halbsatzes wird im Bass aufgegriffen und um eine Undezim nach unten versetzt imitiert, ehe Superius, Quinta Parte, Tenor und Bass zu einem D-Klang hin kadenzieren, dem der Altus die Terz beisteuert, ohne einen Kadenzmoment erreicht zu haben: dieser wiederholt ganze vier Takte mit dem nächsten Abschnitt überlappend, den zweiten Halbsatz der zweiten Verszeile zwei weitere Male. Durch diese Verschachtelung erhält der B-Teil eine abgeschwächte Schlusswirkung.

Auch der C-Teil ist durch ein kurzes Motiv des ersten Halbsatzes „mamma mia d'oro“ geprägt. Dieses ist außer im Altus in sämtlichen Stimmen zu finden und markiert den Beginn des Abschnittes, sowie der auskomponierten Wiederholung. Auftaktig beginnend besteht es aus drei Vierteln gefolgt von zwei Halben. Im Zentrum des Motives steht die Tonstufe *d*, die nach einer Verdoppelung am Anfang und gefolgt von einer Wechselnote um einen Halbton nach unten ein weiteres Mal erscheint. Ein Quartsprung nach unten schließt das Motiv ab. Die Wechselnote gibt dem Motiv einen lamentierenden Charakter, die beiden abschließenden Halben legen den Bedeutungsschwerpunkt auf das der Mama zugeordnete Wort „(d')oro“. Beginnend im Tenor wird es von der Quinta Parte, die den Beginn um eine Viertel antizipiert und ausschließlich die Tonstufen *f*¹ und *e*¹ verwendet um eine Terz höher begleitet. Um jeweils einen Takt versetzt imitieren Bass, Quinta Parte und in leichter rhythmischer Variation der Superius das Motiv. Die Quinta Parte wird dabei – nun in vertauschten Rollen – vom Tenor in der darüberliegenden Terz mit leicht synkopisierender Variation begleitet, ehe dieser in direktem Anschluss das Ursprungsmotiv ein weiteres Mal bringt. Auch der Bass bringt das Motiv ein zweites Mal: Wiederum um einen Takt zum Superius versetzt, diesmal jedoch in der Unteroktav. Unabhängig von den anderen Stimmen bewegt sich der Altus, der erst mit der zweiten (bzw. dritten) Wiederholung des Motives im Tenor in den Abschnitt einsteigt. Anstelle der Gewichtung des Wortes „(d')oro“ durch die Länge der Notenwerte, hebt der Altus das Wort durch ein kleines Durchgangsmelisma in Achteln von *d*¹ nach *a*¹ hervor, an dessen Ende sich die Stimmen in einem ersten, zarten Ruhepunkt des Abschnittes über *A* sammeln. Der Darauf folgende zweite Halbsatz des dritten Verses präsentiert sich zunächst in Superius, Altus, Quinta Parte und Bass streng homophon, während der Tenor schweigt. Erst mit der Wiederholung der Textphrase, die in den einzelnen Stimmen bis zu drei Mal erklingt, lockert sich das strenge Schema ein wenig. Textphrasenanfänge und -enden zeigen sich ineinander verzahnt angeordnet: Während der Tenor nach zwei Takten wieder in den Satz einsteigt, pausieren nun Quinta Parte und Bass für zwei bzw. zweieinhalb Takte. Erst mit Erreichen des Schlusstones der Phrase von Superius, Altus und Tenor steigen die beiden Stimmen wieder ins Geschehen ein. Nach einer eintaktigen Pause des Superius vereinen sich nun alle fünf Stimmen, um dem Ende des ersten Durchgangs des C-Teils entgegenzustreben, welches die Quinta Parte bereits eineinhalb Takt vor den anderen Stimmen erreicht. Bereits nach einer Halben Pause

leitet dieser, überlappend mit der Klauselbildung der anderen Stimmen die auskomponierte Wiederholung des C-Teils ein. In der Wiederholung, die beinahe unverändert ausgeschrieben ist, finden sich nur wenige Adaptionen: Die Quinta Parte antizipiert den Text diesmal durch Verdoppelung des Wortes „Mamma“ um ganze fünf Vierteln und mit der kleinen Veränderung, bei der der erste Ton der Stimmführung des ersten Durchganges um eine Sekunde weiter nach oben versetzt wurde. Während der Altus am Beginn des ersten Durchganges noch Textmaterial der zweiten Verszeile zu verarbeiten hatte, steigt er hier, das Tonmaterial des ersten Durchganges leicht variiert und rhythmisch angepasst, direkt in die Wiederholung ein. Erst am Ende des Stückes findet sich noch eine kleine Veränderung gegenüber dem ersten Durchgang: im Takt vor der abschließenden Klauselbildung verkürzt Regnart in der Quinta Parte die Halbe *g* der vierten Silbe von „saporita“ auf eine Viertel, um das Wort die Tonstufe zunächst beibehaltend, zu verdoppeln. Erst auf der dritten Silbe wechselt er nach *d*, um mit einer Altklausel zu enden. Gemeinsam mit den anderen Stimmen schließt das Stück mit einem vollständigen G-Klang mit hochalteriertem Terzton im Discant über *g*.

Bei Betrachtung des Notenbildes des Stückes aus einer Sammlung *Canzone Italiane* ergibt sich zusammenfassend folgendes Bild: Der Notentext ist in drei Teile gegliedert, bei denen die Wiederholung des ersten Teils exakt und der C-Teil mit kleinen Variationen ausgeschrieben wurden, während der B-Teil durchkomponiert wurde. Die Dreiteilung entspricht damit den drei Versen des weitestgehend syllabisch vertonten Textes. Gleich zu Beginn fällt die Parallelführung von Superius und Quinta Parte auf, der sich der Altus scheinbar im Abstand einer Terz zur Quinta Parte einfügt. Schnell löst sich dieses Bild in eine oftmals verschachtelte Setzweise auf, die von Imitationen geprägt ist. Das weitere Notenbild des Stückes präsentiert sich bis auf die Vertonung von „mamma saporita“, die die zweite Hälfte des dritten Verses darstellt und homophon gestaltet ist, in polyphonem Gewand. Wenn auch regelmäßige Kadenzmomente und Ruhepunkte im Stück zu finden sind, so verschwimmen die Wiederholung des B-Teils, sowie die klare Abgrenzung zum C-Teil durch Verzahnung der Teile. Auch die Schlusskadenz des A-Teils ist durch das Fehlen der ordentlichen Bassklausel – hier springt der Bass nur eine Quart nach unten ab – trotz Trennung durch das Wiederholungszeichen abgeschwächt. Auf Grund des geringen Gesamttonumfangs des Stückes sind die Stimmen sehr eng zueinander gesetzt. Der Bass ist dabei von seiner Tessitura am obersten Rand seines Stimmumfangs

anzusiedeln, was an die stimmliche Anlage von Villanellen erinnert. Besonders auffallend beim Blick auf die Partitur ist die exzessive Wiederholung von Textteilen bzw. -bausteinen, um mit dem kurzen Text die 79 Takte lange Komposition zu füllen. Die verzahnte und von Imitationen geprägte Struktur und die komplexere Führung der Einzelstimmen zur Ausdeutung des Textes, stellen Elemente dar, die mehr mit Madrigalen in Verbindung gebracht werden als mit Villanellen. Regnart vereint in seiner Canzone damit Merkmale beider Traditionen mit Orientierung in Richtung Madrigal, was die Mittelstellung der Canzone zwischen diesen erklärt.

5.3 „Wann ich gedenck der Stund da ich muß scheiden“ (Jakob Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen, Nürnberg: Dieterich Gerlach 1574*)¹⁴²

Musikalisch gliedert sich das 20-taktige Stück in drei kurze Abschnitte, die aus 6,5, 4 und 9 bzw. 9,5 (in der Wiederholung) Takten bestehen und jeweils mit Wiederholungszeichen versehen sind. Es folgt damit der Form]:A:[]:B:[]:C:[und spiegelt die Form des 3-teiligen Textes mit vier Strophen. Dabei stellt der C-Teil den Refrain dar, der in der 4. Strophe einen neuen Text bringt.

Text		Musik		
Reim	Verszeile	Abschnitt	Takte	Kadenz
A / C	1, strophig	] :A:[	6,5	D
B / C	2, strophig	] :B:[	4	F
B / c	3, strophig	] :C:[	9/9,5	D

Der Tonumfang der drei Stimmen Discant, Tenor und Bass beschränkt sich jeweils auf eine Oktave. Er liegt in den Männerstimmen (Tenor $a-a^1$, Bass $d-d^1$) sehr hoch, während der Discant, der die Melodiestimme darstellt, in der mittleren Lage (d^1-d^2) angesiedelt ist. Bass und Discant liegen damit nur eine Oktave auseinander, wodurch

¹⁴² Als Material zur Analyse wird herangezogen: Jakob Regnart, „II. Wann ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: *Teutsche Lieder mit dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: [...] in ein Opus zusammengedruckt.*, München: Adam Berg 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 191), RISM A /I R 755.

