

Bella guerriera mia (München, Bayerische
Staatsbibliothek, Mus.ms. 1503g)
und Pietro Bembos Kriegsdienst der Liebe

Eros und Polemos, oder:
Liebe als Krieg von der Antike bis zum 17. Jahrhundert

Der Topos ist nicht neu: Bereits in der Antike, insbesondere im Bereich der römischen Liebeselegie, wird Liebe nicht selten als Krieg dargestellt. Gemäß dem Motto „*militiae species amor est*“ (Liebe ist eine Art Kriegsdienst [Ovid, *Ars amatoria* 2.233]¹), sahen sich Elegiker wie Properz, Tibull und eben Ovid als Soldaten von Amor statt von Roma und widmeten sich der *militia amoris*.² Damit weisen sie zwar den Kern der römischen männlichen Identität – den Kampf auf dem Schlachtfeld als Zeichen von Tugend, Mut und Tapferkeit – entschieden zurück, verlegen aber die Kriegsmetaphorik in den Bereich der Liebe und machen so aus der *ars amatoria* eine *ars bellica*.³ Geradezu beispielhaft tut dies Ovid in *Amores* 1.9, indem er die Tätigkeit des Liebenden ausführlich mit der eines Soldaten

¹ Übersetzung zitiert aus Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst. Ars amatoria. Heilmittel gegen die Liebe. Remedia amoris. Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übers. von Niklas Holzberg, Düsseldorf, Zürich 1999, 4. Aufl., S. 79. Für die Hilfe bei der Erfassung der antiken Tradition danke ich Sven Lorenz.

² Einen guten Überblick bieten Paul Murgatroyd, „*Militia amoris*‘ and the Roman Elegists“, *Latomus* 34 (1975), S. 59–79, James C. McKeown, „*Militat Omnis Amans*“, *The Classical Journal* 90 (1995), S. 295–304 und Megan O. Drinkwater, „*Militia amoris*. Fighting in Love’s Army“, in: Thea S. Thorson (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013, S. 194–206; Niklas Holzberg, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2006, 3. Aufl., S. 15–16 unterscheidet drei elegische Grundhaltungen: 1) Liebe als Dauerzustand („*foedus aeternum*“), 2) Liebe als Kriegsdienst („*militia amoris*“) und 3) Liebe als Sklavendienst („*servitium amoris*“).

³ Vgl. McKeown, „*Militat Omnis Amans*“, S. 297: „Military imagery had been used sporadically in earlier love-poetry, but almost always it served as a merely decorative figure of speech. The elegists, however, developed the metaphor of love as warfare into a symbol of their non-conformist way of life. Their portrayal of themselves as soldiers in Cupid’s army was intended to convey a contrast with, and rejection of, the public career in the Roman army which society expected them to adopt“.

vergleicht und die für den römischen Mann geltenden Normen in das elegische Wertesystem überträgt: „Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido“ (V.1, Jeder, der liebt, ist Soldat, und sein eigenes Lager hat Amor).⁴ In *Amores* 2.18 wird das Bild sogar Teil einer poetischen Selbstreflexion bzw. -vergewisserung, betont doch Ovid mit der zentralen Aussage „Resque domi gestas et mea bella cano“ (V. 12, Von den Taten zu Haus sing' ich, vom eigenen Krieg) nicht nur seine amourös-kriegerischen Heldentaten, sondern vergleicht das Schreiben selbst mit einem strapaziösen militärischen Unterfangen, bei dem die elegische und die epische Dichtung entgegengesetzte Lager bilden.⁵

Auch in der Dichtung der Frühen Neuzeit begegnet das Bild der kompetitiven, gewaltsamen und destruktiven Beschaffenheit der Liebe und findet dort zugleich eine neue konzeptionelle Ausrichtung.⁶ Paradigmatisch ist hier etwa Petrarca's Sonett *Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace* (*Canzoniere* 164), in dem das lyrische Ich die Ruhe der nächtlichen Natur („Jetzund, da Himmel, Erd' und Wind rings schweiget, / Und Wild und Vögel Schlafes Zügel tragen, / Die Nacht im Kreise führt den Sternenwagen, / Im Bett das Meer ruht, keine Welle steigt“) im zweiten Quartett mit seinem aufgewühlten Innern kontrastiert und kämpferisch ausruft: „Guerra è 'l mio stato“ (Krieg ist mein Zustand). Es ist wohl kein Zufall, dass ausgerechnet diesem Sonett des *poeta laureatus* eine wichtige strukturierende Rolle in Claudio Monteverdi's achtem Madrigalbuch (Venedig 1638) zukommt, verkörpert es doch auf geradezu exemplarische Art und Weise die enge Verwobenheit von Liebe und Krieg, die sich wie ein roter Faden durch die *Madrigali guerrieri et amorosi* zieht und deren Anlage maßgeblich prägt. Auch weitere, von Monteverdi zu diesem Zweck ausgewählte Gedichte zeigen, wie zeitgenössische Dichter den Topos weiterspinnen, und gleichzeitig explizit auf das antike Erbe Bezug nehmen. Am Deutlichsten kommt dies in *Ogni amante è guerrier* (Nr. 6)

⁴ Diese und folgende Übersetzungen aus den *Amores* sind zitiert aus Publius Ovidius Naso, *Liebesgedichte. Amores. Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übers. von Niklas Holzberg, Düsseldorf, Zürich 1999.

⁵ Wohl nicht zufällig klingt das „Resque domi gestas et mea bella cano“ an den berühmten ersten Vers der *Aeneis* („Arma virumque cano [...]“) an. Vgl. zur Kriegsmetaphorik in den *Amores* Leslie Cahoon, „The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*“, *Transactions of the American Philological Association* 118 (1988), S. 293–307.