Das Stück, das größtenteils in der für Villanellen charakteristischen engen Lage gesetzt ist, ist weiters im Dorischen zu verorten.

	Schlüsselung	Tonumfang	Kadenzen	Tonart
Discant	C1	d^1-d^2	d^1, f^1, f^1	dorisch
Tenor	C3	$a-a^1$	d^1, f^1, d^1	dorisch
Bassus	C4	$d-d^1$	d, f, d	dorisch

Der Text wurde bis auf wenige Ausnahmen syllabisch vertont. Sowohl A als auch B-Teil beginnen mit einer Dreiklangs-Parallelführung den drei Stimmen, bis jeweils zur ersten Zäsur des ersten Halbsatzes hin eine der drei Stimmen – im A-Teil der Bass und im B-Teil der Discant – in die Gegenbewegung abbiegt. Ohne einen richtigen Kadenzmoment, erreicht das Stück im A-Teil bereits nach zweieinhalb Takten einen ersten Ruhepunkt auf *f*. Die zweite Satzhälfte beginnen Bass und Discant zunächst in einer Parallelbewegung abwärts, die zu einer weiteren Zäsur auf *d* hinführt und in beiden Stimmen über eine Tenorklausel erreicht wird. Während der Discant die Phrase um eine kleine Terz tiefer wiederholt und mit einer Tenorklausel den ersten Abschnitt im Oktavklang beschließt, bringt der Bass eine kleine, melismatische, stufenweise Gegenbewegung von *d* bis d^1 und endet mit stimmtypischer Bassklausel auf der Finalis *d*. Der Tenor stellt durch eine beinahe exakte musikalische Verdoppelung des zweiten Halbsatzes ein verbindendes Glied dar. Er führt über eine Diskantklausel zur zweiten Zäsur am Ende des zweiten Halbsatzes auf *d* hin und bringt in der Wiederholung lediglich die erste Silbe appellativ, um eine Sekunde höher und in der Zeit verdoppelt, bevor der Abschnitt nach einer weiteren Diskantklausel im Einklang mit der Oberstimme auf der Finals *d* endet.

Der kurze, 4-taktige B-Teil ist streng homophon und mit einer antizipierenden Ausnahme im Discant auch homorhythmisch gesetzt. Nach Parallelführung der ersten Akkorde, biegt der Discant in die Gegenbewegung nach oben hin ab, während Tenor und Bass weiter parallel geführt werden und ohne richtigen Kadenzmoment in einen *a*-Klang leiten. Der Discant antizipiert den Beginn der zweiten Satzhälfte um eine Viertel und wirkt dadurch textverstärkend. Zusätzlich bildet er die Gegenbewegung zu den parallel geführten Unterstimmen und leitet über eine Tenorklausel hin zum Oktavklang über *f*. Dieser wird vom Tenor über eine Diskantklausel im Einklang mit

dem Discant und vom Bass über eine Bassklausel erreicht. Neben der Kürze des Abschnittes fällt besonders die mehrheitlich stufenweise Stimmführung auf, deren Umfänge sich hier nur im Rahmen einer Quart im Discant bis Quint im Bass bewegen. Der Tenor nimmt hier mit dem Stimmumfang einer verminderten Quinte eine Mittelstellung ein.

Der C-Teil bildet den Refrain. Er ist der bewegteste Abschnitt des Stückes und von absteigenden Sequenzierungen und Imitationen gekennzeichnet. Der Discant stellt das 4-silbige Eingangsmotiv vor, das durch seinen initialen Quartsprung aufwärts in der ansonsten mehrheitlich stufenweise fortschreitenden Komposition besonders hervorsticht. Diesem folgt das zweite Motiv, das durch 3-malige Tonrepetition und einen anschließenden, absteigenden Quartsprung auf den Ton unter den Anfangston des Abschnitts und drei weitere Male, jeweils um eine Tonstufe tiefer, wiederholt wird. Der dritten Wiederholung folgt ein kurzer, melismatischer Teil, der in eine Diskantklausel mündet, die das letzte Wort bringt und in der Terz über der Finals *d* schließt. Der Bass imitiert den Discant um zwei Schläge und eine Oktave nach unten versetzt bis zum letzten Melisma. Dieses wird hier etwas verkürzt und bringt nur den zu Beginn aufsteigenden Teil in teilweise vergrößerten Notenwerten, um mit einer Bassklausel abwärts auf der Finals *d* zu enden. Um weitere zwei Viertel und vom Discant eine Quart abwärts versetzt folgt auch der Tenor dem Eingangsmotiv des Discant mit seiner Imitation bis zum – auch hier – verkürzten, abschließenden Melisma, das mittels Diskantklausel in der Oktave über der Finalis *d* mündet, die den einzigen Ruhepunkt des Abschnittes darstellt.

Die Kürze und klare 3-Teilung des Stückes gepaart mit der strophigen Anlage kennzeichnen eine Struktur von villanellentypischer Schlichtheit. Dieses wird durch die homophone, syllabische und teilweise homorhythmischen Satzweise mit kurzen melismatischen oder imitatorischen Einschüben unterstrichen. Sowohl erster als auch zweiter Abschnitt beginnen in enger Lage und enden nach klaren Kadenzmomenten mit klarer Klauselbildung – wobei jeweils die Diskantklausel im Tenor und die Tenorklausel im Discant liegt – in reinen Prim-Oktav-Klängen. Der Dritte Abschnitt stellt sich etwas bewegter dar. Er ist von Imitationen geprägt, ohne jedoch seine Schlichtheit einzubüßen und endet ebenfalls nach klarer Klauselbildung – diesmal doppelter Diskantklausel über Bassklausel – mit einem Klang über *d* mit Oktavverdoppelung plus Terz. Die hohe Lage der Unterstimmen, sowie die Anlage des

Discants, der zu diesen im Gegensatz in der Mittellage angesiedelt ist, stellen ein weiteres typisches Merkmal von Villanellen dar. Parallelführung in Terzen bzw. Quinten, enge Lage und Homorhythmik vermitteln einen volkstümlichen Charakter und ergänzen das Bild.

5.4 „Wenn ich gedenck der Stund da ich muß scheiden“ (Leonhard Lechner, *Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Berg Erben 1579)¹⁴³

Im Gegensatz zu Regnarts Villanellenvorlage, deren drei Teile jeweils wiederholt werden, setzt Lechner nur im A-Teil ein Wiederholungszeichen ein, während der B-Teil in nur 4,5 Takten abgehandelt und die Wiederholung des C-Teiles durch eine Abschnittsmarkierung und ein Signum Congruentiae am Beginn und ein Wiederholungszeichen am Ende markiert wird. Es erhält dadurch die Form]:A:[B]:C:[. Die Längen der Abschnitte sind hier um den B-Teil mit 10,5 – 4,5 – 10,5/11 Takten symmetrisch angeordnet. In der Transkription habe ich den C-Teil ausgeschrieben, da sich sonst ein in moderner Notation unübliches Phänomen ergeben würde: Das Signum Congruentiae steht in den einzelnen Stimmen bei Einteilung in Takten an unterschiedlichen Stellen. Ebenso endet Lechners Satz damit abgestimmt in den einzelnen Stimmen an unterschiedlichen Stellen. Bei einer Wiederholung mit Wiederholungszeichen an den entsprechenden Stellen stehen die Stimmen also wieder richtig übereinander, aber es würden Takte geteilt werden müssen. Durch das Ausschreiben der Wiederholung können ganze Takte gewahrt werden. Die Besonderheit dabei ist, dass sich die Stimmen im Metrum nun um einen halben Takt und damit in ihrer Gewichtung verschieben.

¹⁴³ Als Material zur Analyse wird herangezogen: Leonhard Lechner: „III. Wenn ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Leonhard Lechner: *Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Berg Erben 1579, (D-Mbs 4 Mus.pr. 156#Beibd.3. - Beibd. 3), RISM A/I L 1293.