⁶ Vgl. dazu Victoria von Flemming, *Arma amoris: Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 6), Mainz 1996, S. 356: „Die bereits in der antiken Lyrik entwickelte, von der neuzeitlichen Dichtung übernommene Paraphrase der Liebe als Krieg ist nur formal ähnlich; inhaltlich verbergen sich darin völlig unterschiedliche Liebeskonzeptionen“.

⁷ Übersetzung zitiert aus Francesco Petrarca, *Italienische Gedichte*, übers. von Karl August Förster, Bd. 1, Wien 1827, S. 178.

zum Ausdruck, in dem Ottavio Rinuccini offenkundig Ovids *Amores* 1.9 und dessen Kernaussage „Militat omnis amans“ aufgreift. Aber auch in den anderen Gedichten ist die Kriegsmetaphorik omnipräsent, wenn etwa vom „canto guerriero“ (in *Altri canti d'Amor*, Nr. 1), von „guerre d'amore“ (in *Se vittorie sì belle*, Nr. 4) oder – in *Armato il cor* (Nr. 5) – vom kühnen Krieger („intrepido guerriero“) im Reich der Liebe („nell'amoroso regno“) die Rede ist.

Die süße Kriegerin und die Folgen

Während es in vielen frühneuzeitlichen Texten der Mann ist, der als Krieger dargestellt wird und um seine „donna“ kämpft, gibt es immer wieder Gedichte, in denen die Frau die Rolle der Kriegerin einnimmt. Um diese Spielart soll es mir im Folgenden gehen.⁸ Auch hier scheint Petrarca – wohl in Anlehnung an die provenzalische Lyrik⁹ – eine Modellfunktion zu haben, wenn er etwa in *Canzoniere* 21 das Bild von Laura als „guerriera“ einführt: „Mille fiata, o dolce mia guerriera“ (Wohl tausendmal, o süße Kriegerin [...] both ich mein Herz euch¹⁰). Ihre stetige Zurückweisung ist dabei sowohl der Grund seiner Qualen als auch die Wurzel seiner dichterischen Inspiration. Im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Vorstellung der Frau als Bellatrix von zahlreichen Autoren aufgegriffen, wobei insbesondere das Oxymoron der Anrede („süße Kriegerin“) Teil eines vielschichtigen, weit über Italien ausgreifenden Netzes an intertextuellen Bezügen ist. Bevor ich auf den „Sonderfall“ eines von einem anonymen Komponisten vertonten Sonetts von Pietro Bembo eingehe, soll das Netzwerk durch folgende (keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebende) Liste skizziert werden:¹¹

- In der zweiten Hälfte des Quattrocento finden sich bei Giannotto Calogrosso und Pietro Jacopo De Jennaro in *Quest'alta donna e dolce mia guerriera* bzw. *Perché mi fugi, dolce guerriera*¹² verwandte Themen, welche die Analogie von Liebes- und Kriegskunst demonstrieren.
- Diego Sandoval de Castro suggeriert in *Bella guerriera mia* (Rom 1542), dass

⁸ Zu kriegerischen Frauen in der Antike, siehe den Sammelband Jacqueline Fabre-Serris, Alison Keith (Hrsg.), *Women and War in Antiquity*, Baltimore 2015.

⁹ Vgl. Nicola Scarano, „Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca“, *Studi di filologia romanza* 8 (1901), S. 251–360.

¹⁰ Übersetzung zitiert aus *Francesco Petrarca: Italienische Gedichte*, S. 121.

¹¹ Eine gute Hilfe bei der Suche bietet die Internetseite <http://old.fefonlus.it/livo/incipitario.asp> [abgerufen am 1.10.2019] die allerdings nur eine Incipit- und keine Volltextsuche erlaubt.

¹² *Il canzoniere di Pietro Jacopo De Jennaro*, hrsg. von Giuseppe Barone, Neapel 1883, S. 132 (Nr. 18).

ein Blick der schönen Kriegerin imstande ist, das lyrische Ich im Netz der Liebe zu fangen: „Bella guerriera mia, s'un solo sguardo / mi fe' cader a l'amorosa rete [...]“.

- Der Ferrareser Dichter und Gelehrte Giambattista Giraldis Cinzio bezeichnet in *Le fiamme* (Venedig 1548) seine „donna“ mal als *Dolce guerriera mia* [se venir meno], mal als *O superba o crudele aspra guerriera*. Und auch im Canto XV des Ritterromans *L'Ercole* (Modena 1557) wendet sich der Protagonist Teseo an seine „dolce guerriera mia“ und ordnet sich ihr – ganz im Sinne einer *servitium amoris* – unter: „io mi vi rendo e 'n vostra man mi pongo / e di sempre servirvi i' mi dispongo“.
- Im ersten Terzett seines Sonetts *Né quale ingegno* betont Giovanni Della Casa den inneren Widerspruch zwischen der über alles geliebten und schönen Dame einerseits und ihrer kriegerischen und grausamen Natur andererseits: „Ciò con tutto 'l mio cor vo cercand'io / da lei, ch'è sovr'ogni altra amata e bella / ma fin qui, lasso me, guerrera e cruda“.¹³
- Mehrfach findet sich das Bild bei Torquato Tasso, oft mit ähnlichem oder sogar identischem Incipit:¹⁴ vgl. etwa *Bella guerriera mia, se 'l vostro orgoglio*¹⁵. In den beiden enkomiastischen Gedichten *Bella guerriera mia ben io vorrei* und *Pose a la mia bellissima guerriera* (der „Contessa Camilla Guerriera“ bzw. „la signora Barbara Rangone Guerriero“ gewidmet) impliziert die Kriegsthematik auch ein Wortspiel mit dem Nachnamen der beiden Damen. Weitere Beispiele finden sich in den *Rime d'amore*: „Mentre ch'armaste d'alterezza e d'ira, / Bella guerriera mia, l'alma e 'l sembante [...]“¹⁶ oder „Quante soavi parolette accorte / a' miei desiri intrica / la mia gentil guerriera, anzi nemica“.¹⁷
- Der Topos findet auch außerhalb Italiens Beachtung. So redet etwa Pierre de Ronsard in seiner 1553 gedruckten Sammlung *Amours Cassandre* Salviati nicht nur mit „ma Guerriere“ an (*Je ne suis point, ma Guerriere Cassandre*, Nr. 4), sondern spickt das Sonett darüber hinaus mit einer ausgeprägten Kriegsterminologie. Auch Edmund Spenser eröffnet Sonett 57 aus den (stark

¹³ Edition in Giovanni Della Casa, *Rime di Giovanni Della Casa*, hrsg. von Roberto Fedi, Mailand 1993, S. 22.