Text		Musik		
Reim	Verszeile	Abschnitt	Takte	Kadenz
A / C	1, strophig	]:A:[	10,5	G
B / C	2, strophig	B	4,5	B
B / c	3, strophig	]:C:[	10,5/11	G

Das Stück orientiert sich am Dorischen, wurde aber auf g transponiert und dafür mit dem Generalvorzeichen b ausgestattet. Zusätzlich erweitert Lechner die Vorlage um Vagans und Altus auf einen 5-stimmigen Satz, dessen Tonumfänge der einzelnen Stimmen auch hier relativ gering gehalten werden: sie bewegen sich zwischen einer Septim (Vagans, $(e^1) f^1-d^2$) und einer Dezim (Bassus, $B-d^1$). Discantus und Tenor liegen hier genau eine Oktave von g^1-g^2 bzw. $g-g^1$ übereinander, während der Altus mit seinem Umfang einer Non von $a-b^1$ die stabile Mitte bildet. Insgesamt erstreckt sich das Stück also von $B-g^2$ und damit fast über eine Oktave mehr als seine Vorlage-Villanella.

	Schlüsselung	Tonumfang	Kadenzen	Tonart
Discantus	g	g^1-g^2	h^1, f^2, h^1, h^1	g dorisch
Vagans	C1	$(e^1) f^1-d^2$	g^1, d^2, g^1, g^1	g dorisch
Altus	C2	$a-b^1$	d^1, b^1, d^1, d^1	g dorisch
Tenor	C3	$g-g^1$	g, b, g, g	g dorisch
Bassus	f3	$B-d^1$	g, B, g, g	g dorisch

Die Discant-Stimme wurde von Lechner durchgehend syllabisch gesetzt. Im Gegensatz dazu, finden sich in den übrigen Stimmen auch kurze, melismatische Einschübe. Diese bilden jedoch die Ausnahme. Die Anlage des Satzes ist stark von Imitation, Parallelführung und Sequenzierung geprägt. Dabei übernimmt der Komponist Elemente aus Regnarts Villanella teilweise originalgetreu.

Das Notenbild des A-Teils ist von Verschachtelungen und Überlappungen gekennzeichnet. In regelmäßigen Abständen von zwei Takten finden sich zarte Kadenzmomente, die jedoch alle abgeschwächt wirken, da diese als Überlappungspunkte auftreten. Den einzigen wirklichen Ruhepunkt des Abschnittes stellt die Schlusskadenz über g mit hochalterierter Terz dar. Dieser Schlusspunkt wird bereits zwei Takte zuvor in den vier Oberstimmen vorbereitet, die nach g kadenzieren,

wobei der Vagans mit die Terz beisteuert. Der Bass enthält sich hier, während der Tenor die Bassklausel übernimmt. Mit einer letzten Bekräftigung „da ich muss scheiden“ wird schlussendlich der Schlussklang über *g* mit hochalterierter Terz über die vier stimmtypischen Klauseln erreicht, wobei die Diskantklausel vom Vagans gebracht wird und der Discant nach einem Terzfall in der Durterz schließt. Der Altus fügt dem Klang die Quinte hinzu.

Lechner übernimmt im A-Teil – trotz des auf *g* transponierten Satzes – die Bassstimme der Vorlage, mit einem kleinen Unterschied exakt: er fügt vor der Wiederholung – und damit Bekräftigung – von „da ich muss scheiden“ eine Pause ein und versetzt das Melisma, nun der Transposition entsprechend, auf *g*. So kann er den Abschnitt nach einer aufwärtsgerichteten Bassklausel auf *g* schließen. Bereits vor dem Einstieg des Basses im dritten Takt stellt der Tenor das Eingangsmotiv in der Transposition vor und „übergibt“ diesem mit dem Schlusston der ersten Satzhälfte. Dadurch entsteht eine um eine Quarte nach unten versetzte Imitation des Motives. Mit Beginn der zweiten Phrase des Basses steigt der Tenor wieder ein, um mit diesem die zweite Satz- bzw. Phrasenhälfte um eine Terz versetzt parallel zu laufen. Die Schlussfloskel nimmt der Tenor dem Bass wieder vorweg und gleichzeitig den Dialog mit diesem erneut auf. Während der Bass das Motiv imitiert, wiederholt der Tenor den Text der zweiten Satzhälfte ein drittes Mal. Ein Quartsprung aufwärts mit anschließend absteigender Stimmführung von *d* über eine Tenorklausel hin zur Finalis *g* bekräftigt das Leid des Klagenden.

Einen Gegenpart zu den beiden tiefen Stimmen, bilden Discant und Vagans: im Abstand einer Terz parallelgeführt stellen sie ein zur Stimmführung des Tenors gegenläufiges – die Intervalle jedoch nicht exakt spiegelndes – Motiv vor, welches der Vagans unmittelbar anschließend um eine große Sekunde nach unten sequenzierend wiederholt, während der Discant pausiert. In der Wiederholung der zweiten Satzhälfte nimmt der Discant das Bassmotiv auf, sodass er nahtlos an dieses anschließt und im Abstand einer Undezime sequenziert. Ein weiteres Mal wird die zweite Satzhälfte vom Discant bekräftigend wiederholt, um mit hochalterierter Terz den ersten Abschnitt zu schließen. Die zweite Satzhälfte wird vom Vagans ohne motivische Zusammenhänge zwei Mal wiederholt und über eine Diskantklausel zur Finalis *g* geführt.

Als Bindeglied zwischen den beiden Oberstimmen und den beiden Unterstimmen fungiert der Altus. Dieser setzt zeitgleich mit dem Bass im dritten Takt ein und stellt

ein Motiv vor, dass mit dem absteigenden Sekundschrift – hier jedoch eine kleine Sekunde – der Unterstimmen beginnt, dann aber mit dem Stimmverlauf der Oberstimmen fortsetzt. Die zweite Satzhälfte schließt nahtlos an und wird drei Mal wiederholt. Erstes und zweites Mal sind dabei durch Schließen mit einer Diskantklausel nach *d* bzw. *g* und die zweite und dritte Wiederholung durch ein kleines, rhythmisches Motiv (punktierte Viertel – Achtel – Viertel) verbunden. Nach einer Diskantklausel mündet die Stimme in der Quinte des Schlussakkordes, der in diesem Abschnitt den einzigen wirklichen Ruhepunkt darstellt.

Im Gegensatz zu A- und C-Teil präsentiert sich das Notenbild des B-Teils kompakter und einheitlicher. Es ist von rhythmischen Punktierungen geprägt, die vertikal geblockt auftreten. Hier bilden sich zwei Gruppen heraus, die jeweils parallel laufen: Die Unterstimmen gegen den Discant, dem sich nach zwei Takten der Altus anschließt. Diese gleichen rhythmisch, jedoch nicht melodisch dem unmittelbaren Beginn des B-Teils der Vorlage-Villanella.

Mit einer kleinen Adaption übernehmen Vagans, Tenor und Bass sogar das gesamte rhythmische Muster des B-Teils aus Regnarts Villanella: die beiden Notenwerte des auf das rhythmische Anfangsmotiv (Halbe – punktierte Viertel – Achtel) folgenden Viertel werden verdoppelt. Die vier Unterstimmen nehmen in der Taktmitte den Beginn des Abschnitts vorweg, der Discant folgt imitierend um einen halben Takt versetzt. Gleich im Folgetakt holt dieser die Verzögerung wieder auf und löst sich von der rhythmischen Struktur von Vagans, Tenor und Bass, während der Altus mit der Oberstimme rhythmisch parallel weiterläuft. Der Discant wiederholt das eingangs vorgestellte, rhythmische Motiv und führt über eine Altklausel zum Finalton f^2 . Der Altus hingegen gelangt über eine Diskantklausel zur Finalis b^1 , dem einzigen Ruhepunkt des Abschnitts. Tenor und Bass erreichen die Finalis über die stimmtypischen Klauseln, während der Vagans über eine Diskantklausel in der Terz des Klanges mündet.

Der C-Teil weist ein dichtes Bild von Verzahnungen, Imitationen und Sequenzierung auf. Er wird vom Discant auftaktig eingeläutet, der das Motiv aus Regnarts Vorlage-Villanella in seiner Transposition über dem Text „mein Herz im Leib“ vorstellt. Die übrigen Stimmen folgen im Abstand von jeweils zwei Vierteln: Altus und Vagans setzen gemeinsam ein. Der Vagans lehnt sich an die Melodiekurve des vorgestellten Motivs (Quartsprung aufwärts – gr. Sekund + kl. Terz abwärts) eine

Quarte tiefer nur grob an und bewegt sich in diesem Abschnitt als einzige Stimme, im Verhältnis zum Motivmaterial der übrigen Stimmen, relativ unabhängig von diesen. Nach einem Melisma auf „verzagen“ – im Gegensatz zu den übrigen Stimmen in kleineren, bewegten Notenwerten – kadenziert der Vagans über eine Altklausel zur Finalis *g*¹. Im Gegensatz dazu wiederholt der Altus das vom Discant vorgestellte Motiv 1 exakt um eine Oktave tiefer als der Discant und schließt gleich mit einem weiteren Motiv (3-maliger Repetitionston mit anschließendem Quartsprung abwärts) an. Dieses wird durch die Stimmen jeweils im Abstand von zwei Vierteln auf gleichbleibenden Text imitiert und bis zu vier Mal (im Bass) wiederholt. So entsteht ein dicht verschachtelter Satz, in dem durch die oftmalige Wiederholung des Motiv 2 auf den Text „will mir vor Leid“ das Leid und die Qualen des Klagenden betont werden. Einzig der Vagans bringt das Motiv wieder nur in Anlehnung an den Stimmverlauf und ersetzt den Quartsprung durch eine (große) Sekunde. Auch der Altus beendet das Motiv bei der zweiten Wiederholung von Motiv 2 mit einer (kleinen) Sekunde und schließt diesem eine weitere Wiederholung auf motivisch neues Material an. Hier versieht er das Wort „Leid“ mit einem kleinen, stufenweise absteigenden Achtelmelisma und schließt den Abschnitt über eine Altklausel mit dem Wort „verzagen“ in großen Notenwerten. Zwei Viertel nach Vagans und Alt setzt der Bass mit Motiv 1 – wiederum um eine Oktave tiefer – ein und schließt direkt Motiv 2 an, das er vier weitere Male wiederholt. Nach kurzem, stufenweise aufsteigenden Melisma (punktierte Viertel – Achtel – Viertel) auf „Leid“, kadenziert der Bass über eine aufwärtsgerichtete Bassklausel hin zur Finalis *g*. Als letztes steigt der Tenor in den Abschnitt ein, bringt nahtlos Motiv 1 und 2 und beendet den (Text) Satz („verzagen“) exklamierend mit einem Oktavsprung nach oben und Sekundschrift abwärts. Nach einer Pause von einem halben Takt verwendet der Komponist zur Bekräftigung („will mir vor Leid“) und weiterer Wiederholung der zweiten Satzhälfte („will mir vor Leid verzagen.“) neues Motivmaterial. Während er das „Leid“ mit einem stufenweise aufsteigenden Melisma (punktierte Viertel – Achtel – Viertel) versieht, – dieses findet sich auch im Bass zwei Takte später und eine Non nach unten versetzt – betont er die Aussage des Satzes in der nochmaligen Wiederholung durch Verdoppelung der Notenwerte. Über die stimmtypische Tenorklausel kadenziert er zur Finalis *g*.

Lechner setzt das Wiederholungszeichen am Ende des Satzes in den Stimmen entsprechend ihrem Einsatz versetzt. Dabei zieht er die Stimmeneinsätze um den

Notenwert einer Halben vor, sodass Discant, Vagans, Tenor und Bass mit ihrem Schlussston in Taktmitte zu liegen kommen, gleicht dies jedoch durch den Einsatz eines Fermatezeichens aus. Der Altus legt als Bindeglied zwischen Ober- und Unterstimmen dafür eine „Punktlandung“ hin und schließt auf die schwere Zeit.

Lechners 5-stimmige Bearbeitung von Regnarts 3-stimmiger Villanella lässt schnell Elemente seiner Vorlage erkennen. In neuer Zusammensetzung treten diese im Gegensatz zu jener jedoch teilweise imitativ verschachtelt auf, sodass sich ein polyphonerer Notenbild ergibt. Im klar kadenziell gegliederten und syllabisch vertonten Satz wurden nur A- und C-Teil mit Wiederholungszeichen versehen, während der B-Teil auskomponiert wurde dabei gänzlich ohne Textwiederholungen auskommt. Er tritt im Stück geblockt als „stabile Mitte“ auf. Im C-Teil übernimmt Lechner die imitatorischen und sequenzierenden Einschübe Regnarts, vermehrt diese jedoch durch zusätzliche Imitationseinsätze. Lechner setzt in seiner Bearbeitung bewusst Tonsprünge mit exklamierendem Charakter zur Textverdeutlichung ein und verlässt damit die villanellentypische Schlichtheit, die am Textvortrag orientiert ist. Reine Prim- oder Oktavklänge sind hier nicht mehr zu finden – sehr wohl aber in Terzen parallelgeführten Passagen – und speziell die Schlussklänge wurden mit vollständigen Dreiklängen versehen.

5.5 Vergleich der vier Stücke

	Scotto	Regnart it.	Regnart dt.	Lechner
Stimmen	D, T, B	D, A, Q, T, B	D, T, B	D, V, A, T, B
Schlüsselungen	C1, C2, C3	g, C2, C3, C3, f3	C1, C3, C4	g, C1, C2, C3, f3
Umfang d. Stimmen	7 + 7 + 9	10 + 7 + 9 + 10 + 11	8 + 8 + 8	8 + 7 + 9 + 8 + 10
Tonumfang d. Stücks	$f-es^2$	$A-f^2$	$d-d^2$	$B-g^2$
Tonart	<i>g</i> dorisch	<i>g</i> dorisch	dorisch	<i>g</i> dorisch
Tempus	C	¢	¢	C
Länge der Abschnitte	3,25 + 3,25 + 3,75 + 5,25 + 3,25 + 3 + 3,5 + 4 + 3,75	28 + 14,5 + 36,5	]:6,5:[+]:4:[+]:9,5:[	]:10,5:[+ 4,5 +]:10,5:[
Länge des Stücks	33	79	20	25,5
Abschnitte	9	3	3	3
strophig	X	X	✓	✓
Anzahl der Strophen	2 (3)	1	4	4
Reimschema	Abb ABABb	ABb	ABb ABb ABb CCc	ABb ABb ABb CCc
Vertonung d. Reimschemas	A+B+C+D+E+ F+G+]:H+H':[	AA+B+CC	]:A:[+]:B:[+]:C:[	]:A:[+ B +]:C:[

Vom Ursprungstext der Textgrundlagen mit dem Reimschema ABb ABb ABb CCc haben die Komponisten unterschiedlich viel in Musik gesetzt: Während Scotto in seiner Canzone den Inhalt der ersten drei Strophen übernimmt und den zweiten Refrainvers herauskürzt, vertont Regnart in seiner italienischen Canzone gleich nur die erste Strophe, stattdessen diese dafür aber mit extensiven Textwiederholungen aus. Durch die Verkürzungen geht in den beiden Canzonen die Strophenform verloren. Bei Scotto, der zwar vom Ursprungstext den Inhalt von drei Strophen – ohne den zweiten Refrainvers – vertont, ist der Verlust an die Auflösung der musikalischen Strophenform gebunden. In den deutschen Villanellen von Regnart und Lechner bleibt dieser Aspekt erhalten.

Für die Vertonung der Texte haben die Komponisten unterschiedliche Längen und Formen gewählt. Die knapp gehaltenen Stücke von Scotto und Lechner sowie Regnarts Villanella, spiegeln durch ihre Kürze von 33, 25,5 bzw 20 Takten Aspekte der Villanellentradition wider. Scotto komponiert seine Canzone durch und verarbeitet Motive und musikalisches Material in den durch Kadenzen klar voneinander getrennten und an jeweils eine Verszeile gebundenen Abschnitten. Nur die letzten beiden Abschnitte stellen musikalisch eine Wiederholung mit kleinen Anpassungen dar, die zusätzlich mit Wiederholungszeichen versehen sind (J:H+H':J). Lechner den A- und C-Teil mit Wiederholungszeichen (J:A:[+B+]:C:J), während er den B-Teil ausschreibt. (In meiner Übertragung habe ich den C-Teil dennoch ausgeschrieben, da sich in moderner Notation sonst Taktwechsel durch halbierte Takte ergeben würden.) Im B-Teil, der sich musikalisch von den beiden anderen durch seine homophone, blockhafte Umsetzung abhebt, wird der Text im Gegensatz zu Regnarts 20-taktiger Villanella, deren drei Abschnitte durch Wiederholungszeichen (J:A:[+]:B:[+]:C:J) getrennt sind, nur einfach vertont., sodass ein Wiedererkennungswert bestehen bleibt.