¹⁴ Über die Verwendung dieses Bilds bei Tasso, siehe Ferdinando Taviani, „Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità“, *Paragone. Letteratura* 35 (1984), S. 3–76.

¹⁵ Vgl. Torquato Tasso, *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e la antiche stampe*, hrsg. von Angelo Solerti, (Rime d'amore, Bd. 2) Bologna 1898, Nr. 103.

¹⁶ Vgl. dazu Tobias Leuker, „Standhaftigkeit in der Liebe, Eros der Philosophie: Zu einem Sonett Torquato Tassos (Nr. 72)“, *Romanische Forschungen* 123 (2011), S. 210–224.

¹⁷ Zu erwähnen wären von Luigi Tansillo noch das Sonett *O di buon genitore e di rea madre* (*Poesie amoroze per Laura*, Sonett 51), das in V. 5–6 eine „guerriera, a cui fan campo mille squadre / di sospetti e d'orror“ anredet sowie die Canzone *Donna d'alto valor nova guerriera* aus den *Poesie eroiche ed encomiastiche*.

von Petrarca und Tasso inspirierten) *Amoretti and Epithalamion* (London 1595) mit dem Ausruf „Sweet warrior! When shall I have peace with you [...]“. Die durch das Oxymoron implizierte Doppelbödigkeit unterstreicht nicht nur den bittersüßen Kern der Liebe (den „amore dolce-amaro“), sondern es wird dadurch, dass die Frau als Kriegerin titulierte wird – um Marianne Koos zu zitieren – auch „das Spiel mit den traditionellen Geschlechterrollen [...] ausgetauscht, verkehrt und unterlaufen“.¹⁸ Denn der *poeta* stilisiert sich nun als das passive, irrationale Opfer seiner eigenen Leidenschaften und legt durch seine Machtlosigkeit eine als feminin eingeschätzte (weil untergeordnete) Handlungsweise an den Tag. Dafür wird, so Koos, das Objekt seiner Begierde zur „aktiv handelnden Täterin [...] umgedeutet [...]“. Das Begehrensobjekt der Blicke wird zum Subjekt erhöht und als grausame Kriegerin [...] titulierte, deren [...] Gewalttaten sich der Liebende [...] gleichwohl lustvoll ergibt“.¹⁹ Die schöne, aber unbarmherzig quälende und abweisende Gegnerin macht den Mann zum Spielball seines eigenen sinnlichen Begehrens.²⁰

Pietro Bembo's Interpretation des Topos

Der Kampf scheint also aussichtslos zu sein, ist er letztendlich doch ein Spiegelgefecht.²¹ Angesichts dessen spielt nun im intertextuellen Netz von Gedichten über die schöne Kriegerin ein Sonett des Humanisten Pietro Bembo (1470–1547) eine umso bemerkenswertere Rolle, da es mit einer überraschenden – ja, geradezu subversiven – Interpretation des Topos aufwartet.²² Vertont wurde es von nicht weniger als fünf Komponisten (vgl. unten), doch im Zentrum dieses Aufsatzes steht eine anonyme fünfstimmige Vertonung, die auf losen Blättern unter der Signatur Mus.ms. 1503g in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird.

¹⁸ Marianne Koos, „Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissance“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 113–174, hier S. 127.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. dazu auch von Flemming, *Arma amoris*, S. 361.

²¹ Wie von Flemming, *Arma amoris*, S. 360 argumentiert, ist der Kampf um die Frau letztendlich vergeblich, da die Unerreichbarkeit der Frau systembedingt ist: „Die wichtigste feminine ‚virtus‘ war allerdings genau jene Keuschheit, die der Frau nun geradewegs verbietet, der Werbung nachzugeben. Gäbe sie dem männlichen Begehren nach, liquidierte sie die Prämissen seiner Zuneigung. Insofern kämpft der Mann gegen eine von ihm selbst vermutlich niemals kritisierte Norm, die die Schlacht letztlich zur Spiegelfechtereie verkommen lässt“.

²² Grundsätzlich zu Bembo als Schriftsteller, siehe Carol Kidwell, *Pietro Bembo: Lover, Linguist, Cardinal*, Montreal u. a. 2004.

Bella guerriera mia, perché sì spesso V'armate incontro a me d'ira e d'orgoglio; Che in atti ed in parole a voi mi soglio Portar sì reverente e sì dimesso?	Meine schöne Kriegerin, warum Rüstet Ihr euch so oft mit Zorn und Hochmut gegen mich, Obgleich doch in Taten und in Worten euch gegenüber Ich mich so ehrerbietig und demütig zu verhalten pflege?
Se picciol pro del mio gran danno espresso A voi torna o piacer del mio cordoglio, Né di languir né di morir mi doglio, Ch'io vo solo per voi caro a me stesso.	Wenn ein kleiner Vorteil durch mein ausgesprochenes Leid Euch zuwächst oder Vergnügen durch meinen Gram, So klage ich doch nicht zu schmachten noch zu sterben, Denn allein durch euch bin ich selbst mir lieb und teuer.
Ma se con l'opre, ond'io mai non mi sazio, Esser vi pò d'onor questa mia vita; Di lei vi caglia e non ne fate strazio.	Aber wenn mit den Werken, in denen ich niemals satt bin, Mein Leben euch zu Ehren sein kann, So hegt es und zerreißt es nicht.
l'istoria vostra col mio stame ordita, Se non mi si darà più lungo spazio, Quasi nel cominciar sarà finita. ²³	Eure Geschichte, die mit meinem Lebensfaden versponnen, Wird, wenn mehr Raum mir nicht gegeben, Gleichsam beginnend schon zu Ende sein. ²⁴

Mit der Anrede „bella guerriera mia“ reiht sich Bembo in die oben besprochene Tradition ein, mit Petrarca als Katalysator und Modell. Auch bei Bembo ist die Geliebte eine mit Verachtung, Zorn und Stolz gewappnete Kriegerin, die den ehrerbietigen und demütigen Verehrer fast in den psychischen Ruin treibt; sie ist die „bella guerriera“, die dem lyrischen Ich gegenüber kein Mitleid zeigt.²⁵ Aber im Gegensatz zu Petrarca, dessen Laura – systembedingt – grundsätzlich und für immer unerreichbar ist, ist sie das bei Bembo nur „sì spesso“ (so oft). Hier werden also erste subtile Risse bzw. Normabweichungen sichtbar, die im weiteren Verlauf des Sonetts fortgesetzt und immer offenkundiger werden. Denn der *poeta* beklagt die Grausamkeit seiner Geliebten angesichts der Tatsache, dass er so viel für sie getan hat, und das sowohl „in atti ed in parole“ (in Taten – gemeint sind wohl körperliche „Dienstleistungen“ – und Worten²⁶). Bembo spielt also auf Gefälligkeiten an, für die er eine Gegenleistung erwartet.

²³ Ich verwende die Version aus den *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, hrsg. von Carlo Dionisotti, Turin 1966. Sie basiert auf *Delle Rime di M. Pietro Bembo terza impressione*, Rom 1548, S. 18 (vgl. auch <http://www.classicalitaliani.it/bembo/bembo15.htm> [abgerufen am 1.10.2019]). Bembo's *Rime* wurden mehrfach neu aufgelegt. Für Varianten, siehe unten. Auch die Nummerierung der Gedichte ist in den verschiedenen Auflagen nicht einheitlich: siehe dazu Simone Albonico, „Come leggere le ‚Rime‘ di Pietro Bembo“, *Filologia italiana* 1 (2004), S. 161–182.

²⁴ Für die deutsche Übersetzung sowie die Hilfe bei Einzelheiten des Gedichts sei Jonas Hock ganz herzlich gedankt.

²⁵ Meine Interpretation hat stark von Aileen A. Feng, *Writing Beloveds: Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Toronto u. a. 2017, S. 200–202 profitiert.

²⁶ Zu Bembo's Terminologie und die Darstellung von Liebe als Patronagesystem, siehe Feng, *Writing Beloveds*, S. 202.

Die für das Sonett typische Antithese folgt aber so richtig erst in den Terzetten und erreicht ihren Höhepunkt im letzten Vers. Bereits in V. 11 warnt das lyrische Ich die Frau, sie solle seine Werke hegen und sie nicht zerreißen („Di lei vi caglia e non ne fate strazio“). Den Grund dafür erfährt man im letzten Terzett. Bembo verknüpft nicht weniger als das Schicksal der Frau bzw. ihre Geschichte überhaupt mit seiner Tätigkeit als Schriftsteller: Wenn sie ihm nicht biete, was er wünsche, dann höre er auf, über sie zu schreiben, und sie sei quasi nicht-existent.²⁷ Er entscheidet über ihr Leben und droht ihr, dass ihre Geschichte beendet werden könne, bevor sie richtig begonnen habe („L'istoria vostra [...] quasi nel cominciar sarà finita“).²⁸ Bembo dreht die Machtverhältnisse also regelrecht um: Was anfängt wie ein Akt der Unterwerfung – ganz im Stile der Tradition – wird zu einer gnadenlosen Abrechnung. Der Dichter vergilt die Grausamkeit der Dame mit seiner Grausamkeit als Schriftsteller. Oder anders gesagt: Bembo spielt mit dem Topos der Umkehrung der Geschlechterrollen, gibt diesem aber eine unerwartete Wendung. Während er als Liebhaber machtlos ist, nutzt er die Macht seines Schreibens, und entscheidet so darüber, ob die Geliebte überhaupt existieren darf oder nicht. Die kriegerische Beziehung zwischen dem *poeta* und seiner Geliebten wird zur Folie einer poetischen Selbstreflexion.²⁹

²⁷ Zur Verwendung von „mio stame“, siehe Feng, *Writing Beloveds*, S. 201: „Bembo's choice of ‚mio stame‘ to describe his poetic pen is a direct reference to the classic Roman myth of the Parche (the Fates) – the three sisters in charge of spinning each person's life and fate. The Parche control the beginning of the metaphoric ‚filo della vita‘ (thread of life) and its length. The classic trope of ‚filare‘ as both spinning and writing is prevalent throughout literature, as we see in the Ovidian story of Arachne, as well as Homer's Penelope in the *Odyssey*. In this case, however, Bembo specifically references the double act as linked to destiny, more reminiscent of the myth of Er in the last book of Plato's *Republic*, or Ezekiel of the scriptures. In recalling this figurative double entendre of ‚filare‘, Bembo is able to threaten the beloved with the power he claims to have over her history (‚istoria‘)“.

²⁸ Vgl. auch das Fazit in Feng, *Writing Beloveds*, S. 202: „The message could not be clearer: either return my favours or suffer the eternal consequences of my pen“.