Alle vier Stücke orientieren sich am Dorischen, was ihnen eine melancholische Note gibt. Außer Regnarts Villanella wurden diese alle auf *g* transponiert. Die Gesamtstimmumfänge der Stücke sind mit knapp zwei, bzw. genau zwei Oktaven bei den 3-stimmigen Stücken und knapp drei Oktaven bei den 5-stimmigen sehr kompakt gehalten. Ebenso stellen sich die Umfänge der Einzelstimmen dar, wobei in den beiden 5-stimmigen Stücken tendenziell größere Umfänge – hier besonders in Regnarts Canzone – zu finden sind. Sie alle tragen die Melodiestimme in der Oberstimme, verhalten sich in Bezug zu dieser aber unterschiedlich. Hier setzen die Komponisten unabhängig der Tradition, denen die Stücke von diesen zugeordnet wurden, in den 3- bzw. 5-stimmigen Stücken den Bezug der Stimmen zur Melodiestimme jeweils ähnlich um. In Scottos Canzone und Regnarts Villanella haben die Unterstimmen mehrheitlich eine akkordisch stützende Funktion. Dies erzeugt den Eindruck von Schlichtheit, die durch Terz- und Quintparallelen und mehrheitlich Schlussklänge in Prim-Oktavlage weiter unterstrichen wird. Nur gelegentlich mischt sich in diese reinen Klänge eine Terz ein, um sie ein wenig zu füllen. Ebenfalls vermittelt die Stimmführung den Eindruck der Schlichtheit: in Regnarts Villanella findet sich in allen drei Stimmen eine mehrheitlich stufenweise Stimmführung, die nur im imitatorischen dritten Teil durch einen Quartsprung in den beiden Leitmotiven des Abschnitts unterbrochen ist; bei

Scotto wird der Discant größtenteils stufenweise geführt, im Tenor finden sich jedoch bereits mehr Tonsprünge und die Linie des Bass wird über größere Strecken mit Sprüngen von einer Quart bis Oktave geführt. Diese folgt dabei oftmals den Grundstufen I, IV und V. Mit der einerseits stufenweisen Stimmführung im Discant, die eine gewisse Einfachheit transportiert und andererseits sprunghafterer Stimmführung – besonders im Bass – in den Unterstimmen, vereint Scotto canzonentypisch Elemente konträrer Stilrichtungen. Regnarts Villanella reiht sich im Gegensatz dazu mit seinen stufenweisen Fortschreitungen klar in die Villanellentradition ein.

Die beiden 5-stimmigen Stücke – Regnarts Canzone und Lechners Villanella – zeigen hier komplexere Satzbilder, in denen Imitationen und Verzahnungen prägende Elemente darstellen. Ebenfalls gehören hier textausdeutende Tonsprünge zu den Gestaltungselementen, die den beiden Stücken – unabhängig ihrer Zuordnung durch die Sammlungstitel – einerseits ein polyphonerer Gewand geben als den 3-stimmigen Stücken und andererseits italienische Elemente darstellen. Schlussklänge werden hier in der Regel durch vollständige Dreiklänge gebildet.

Ein Element, das in allen vier Stücken zu finden ist, sind Tonwiederholungen. In Scottos Canzone treten diese paarweise auf. Auch Regnart baut in seiner 5-stimmigen Canzone diese Tonwiederholungen ein. Auffällig ähnlich setzt er diese in der zweiten Verseile „partendo che sarà de la mia vita“ ein und stimmt dabei auch in rhythmischen Elementen des Abschnittes mit Scotto überein. Man kann hier keinesfalls von einer direkten Übernahme sprechen, die Anlehnung an die Stimmführung von Alt und Discant der Vorlage ist aber zu erkennen. Die Vertonung von „mamma mia d’oro“ aus der dritten Verszeile weist noch größere Ähnlichkeiten auf: hier hat Regnart Scottos Motiv Viertel d^2 – Viertel d^2 – Viertel c^2 – Viertel d^2 – Viertel d^2 – punktierte Halbe b^1 folgendermaßen übernommen: Viertel d^2 – Viertel d^2 – Viertel $c\#^2$ – Viertel/Halbe d^2 – Halbe a^1 .

In den beiden deutschen Stücken wird das Tonpaar noch um einen zusätzlichen Ton erweitert. Hier bringt Regnart im dritten Teil seiner Villanella ein Motiv, aus dreimaliger Tonwiederholung + fallendem Quartsprung, das sowohl sequenziert als auch durch alle Stimmen imitiert wird. Lechner übernimmt dieses Motiv in seiner Bearbeitung, imitiert ebenfalls durch die Stimmen, verzichtet aber auf den sequenzierenden Aspekt.

Die beiden Villanellen haben wie Lechners Titel *Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, verspricht, einige Gemeinsamkeiten. Hier ist vor allem an die Übernahme von Motiven, Melodiebausteinen und rhythmischen Elementen zu denken. So übernimmt Lechner gleich zu Beginn die ersten Takte der Basslinie aus Regnarts Villanella und bringt sie erst im Tenor um eine Quart nach oben transponiert – dies entspricht auch der Transposition des Stückes auf *g* – und anschließend imitierend im Bass um eine Quart nach unten versetzt. Discant und Vagans bringen das Motiv in einer Art Spiegelung der Stimmkurve, die jedoch keine exakte Spiegelung darstellt, sondern nur den Melodieverlauf nachzeichnet. Der Vagans sequenziert das Motiv gleich im Anschluss um eine große Sekunde nach unten versetzt. Auch die zweite Vershälfte „da ich muß(t) scheiden“ findet sich bei Lechner in Bass, Tenor und Discant in unterschiedlichen Transpositionen wieder. Lechners blockartiger B-Teil stellt sich bei genauer Betrachtung als rhythmische Anlehnung an Regnarts B-Teil heraus. Auch die drei Bausteine aus Regnarts C-Teil finden sich bei Lechner wieder: das Eingangsmotiv auf „mein herz im leib“, das aus einem Quartsprung aufwärts + große Sekund und kleine Terz abwärts wieder zurück zum Ausgangston besteht, wird bei Lechner ebenso durch die Stimmen imitiert – der Vagans zeichnet hier nur die Stimmkurve nach – wie das anschließende, bereits oben beschriebene Motiv, aus dreimaliger Tonwiederholung mit anschließendem Quartsprung abwärts. Das dritte Element, das Lechner verarbeitet, findet sich sowohl bei Regnart als auch Lechner in den unterschiedlichen Stimmen in leicht variiert Form. Die Basis dessen bildet hier eine stufenweise, um eine Quart bis Quint aufsteigende Linie mit punktiertem Rhythmus am Beginn. Lechner verkürzt dieses Element auf den Tonraum einer Terz bis Quart und bringt es nur Bass, Tenor und Vagans.

Neben diesen verbindenden Elementen unterscheiden sich die beiden Villanellen auf den ersten Blick durch die Stimmenanzahl. Während Regnart sein Stück sehr schlicht hält und die Stimmen mehrheitlich stufenweise führt, gestaltet sich Lechners Satz komplexer. Hier prägen sowohl Imitationen als auch Verzahnungen das Bild, das sich wesentlich polyphoner als Regnarts Satz darstellt. Textausdeutende Tonsprünge stellen zudem ein Element aus der Madrigalgestaltung dar und stellen höhere technische Anforderungen an die Sänger.

6 Resümee

Die verschiedenen Bewegungen des 16. Jhdts. mischten sowohl kulturelles als auch soziales Leben in Europa neu durch und bereiteten einen fruchtbaren Boden für Wandel und Veränderungen. Der Handel, der sich immer weiter über Ländergrenzen hin ausdehnte und neue Bildungsansprüche, die immer größere Teile der Bevölkerung erfassten, wurden zu Vehikeln, die diesen Austausch vorantrieben. In Folge der Vernetzung stieg die Vielfalt sowohl auf sozialer, kultureller und auch materieller Ebene. Es kam zu einer wechselseitigen Beeinflussung: durch gestiegenes Angebot und Möglichkeiten. So wurden auch kulturelle Traditionen über regionale und soziale Grenzen hinweg verbreitet. Die Entstehung der hier untersuchten Stücke fällt in genau jene Zeit, in der sich diese Dynamik so richtig aufgebaut hatte. Diese spiegelt sich in ihnen wider und so lassen sich die Transfer- und Veränderungsprozesse, die sich auf vielfältigen Wegen und Ebenen vollzogen und dazu führten, die Villanellentradition im deutschen Sprachraum bekanntzumachen und schlussendlich zu assimilieren, an ihnen nachvollziehen.

In den hier untersuchten Stücken lässt sich der Weg eines musikalisch-stilistischen Wandels und Assimilierungsprozesses veranschaulichen: von der schlichten, italienischen 3-stimmigen Canzone, die mit ihrer durchkomponierten Anlage auch Elemente des Madrigals enthält, über die wesentlich komplexere 5-stimmige Canzone Regnarts mit ihrer verschachtelten, imitativen Struktur weiter zu Regnarts deutscher, 3-stimmiger Villanella, in der sich der Komponist alle Mühe gegeben hatte, die villanellentypische Form zu übernehmen und kennzeichnende Merkmale umzusetzen, weiter zu Lechners 5-stimmiger Bearbeitung, die sich von dieser Schlichtheit wieder entfernt und neben der Ergänzung durch zwei Stimmen Elemente polyphoner Setzweise aufweist.