²⁹ Hier sei noch erwähnt, dass Bembos *Bella guerriera mia* von Zeitgenossen besprochen wurde. So wird das Sonett in der „Lezione quinta de gl'occhi“ (die wiederum Teil der *Lezione prima [...] sopra le tre canzoni de gli occhi* ist) in den *Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino lette da lui pubblicamente nell' Accademia Fiorentina sopra diverse Materia, Poetiche, e Filosofiche* [...], Florenz 1590, S. 542 erwähnt. Varchi gab diesen „Lektürevortrag“ wohl im April 1545.

Vertonungen von *Bella guerriera mia*: von Cambio bis Ferrabosco d. Ä. – eine Bestandsaufnahme

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ließen sich mehrere Komponisten von Bembo's Sonett inspirieren (siehe Tabelle 1). Die wohl früheste Vertonung wurde von Perissone Cambio in *De diversi autori il quarto libro de madrigali a Quatro Voci a note bianche* (Venedig: Gardano, 1554; RISM 1554²⁸) veröffentlicht. Cambio beschränkt sich allerdings auf die beiden Quartette, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Komponist	Vertonter Text	Titel	Ort: Drucker, Jahr	RISM
Perissone Cambio	Beide Quartette	<i>De diversi autori il quarto libro de madrigali a Quatro Voci a note bianche</i>	Venedig: Gardano, 1554	RISM 1554 ²⁸
Orlando di Lasso	Gesamtes Sonett	<i>Il terzo libro delli madrigali a cinque voci d'Orlando di Lassus. Nuovamente raccolto & dato in luce</i>	Rom: Barré, 1563	RISM 1563 ¹¹ Weitere Auflagen: RISM 1563 ¹² , 1564 ¹⁸ , 1566 ¹² , 1567 ²⁰ , 1570 ²⁶ , 1573 ²² , 1586 ¹⁷ Kontrafakt in: RISM 1597 ⁶
Jean Turnhout	Beide Quartette	<i>Primo libro de madrigali a sei voci</i>	Antwerpen: Phalèse & Bellère, 1589	RISM A/I T 1435
Komponist		RISM-Signum, Signatur		
Anonym	Beide Quartette	D-Mbs, Mus.ms. 1503g D-W, Cod. Guelf. 293 Musica		
Alfonso Ferrabosco d. Ä.	Gesamtes Sonett (Incipit: „Dolce guerriera mia“)	GB-CfM, Ms. 24 E 13-17, 2 GB-T, Hs. 1018, 3 US-NH, Hs. Filmer 1 US-NYp Drexel Ms. 4302		

Tabelle 1: Überlieferung von Vertonungen des Sonetts *Bella guerriera mia* im 16. Jh. (Drucke und Handschriften).

Orlando di Lasso dagegen vertont in *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci d'Orlando di Lassus. Nuovamente raccolto & dato in luce* (Rom: Barré, 1563; RISM

1563¹¹), das bis 1586 immer wieder neu aufgelegt wurde,³⁰ das gesamte Sonett und wählt die übliche Einteilung in zwei Quartette (*prima parte*) und zwei Terzette (*seconda parte*).³¹ Wie Horst Leuchtmannt zeigt, erscheint die *prima parte* von Lassos *Bella guerriera mia* – ebenso wie sechs weitere Madrigale aus dem dritten Buch – als Kontrafakt in der Sammlung *Cinquante pseumes de David, avec la musique a cinq parties d'Orlande de Lassus. Vingt autres pseumes a cinq & six parties, par divers excellents musiciens de nostre temps* ([Heidelberg]: Commelin, 1597; RISM 1597⁶).³² Der Text des auf Psalm 35 basierenden Kontrafakts passt ausgezeichnet zum kampfeslustigen Inhalt von Bembos Sonett.³³ Ein weiterer, rezeptionsgeschichtlich interessanter Aspekt von Lassos *Bella guerriera mia*, der allerdings in eine ganz andere Richtung führt, sei hier noch erwähnt: die Bassstimme ist – neben der Altstimme eines weiteren Madrigals aus dem dritten Buch, *Dicesi che la morte* – auf Niccolò Frangipanes Gemälde „Satirische Darstellung der Aufführung eines Madrigals“ abgebildet, das die gehobene Madrigalkultur parodiert und sie in einen niedrigeren sozialen Kontext verlegt.³⁴

Auch Jean Turnhout, Kapellmeister von Alessandro Farnese, dem Herzog von Parma und Piacenza sowie von 1581 bis 1592 Statthalter der habsburgischen Niederlande, hat *Bella guerriera mia* in seinem *Primo libro de madrigali a sei voci* (Antwerpen: Phalèse & Bellère, 1589, RISM T 1435) vertont, beschränkt sich aber ebenfalls auf die beiden Quartette.³⁵ Schließlich sei hier noch das sechsstimmige *Dolce guerriera mia* Alfonso Ferraboscos d. Ä. genannt,³⁶ das trotz eines abwei-

³⁰ Vgl. RISM 1563¹², 1564¹⁸, 1566¹², 1567²⁰, 1570²⁶, 1573²² und 1586⁷.

³¹ Edition in Orlando di Lasso, *Kompositionen mit italienischem Text II: Das dritte und vierte Buch fünfstimmiger Madrigale Rom 1563 und Venedig 1567*, neu hrsg. von Horst Leuchtmannt (Sämtliche Werke: nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 4), Wiesbaden 1986, S. 38–45.

³² Ebd., S. XXIII und XXIXf. Der Text des Kontrafakts lautet: „Deba contre mes debateurs, / Comba, Seigneur, mes combatents: / Empoigne moy bouclier & lance, / Et pour me secourir t'avance: / Charge les & marche au devant, / Garde les d'aller plus avant, / Di à mon ame, Ame je suis / Celuy qui garantir te puis“.

(Judica, Domine. Nocentes me; expugna impugnantes me. Apprehende arma et scutum, et exsurge in adjutorium mihi. Effunde frameam, et conlude adversus eos qui persequuntur me; dic animae meae: Salus mea ego sum.)