Dieser musikalisch stilistische Transfer stellte Komponisten im deutschen Sprachraum eine neue Farbpalette zur Verfügung. Mit der Villanella kamen oberstimmengeprägte Lieder über die Alpen, die mit ihrer Schlichtheit große Teile der städtischen Bevölkerung ansprachen und es ihnen ermöglichte, diese schnell und ohne großen Aufwand umzusetzen. Tonwiederholungen und stufenweise Stimmführung unterstützen die Schlichtheit. Die überwiegend homophon und syllabisch gesetzte Villanella ahmte mit ihren Quint- und Terzparallelen bewusst volkstümliche Gesänge nach und verstieß damit gegen die Regeln des hier üblichen polyphonen Satzes.

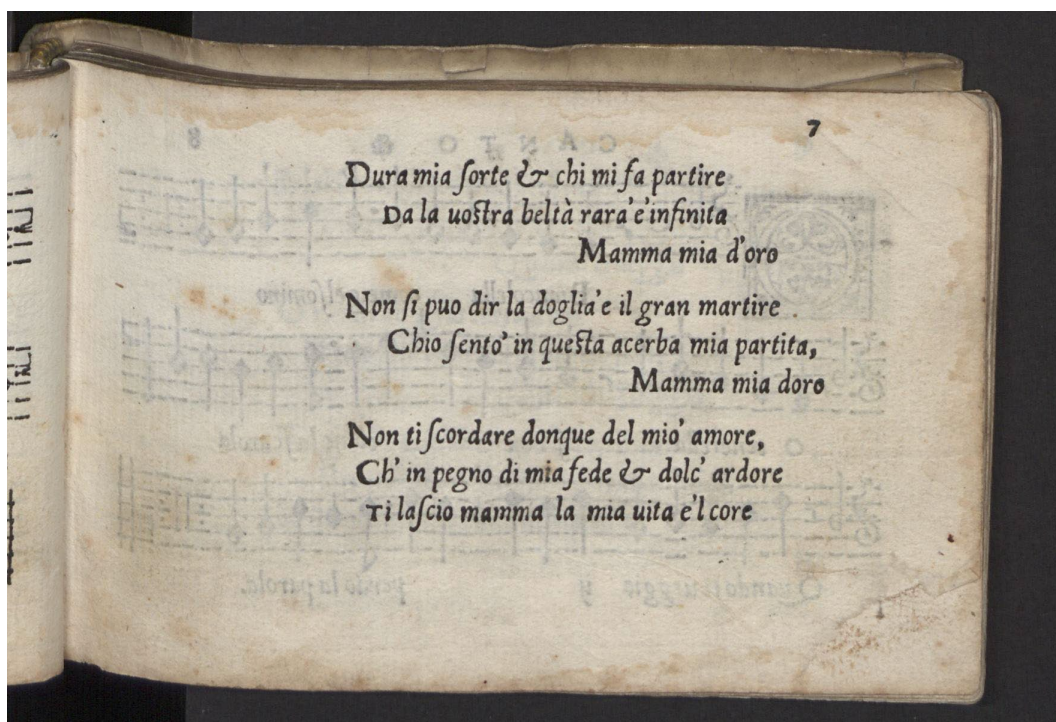
Gleichzeitig verlangten die syllabische Satzweise und die 3-teilige Form die Vertonung eines Textes nach italienischem Vorbild. Hier lässt sich erkennen, dass Transferprozesse, die selbst auf Vernetzung zurückzuführen sind, gleichzeitig auch immer vernetzt zu betrachten sind und selten nur auf einzelnen Ebenen von statten gehen.

Anhand der hier untersuchten Beispiele wird deutlich, wie modular und anpassungsfähig Traditionen sind und wie diese untereinander interagieren. So kann gezeigt werden, wie eine Tradition ihren Weg in einen neuen Kulturraum findet und dort aufgenommen wird. Es kann festgestellt werden, dass Ebenen mit messbaren Werten leichter übertragbar sind als jene, denen kein exakter Wert zugemessen werden kann: So lassen sich z.B. die textlich formalen Komponenten in vielen Punkten anpassen und übertragen. Ebenfalls kann die musikalische Form in Bezug auf syllabische Satzweise und formale Anlage, Melodik und Harmonik übertragen werden. Während sich das Thema eines Textes übertragen lässt, wird es auf sprachlich-syntaktischer Ebene schwieriger, da italienische und deutsche Sprache verschiedenen Ordnungsprinzipien für gebundene Sprache folgen: Hier stehen sich silbenzählendes und akzentuierendes Versprinzip gegenüber. Auch diese Ebene ist mit Geschick durch Anpassung, bzw. durch Emulgieren der beiden Prinzipien überwindbar. Die inhaltliche, metaphorische Ebene stellt im Übertragungsprozess die größte Hürde dar, da sie vom jeweiligen kulturellen Verständnis geprägt und entsprechend mit deren Sprachgebrauch und -verständnis verbunden ist. Sie ist nur bedingt überwindbar und ist auf Offenheit und Neugierde angewiesen. Es ist davon auszugehen, dass Metaphern so übersetzt oder übertragen werden, dass sie den im jeweiligen Kulturkreis bekannten Bildern entsprechen. Eine weitere Möglichkeit stellt die Übernahme und Integration von Metaphern in das bestehende Verständnis eines Kulturkreises dar. Im Falle der hier untersuchten Stücke kommt es in Folge zu einem Integrationsprozess.

Regnarts Übertragungsprozess stellt den Versuch dar, eine Tradition auf mehreren Ebenen zu „übersetzen“. Dabei hat er die seinem Verständnis zur Verfügung stehenden Mittel ausgeschöpft und versucht, sich für Ungewohntes und Neues zu öffnen. Da Transferprozesse immer auch Veränderungsprozesse sind, ist Regnarts Übertragungsprozess als eine wesentliche Momentaufnahme in der Musikgeschichte zu betrachten, die später von Lechner aufgenommen und weiterverarbeitet wurde. Durch die Auf- und Übernahme italienischer Stilmittel sowohl auf musikalischer, als

auch sprachlicher Ebene wurde ein Assimilierungsprozess gestartet, der einen fruchtbaren Boden für weitere Entwicklungen im deutschen Lied schaffen sollte.

7 Anhang



Notenbeispiel 1: *Secondo libro delle mvse a tre voci*, Rom: Antonio Barre 1557, (D-LEm II. 5. 32b), RISM B/I 1557/20, S. 6 f.

Girolamo Scotto

Edition: Barbara Recheis 04/2025

83

Se pensand' al partir

Jakob Regnart

A

Superius
Se pensand' al par-tir' pens' al mo-ri - re, pens'al mo-ri -

Altus
Se pensand' al par-tir' pens' al mo-ri - re, se pen-sand'al par - tir pens'

Quinta parte
Se pensand' al par-tir pens' al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re,

Tenor
Se pensand'al par - tir pens' al mo-

Bassus
Se pensand' al par-tir pens' al mo-ri - re, se pen-sand' al par-tir

A

- re pens' al mo-ri - re, se pensand' al par-tir pens' al mo-ri - re,

al mo-ri - re, mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, se pen-sand' al par-tir pens' al mo-ri - re, se

se pen-sand'al par - tir, pens' al mo-ri - re, se pen-sand' al par-tir pens' al mo-ri - re, pens'

- ri - re, pens' al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, Se pen-sand'al par - tir pens'

pens' al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, se pen-sand' al par-tir pens' al mo-ri - re,

B

pens'al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, par - ten-do che sa-rà

pen-sand'al par - tir pens' al mo-ri - re, mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, par - ten-do

al mo-ri - re, se pen-sand'al par - tir, pens' al mo-ri - re, par - ten-do che sa-

al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re,

se pen-sand' al par-tir pens' al mo-ri - re, pens' al mo-ri - re,

Edition: Barbara Recheis 04/2025

de la mia vi - ta, de la mia vi - ta par - ten-do che sa - rà de la mia vi - ta, de
 che sa - rà, par - ten-do che sa - rà, par - ten-do che sa - rà de la mia vi
 - rà par - ten-do che sa - rà, de la mia vi - ta, par - ten-do che sa - rà, de
 par - ten-do che sa - rà, de la mia vi - ta, par - ten-do che sa -
 par - ten-do che sa - rà, de la mia vi - ta, par - ten-do che sa - rà, par - ten-do che sa - rà

C

la mia vi - ta, mam-ma mia, mam-ma mia d'o-ro. mam-ma mia d'o-ro, mam -
 ta, de la mia vi - ta, de la mia vi - ta, mam-ma mia d'o-ro, mam -
 la mia vi - ta, mam - ma mia d'o-ro mam - ma mia d'o-ro, mam - ma mia d'o-ro, mam -
 -rà. de la mia vi - ta, mam-ma mia d'o-ro, mam - ma mia d'o-ro, mam-ma mia d'o-ro,
 de la mia vi - ta, mam-ma mia d'o-ro, mam-ma mia d'o-ro, mam - ma mia d'o-ro, mam -

C

-ma sa - po - ri - ta, mam-ma sa - po - ri - ta, mam-ma, mam - ma sa - po - ri - ta, mam -
 -ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam-ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam -
 -ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma, mam -
 mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam-ma, mam-ma sa - po - ri - ta, mam -
 -ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam -

mam-ma mia, mam-ma mia d'o-ro. mam-ma mia d'o-ro, mam - ma sa - po - ri - ta, mam-ma
 -mamia d'o - ro mam-ma mia d'o - ro, mam-ma mia d'o - ro, mam-ma sa - po - ri - ta, mam - ma
 -mamia d'o - ro, mam - ma mia d'o - ro, mam - ma mia d'o - ro, mam - ma sa - po - ri - ta,
 -mamia d'o - ro, mam - ma mia d'o - ro, mam-ma mia d'o - ro. mam - ma
 mam-ma mia d'o - ro, mam-ma mia d'o - ro, mam - ma mia d'o - ro, mam - ma sa - po - ri - ta,
 sa - po - ri - ta, mam - ma, mam - ma sa - po - ri - ta.
 sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta.
 mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, sa - po - ri - ta.
 sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma, mam - ma sa - po - ri - ta.
 mam - ma sa - po - ri - ta, mam - ma sa - po - ri - ta.

Edition: Barbara Recheis 04/2025

Notenbeispiel 3: „Se pensand' al partir“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Jakob Regnart: *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574, (PL-GD Ee 2173 2 8° adl 3.), RISM A/I R 738,

II. Wann ich gedenck der stund

Jakob Regnart

The musical score is written for three voices: Discant, Tenor, and Bassus. It is in G major and 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a 'C' (C major) and a 'B' (B major).

System 1: The Discant part begins with a whole note G. The Tenor and Bassus parts enter with a half note G. The lyrics are: "Wann ich ge - denck der stund, da ich must schei - den, da".

System 2: The lyrics continue: "ich must schei - den. Wie dann ge - sche - hen wird, in kur - zen ta - gen." The first ending (1.) is marked.

System 3: The lyrics continue: "gen. Mein Herz im leib wil mir vor laid, wil mir vor laid, wil mir vor laid, wil". The second ending (2.) is marked.

System 4: The lyrics continue: "gen. Mein herz im leib wil mir vor laid, wil mir vor laid, wil mir vor". The first ending (1.) is marked.

System 5: The lyrics continue: "mir vor laid ver - za - gen. Mein herz im gen. laid, wil mir vor laid ver - za - gen. gen. wil mir vor laid ver - za - gen. Mein gen."

Dann daß ich dich sol ewiglich vermeiden.
Thut alle freud von mir genzlich verjagen.
Mein herz im leib wil mir vor laid verzagen.

Hilff Gott daß ichs mög als gedultig leiden.
Hilff mir solch ungewohnten schmerzen tragen.
Mein herz im leib wil mir vor laid verzagen.

Weil ich dann muß darvon mit trawren fahren.
Und dich nit sehen mehr in vilen Jaren.
So wöll dich Gott in freud und laid bewahren.

Edition: Barbara Recheis 04/2025

Notenbeispiel 4: Jakob Regnart: „II. Wann ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Jakob Regnart: *Teutsche Lieder mit dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: [...] in ein Opus zusamendruckt.*, München: Adam Berg 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 191), RISM A /I R 755.

III. Wenn ich gedenck der stund

Leonhard Lechner

A

Discant: Wenn ich gedenck der stund, da

Vagans: Wenn ich gedenck der stund, wenn ich gedenck der stund da ich

Altus: Wenn ich gedenck der stund da ich muß schei-den, da ich

Tenor: Wenn ich gedenck der stund da ich muß schei - den, a ich

Basis: Wenn ich gedenck der stund da ich muß schei - den,

1. ich mußschei - den, da ich mußschei - den. **2. B** den. Wie dann ge-sche-hen wird in kur-zen ta -

mußschei - den, da ich mußschei - den. den. wie dann ge-sche - hen wird in kur-zen

— muß schei - den, da ich mußschei - den. den. Wie dann ge-sche - hen wird in kur-zen ta -

— mußschei - den, da ich mußschei - den. den. Wie dann ge-sche - hen wird in kur-zen

da ich mußschei - den. den. Wie dann ge-sche - hen wird in kur-zen

C

- gen. Mein herz im leib, mein herz im leib will mir vor leid, wil mir vor leid, will mir vor

ta - gen. Mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor leid, will mir vor leid, will

- gen. Mein herz im leib will mir vor leid will mir vor leid, will mir vor leid, will

ta - gen. Mein herz im leib will mir vor leid ver - za - gen, will mir vor

ta - gen. Mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor leid, will mir vor leid, will

Edition: Barbara Recheis 04/2025

C

leid, will mir vor leid ver - za - gen. Mein herz im leib, mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor
will mir vor leid ver - za - gen. Mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor leid,
mir vor leid, ver - za - gen. Mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor leid, will
leid, will mir vor leid ver - za - gen. Mein herz im leib will mir vor leid ver - za - gen,
mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen. Mein herz im leib will mir vor leid, will mir vor leid, will

leid, will mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen.
will mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen.
mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen.
will mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen.
mir vor leid, will mir vor leid, will mir vor leid ver - za - gen.

Dann daß ich dich sol ewiglich vermeiden,
Thut alle freud von mir genzlich verjagen.
Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.

Hilff Gott daß ichs mög alls gedultig leiden,
Hilff mir solch ungewohnten schmerzen tragen.
Mein herz im leib will mir vor leid verzagen.

Weil ich dann muß darvon mit trawren fahren,
Und dich nicht sehen mehr in vilen Jaren.
So mög dich Gott in freud on leid bewaren.

Edition: Barbara Recheis 04/2025

Notenbeispiel 5: Leonhard Lechner: „III. Wenn ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Leonhard Lechner: *Newe Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Berg Erben. 1579, (D-Mbs 4 Mus.pr. 156#Beibd.3. - Beibd. 3), RISM A/I L 1293.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Primärquellen

8.1.1 Musikalien

Lechner, Leonhard: „III. Wenn ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Leonhard Lechner: *Neue Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach u. Johann vom Berg Erben 1579, (D-Mbs 4 Mus.pr. 156#Beibd.3. - Beibd. 3), RISM A/I L 1293,

Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder [...] mit fünff stimmen gesetzt [...] Con alchuni madrigali*, Nürnberg: Katharina Gerlach u. Johann vom Berg Erben 1579, (D-Mbs 4 Mus.pr. 156#Beibd.3. - Beibd. 3), RISM A/I L 1293,
<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00093764>.

Mvsica divina di XIX. avtori illvstri, Antwerpen: Pierre Phalèse und Jean Bellère 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 185#Beibd.1), RISM B/I 1583|15,
<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072031>.

Regnart, Jakob: „II. Wann ich gedenck der stund“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: *Teutsche Lieder mit dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: [...] in ein Opus zusamendruckt.*, München: Adam Berg 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 191), RISM A /I R 755.

Regnart, Jakob: *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574, (PL-GD Ee 2173 2 8° adl 3.), RISM A/I R 738,
<https://pbc.gda.pl/publication/86982>.

Regnart, Jakob: *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, Nürnberg: Dieterich Gerlach 1574.

Regnart, Jakob: „Se pensand’ al partir“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Jakob Regnart, *Il primo libro delle canzone Italiane a cinque voci*, Wien: Jakob Mair 1574, (PL-GD Ee 2173 2 8° adl 3.), RISM A/I R 738.

Regnart, Jakob: *Teutsche Lieder mit dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: Zuuor vnderschiedlich in drey Theil [...] jetzt aber [...] in ein Opus zusammen druckt*, München: Adam Berg 1583, (D-Mbs 4 Mus.pr. 191), RISM A/I R 755,
<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094099>.

Scotto, Girolamo: *Corona. Il secondo libro delle canzoni*, Venedig: GirolamoScotto 1571, (D-Mbs Mus.pr. 10#Beibd.5. - Beibd. 5), RISM A/I S 2625, <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00087017>.