³³ Die Anfangsverse seien hier in der Übersetzung Martin Luthers zitiert: „Herr, hadere mit meinen Haderern; streite wider meine Bestreiter. Ergreife Schild und Waffen und mache dich auf, mir zu helfen!“

³⁴ Vgl. Bert W. Meijer, „Harmony and Satire in the Work of Niccolò Frangipane: Problems in the Depiction of Music“, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 6 (1972–1973), S. 94–112.

³⁵ Siehe auch James Haar, „The Madrigal Book of Jean Turnhout (1589) and its Relationship to Lasso“, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 183–202.

³⁶ Edition in Alfonso Ferrabosco d. Ä., *Italian Madrigals in Manuscript and Printed Anthologies II* (Opera Omnia, Bd. 7; Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 96), hrsg. von Richard Charteris, o. O. 1987, S. 1–10.

chenden Incipits auch Bembo's Sonett vertont (diesmal – wie bei Lasso – vollständig und in zwei *parti*) und in mehreren Handschriften überliefert ist.³⁷

Sowohl bei Lasso als auch bei Ferrabosco, den einzigen Komponisten, die das Sonett vollständig vertonen, finden sich interessante Abweichungen im Text, die insbesondere das zweite Terzett und damit – wie oben gezeigt – die Crux des Gedichts betreffen. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass wir es im Falle von Bembo's *Rime* mit einer sehr komplexen Quellenlage zu tun haben. Es gibt eine große Zahl an Neuauflagen, die sowohl in Venedig als auch in Rom von unterschiedlichen Druckern publiziert wurden. Darüber hinaus gibt es zwischen den einzelnen Drucken Textvarianten. Diese Problematik hat Giovanni Battista Basile im frühen 17. Jahrhundert sogar dazu veranlasst, die *Varietà de' testi nelle Rime del Bembo* (Neapel 1616) zu kartieren.³⁸ So findet sich etwa in *Delle Rime di M. Pietro Bembo terza impressione* (Rom: Valerio und Luigi Dorico, 1548) auf Seite 18 das letzte Terzett wie es oben bereits zitiert wurde: *Listoria vostra col mio stame ordita, / Se non mi si darà più lungo spazio, / Quasi nel cominciar sarà finita.*³⁹ In den ebenfalls 1548, diesmal aber von Giolito in Venedig herausgegebenen *Delle Rime Di M. Pietro Bembo Terza Et Ultima Impressione tratto dall'esemplare corretto di sua mano*, endet das Sonett folgendermaßen: „*L'istoria c'ho del vostro nome ordita / S'è me non si darà più lungo spatio / Quasi nel cominciar sarà fornita*“ (Fol. 12^r; meine Kursivierung). Das ist auch die Version, die Lasso vertont. Bemerkenswert ist nun, dass sich durch die Substituierung des allerletzten Wortes „finita“ durch „fornita“ die Pointe des Gedichts subtil verändert. Statt die Geschichte der grausamen Bellatrix „gleichsam beginnend zu beenden“, ist ihre Geschichte nun gleichsam erzählt. In dieser Variante ist die Drohgebärde des *poeta* also weniger absolut bzw. weniger existenziell. Ebenfalls erstaunlich ist die Variante, die sich in Ferrabosco's Vertonung (und nur dort) findet. Während in allen anderen Versionen ihre Geschichte mit seinem Lebensfaden versponnen ist, impliziert „*l'istoria mia col vostro stame ordita*“ genau das Gegenteil: seine Geschichte ist mit ihrem Lebensfaden versponnen und seine Geschichte ist es,

³⁷ Das Stück befindet sich in folgenden Quellen: 1) Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 24 E 13-17, 2) Tenbury, St. Michael's College, Hs. 1018, 3) New Haven, Library of the School of Music, Yale University, Hs. Filmer 1 und 4) New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, Drexel Ms. 4302. Vgl. den Eintrag in Richard Charteris, *Alfonso Ferrabosco the Elder (1543–1588). A Thematic Catalogue of his Music with a Biographical Calendar*, New York 1984, S. 136.

³⁸ Für *Bella guerriera mia*, siehe Giovanni Battista Basile, *Varietà de' testi nelle Rime del Bembo*, Neapel 1616, S. 141.

³⁹ Vgl. auch die Editionen von Giolito (1564) und Portinari (1567), die beide in Venedig erschienen sind. Diese Version bildet auch die Grundlage für Carlo Dionisotti's Edition aus dem Jahr 1966 (vgl. oben Anm. 23).

die „gleichsam beginnend beendet wird“. Wieso es zu diesen inhaltlich teils drastisch abweichenden Varianten gekommen ist, lässt sich leider nicht rekonstruieren. Jedenfalls ist es frappierend, wie unterschiedlich die Geschichte der schönen Kriegerin in diesen drei Versionen (im wahrsten Sinne des Wortes) ausgeht.

Eine anonyme Vertonung von *Bella guerriera mia*

Welche Version von Bambos Gedicht der anonyme Komponist, dessen fünfstimmiges *Bella guerriera mia* unter der Signatur Mus.ms. 1503g in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, verwendete, ist leider nicht zu eruieren. Denn genauso wie Perissone Cambio und Jean Turnhout werden hier nur die beiden Quartette vertont. Die für das Sonett im Allgemeinen so typische Antithese fehlt. Was übrig bleibt, ist im Grunde genommen nur die Klage des Dichters, nicht aber seine radikale Reaktion. Die Entscheidung, den subversiven zweiten Teil des Sonetts wegzulassen, scheint aber wohl eher keine „bewusste Strategie“ zu sein, sondern ist durchaus im Einklang mit der damaligen Tradition (wie sie sich etwa bei Girolamo Parabosco und Perissone Cambio beobachten lässt), nur die Quartette zu vertonen.⁴⁰ Erst ab den späten 1540er-Jahren wurde es Usus, das vollständige Sonett zu vertonen.

Überliefert ist das Madrigal auf fünf losen Blättern in Hochformat (23 x 16 cm). Sowohl die Recto- als auch die Versoseite sind rastriert und haben jeweils neun Notenzeilen (siehe Abbildung 1a und 1b). Die Tatsache, dass die Blätter in der Mitte gefaltet sind, kann unterschiedlich ausgelegt werden.⁴¹ Es könnte bedeuten, so die These von Iain Fenlon und John Milsom, dass sie für den Briefwechsel bestimmt waren: „These single leaves are often written on one side only, and the way in which they were subsequently folded implies that they were enclosed in letters and so served as a way of sending compositions from one place to another.“ Womöglich handelt es sich bei diesen – von John Milsom als „partleaves“ bezeichneten – Blättern⁴² um „performers' parts“, die man zum Singen aufgrund des Taschenformats

⁴⁰ Siehe dazu auch Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, Los Angeles und London 1995.

⁴¹ Vgl. Iain Fenlon, John Milsom, „‘Ruled Paper Imprinted’: Music Paper and Patents in Sixteenth-Century England“, *Journal of the American Musicological Society* 37 (1984), S. 139–163, hier S. 143. Während sie, genauso wie Joshua Rifkin, „Jean Michel, Maître Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts“, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 52 (2002), S. 67–102 (allerdings ohne nähere Erläuterung), davon ausgehen, dass Mus.ms. 1503g Teil der Herwart-Sammlung war (vgl. S. 144, Anm. 18), ist JoAnn Taricani, „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: The Evidence of the Herwart Sketchbooks“, *Notes* 49 (1993), S. 1357–1389, hier S. 1384, Anm. 64 der Meinung, dass es keine Hinweise gibt, dass Mus.ms. 1503f und g mit der Herwart-Sammlung zusammenhängen.

⁴² Milsom nennt sie „partleaves“, weil sie „no stitching, quiring or other means of being uni-

schnell zur Hand haben konnte.⁴³ Es kann aber genauso gut sein, dass die Blätter erst in späterer Zeit, womöglich als sie schon Teil der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek waren, zu Aufbewahrungszwecken gefaltet wurden.⁴⁴

Sowohl die Noten als auch die Textunterlegung sind gut zu lesen, auch wenn der Schreiber vereinzelt Text über den Rand notiert hat. An einer Stelle (Alto, Zeile 2) wurden nach der sechsten Note nachträglich – die Tinte ist an der Stelle deutlich dunkler – zwei Noten eingefügt (eine Semibrevis *a* und eine Minima *d*), die wohl auf einen „typischen“ Fehler angesichts mehrerer Wiederholungen der Tonfolge *g-a* (T. 7–8) zurückzuführen sind (siehe Abbildung 1a). Was in der Münchener Quelle weiterhin auffällt, ist der Umgang mit dem Ende von Notenzeilen einerseits und den Pausen andererseits. So endet in vier Fällen (Alto, Zeile 1 und 6; Tenore, Zeile 1; Quinto, Zeile 4) die Notenzeile auf einer betonten Zählzeit, sodass der Anfang der nächsten Zeile „mitten in den Tactus“ fällt, was untypisch ist. Ungewöhnlich ist an nicht weniger als sieben Stellen auch die Setzung von Pausen. So ist es eigentlich üblich, dass etwa eine Brevispause am Anfang des Tactus steht – sollte eine Pause die Dauer einer Brevis haben, aber nicht am Anfang des Tactus beginnen, so notiert man sie als zwei Semibreven. Mit anderen Worten: die Reihenfolge „Semibrevispause + Brevispause“ oder aber „Brevispause + Semibrevispause“ wird von der Position innerhalb des Tactus bestimmt. In Mus.ms. 1503g wird davon in allen Stimmen ein- oder zweimal abgewichen, was auf einen wenig konzentrierten Schreiber – oder eine dementsprechende Vorlage – hinzuweisen scheint.⁴⁵

Mit der Schlüsselung *g2-c2-c3-c3-f3* wählt der anonyme Komponist eine recht hohe Lage (siehe die Übertragung in Anhang 1)⁴⁶, die wir allerdings auch in den Vertonungen von Lasso und Turnhout antreffen.⁴⁷ Die Anrede „*Bella guerriera mia*“ beginnt im Quinto mit einer Tonwiederholung und einer in Sekundschritten absteigenden Bewegung, die von Canto und Tenore übernommen wird. Alto und Basso kompensieren die Abwärtsbewegung mit einer aufsteigenden Quinte.

ted with a further leaf of leaves“ erfordern. Zitiert in Kate van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-century Europe*, Oxford 2015, S. 42 (es handelt sich um einen [noch] nicht veröffentlichten Beitrag von John Milsom).

⁴³ Fenlon, Milsom, „Ruled Paper Imprinted“, S. 144, Anm. 18.

⁴⁴ Diese Hypothese verdanke ich Franz Körndle, der sie anlässlich der Tagung „Etlich Liedlein zu singen oder uff der Orgeln und Lauten zu schlagen“ (München, Bayerische Staatsbibliothek, 22.–23. März 2018) geäußert hat. Bei einer genaueren Betrachtung des Originals fällt auf, dass die Falte auf der Rückseite vom Basso am Dunkelsten ist, sodass sich diese Stimme höchstwahrscheinlich außen befand.

⁴⁵ Dies betrifft folgende Stellen: Canto, T. 15–17 und 32–35; Alto, T. 17–18; Tenore, T. 29–31; Quinto, T. 35–37 und 41–42 (hier wurden sogar – umgekehrt – zwei Semibrevispausen statt einer Brevispause notiert); Basso, T. 44–45.

⁴⁶ Interpunktion und Akzente folgen der modernen Edition.