Scotto, Girolamo: „Se pensand’ al partir“, ed. Barbara Recheis 2025, nach: Girolamo Scotto: *Corona. Il secondo libro delle canzoni*, Venedig: GirolamoScotto 1571, (D-Mbs Mus.pr. 10#Beibd.5. - Beibd. 5), RISM A/I S 2625,

Secondo libro delle mvse a tre voci. Canto, Rom: Antonio Barre 1557, (D-LEm II. 5. 32b), RISM B/I 1557/20, https://sachsen.digital/werkansicht/8576/9?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=dfd4f987c7674b15892c6762a36dbbcd, Zugriff: 27.03.2025.

Vento, Ivo de: *Sämtliche Werke*. Bd. 3, Abt. B, Deutsche Lieder, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. N.F., 14).

8.2 Sekundärquellen

Brockmann, Thomas: Art. "Augsburger Religionsfriede" (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_SIM_243147, Zugriff: 09.02.2015.

Bruns, Katharina: *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10), zugl. Dissertation Universität Zürich 2006.

Cardamone, Donna G.: Art. „Villanella – Villotta“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28815>, Zugriff: 01.07.2024.

Deford, Ruth I.: „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century“, in: *Acta Musicologica* 59/2 (1987), S. 127–151.

Elwert, Wilhelm Theodor: *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Franz Steiner 1984.

Giuliani, Marco: *Catalogo-repertorio delle villanelle alla napolitana, canzonette e forme affini e minori in ordine alfabetico. Database-incipitario poetico-musicale e bibliografico di 13.000 titoli disponibile anche per una "consultazione informatizzata"*, Trento: Nova Scuola Musicale 1996.

Groote, Inga Mai: „More Antiquo‘, – Humanistische Erneuerung“ in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 299–336.

- Gschwantler, Annemarie: *Jacob Regnarts teutsche Lieder, mit dreyen Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen*, Diplomarbeit Universität Wien 1991.
- Hirschi, Caspar: *Wettkampf der Nationen*, Göttingen: Wallstein 2005.
- Hübner, Gert: „Christoph von Schallenberg und die Deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts“, in: *Daphnis* 31/1-2 (2002), S. 127-186.
- Kiefer, Reinhard: Art. „Canzone (vocal)“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498193>, Zugriff: 05.07.2024.
- Klöckner, Stefan: „Religion und Musik im 15. Und 16. Jahrhundert“, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 109–148.
- Kühlmann, Wilhelm: „Das Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Die Textgruppen: Literarische Grundzüge und historische Entfaltung. II. Die muttersprachliche Lieddichtung. 1. Vorbemerkungen: Die Symbiose von Text und Musik“, in: Hinderer, Walter (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983, S. 49–73.
- Malisch, Kurt: Art. „Haberstock, Joachim, Dichter“, in: Karl Bosl (Hrsg.), *Bosls bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*, Regensburg: Friedrich Pustet 1983, S. 290.
- Martin, Uwe: „Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechner (ca. 1553 bis 1606)“, in: *Daphnis* 26/1 (1997), S. 187–198.
- Martin, Uwe: Art. „Schede, Paul Melissus“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46795>, Zugriff: 19.01.2025.
- Osthoff, Helmut: *Die Niederländer und das deutsche Lied: (1400 – 1640)*, Berlin: Junker & Dünnhaupt 1938.
- Platel, Marguerite: *Vom Volkslied zum Gesellschaftslied; zur Geschichte des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert*, Bern: Paul Haupt 1939, Reprint: Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1970 (Sprache und Dichtung 64).
- Polk, Keith: „Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany“, in: *Early music history* 7 (1987), S. 159–186.
- Polk, Keith: *German instrumental music of the late middle ages. players, patrons and performance practice*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1992.

- Polk, Keith: „Innovation in instrumental music 1450–1510: the role of German performers within European culture“, in: Kmetz, John (Hrsg.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1994, S. 202–214.
- Regn, Gerhard: Art. „Petrarkismus“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen: Max Niemeyer 2003, Sp. 911–921.
- Rothmund, Elisabeth: Art. „Opitz, Martin“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531992>, Zugriff: 19.01.2025.
- Rupp, Susanne: „Musik und Dichtung: Sehnsucht nach der Einheit“, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 273–298.
- Sandberger, Adolph: *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso: in 3 Büchern. Erstes Buch: Mit vier Abbildungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1894.
- Sandberger, Adolph: „Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5/3 (1904), S. 402–441.
- Schübel, Georg: *Die Musikbezogene Deutsche Versmessung*, Neustadt/Aisch: Ph. C. W. Schmidt 1969.
- Schwindt, Nicole: „Einleitung“, in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*. Bd. 3, Abt. B, Deutsche Lieder, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2002 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. N.F., 14), S. X–XXVIII.
- Schwindt, Nicole: „III. Die Renaissance. A. Musikalische Lyrik in der Renaissance. Italien und andernorts: Der madrigalische Gattungskomplex als neue Herausforderung im 16. Jahrhundert. »Lieder«: Aria – Villanella – Canzonetta“, in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. 1. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber: Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8/1), S. 214–220;
- Schwindt, Nicole: „„Philonellae“ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napoletana“, in: Zywietz, Michael / Honemann, Volker / Bettels, Christian (Hrsg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, Münster u.a.: Waxmann 2005, S. 43–283.
- Schwindt, Nicole: *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2018.

- Sorg, Timo: Art. „Sachs, Hans“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12826>, Zugriff: 19.01.2025.
- Stalman, Joachim: Art. „Luther, Martin“ (2016) in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11196>, Zugriff: 02.02.2025.
- Suppan, Wolfgang: *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 4).
- Trunz, Erich: „Nachwort des Herausgebers“, in: Martin Opitz, *Weltliche Poemata, 1644. Zweiter Teil. Mit einem Anhang: Florilegium variorum epigrammatum*, hrsg. von Erich Trunz, Tübingen: Max Niemeyer 1975 (Deutsche Neudrucke: Barock 3), S. 1*-113*.
- Velten, Rudolf: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik*, Heidelberg: Winter 1914 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5).
- Wald-Fuhrmann, Melanie: „Musik in der Buchkultur – Sammeln, Musizieren, Präsentieren“ in: Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musik in der Kultur der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S. 363–398, hier: S. 363.
- Walther, Gerrit: Art. "Humanismus" (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_282086, Zugriff: 04.02.2024.
- Walther, Gerrit / Scattola, Merio / Pfisterer, Ulrich / Satzinger, Georg / Wiedner, Saskia / Meine, Sabine: Art. "Renaissance" (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_338623.
- Wassermann, Alfred: *Die weltlichen Werke Jakob Regnarts. Eine stilkritische Studie*, Dissertation Universität Wien 1919.
- Wendebourg, Dorothea / Schilling, Johannes / Strohm, Christoph / Null, John Ashley / Friedrich, Martin / Bremer, Kai / Talkner Katharina / Hecht, Christian: Art. "Reformation" (2019), in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/2352-0248_edn_COM_334997, Zugriff: 02.02.2025.
- Wesche, Jörg: „Petrarkismus“, in: Jauman, Herbert (Hrsg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin / New York: De Gruyter 2011, S. 55–84.

Whaley, Joachim: „Kulturelle Toleranz – die deutsche Nation im europäischen Vergleich“, in: Schmidt, Georg (Hrsg.), *Die deutsche Nation im frühneuzeitlichen Europa: Politische Ordnung und kulturelle Identität?*, München: Oldenbourg 2010 (Schriften des Historischen Kollegs 80), S. 201-224.

Zywietz, Michael: Art. „Regnart, Jacob“ (2018), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534445>, Zugriff: 08.03.2025.

Zusammenfassung

Anhand der Analyse und dem Vergleich vier verschiedener Vertonungen werden die vielfältigen Ebenen eines Transferprozesses vokaler Traditionen im ausgehenden 16. Jhdt. untersucht. Hierzu werden jeweils zwei italienische Canzonen von G. Scotto und J. Regnart, bzw. deutsche Villanellen von J. Regnart und L. Lechner der gleichen Textvorlagen herangezogen. Der Transferprozess vollzieht sich auf mehreren Ebenen: der räumlichen, der sprachlichen, der metaphorischen und der musikalischen Ebene. Hier lässt sich feststellen, dass sich Ebenen mit messbaren Werten leichter übertragen lassen als jene, denen kein exakter Wert zugemessen werden kann. So lassen sich äussere Form und Reime der Musik, bzw. des Textes leichter übertragen als dessen Metaphern. Der Frage, welche Bedeutung soziokulturelle Bedingungen für einen solchen Transferprozess haben, wird im ersten Teil der Arbeit nachgegangen. Sie stellt die Grundlage für meine anschließenden Analysen und Vergleiche dar.