⁴⁷ Lasso: *g2-c2-c3-c3-f3*; Turnhout: *g2-g2-c2-c3-c3-f3*.

Della guaiara mia che si spesso uiamar in chi
 a me in dirà e d'ozoglio ch'in altri et in pa
 zolle a uoi mi fo glio postar si reuerent' et si di
 messo se picciol pro del mio gran dano espresso a uoi for
 na o piacer del mio cordoglio o piacer del mio cor
 doglio / ne di languir in ne di morir mi
 do glio ne di morir mi doglio ch'io uo sola per uoi
 caro a me stesso ch'io uo sola per uoi caro a me stesso
 so caro a me stesso

MSS.
 Music.
 1503g

Abb. 1a: D-Mbs Mus.ms. 1503g (Alto), urn:nbn:de:bvb:12-bs00104617-3.

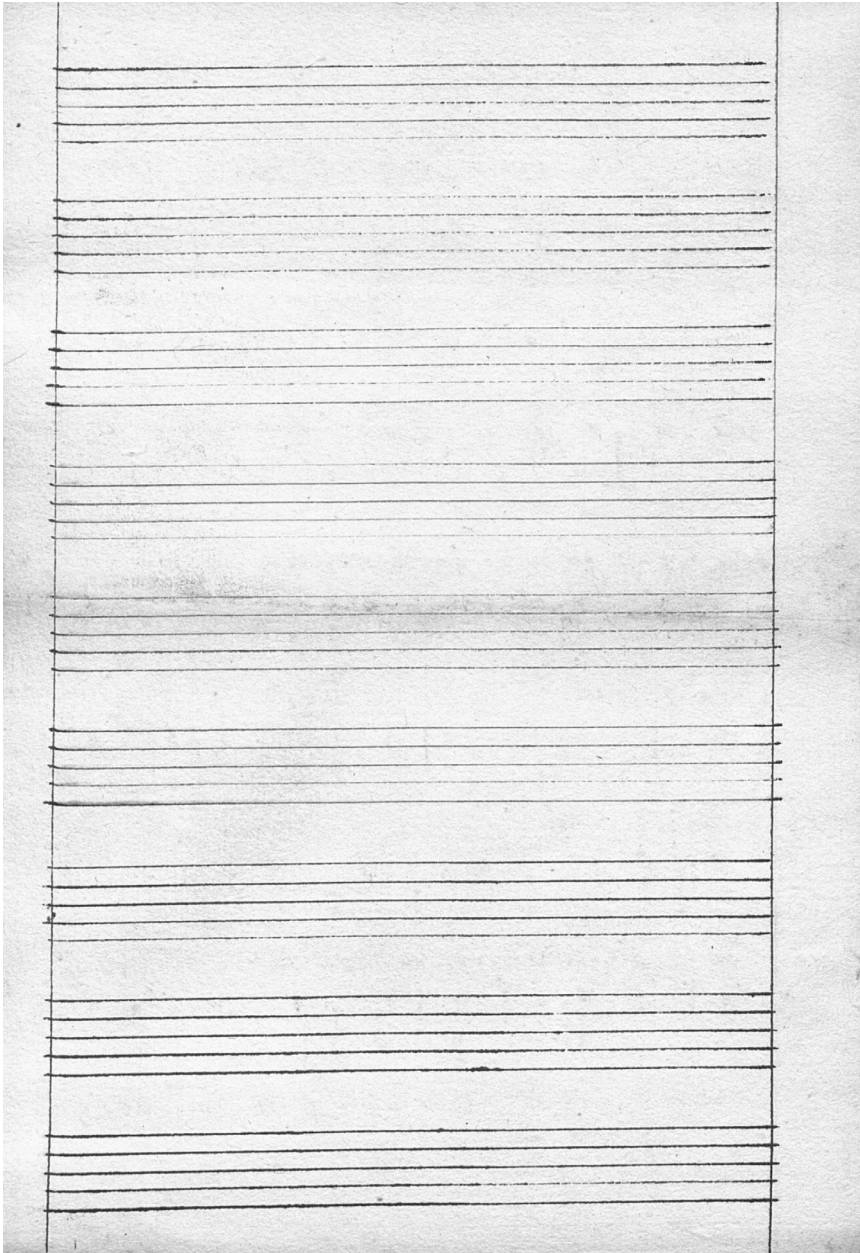


Abb. 1b: D-Mbs Mus.ms. 1503g (Alto, Rückseite), urn:nbn:de:bvb:12-bsb00104617-3.

Gleich von Beginn an fällt auf, wie konsequent die Betonung der Wörter umgesetzt wird, sei es durch einen längeren Notenwert, ein kurzes Melisma, einen höheren Ton und/oder die Platzierung auf einer betonten Zählzeit. Eine polyphone Textur, mit einer imitatorischen Behandlung der *soggetti* steht im Vordergrund. Homophone Deklamation kommt vereinzelt vor (vgl. etwa T. 22–23 bei „Se picciol pro [...]“). Nur selten wird die fünfstimmige Textur zugunsten größerer Transparenz ausgedünnt – eine Ausnahme bildet hier die Phrase „O piacer del mio cordoglio“, bei der ab Takt 29 hintereinander Tenore, Canto und Quinto für jeweils 2,5 Messuren schweigen. Mit Textausdruck von einzelnen Wörtern oder Textphrasen hält sich der Komponist generell zurück – Ausnahmen sind etwa die kreisende Bewegung bei „a voi torna“ (T. 26–28), die Halbtonschritte bei „di languir“ (T. 36–40) oder die melodischen Sprünge bei „[ch’io vo solo] per voi“ (T. 43–51) –, was auf eine Entstehungszeit in den 1540er- oder frühen 1550er-Jahren zu deuten scheint.

Im Hinblick auf die Datierung ist die Tatsache von Bedeutung, dass das anonyme *Bella guerriera mia* keine unikal überlieferte Komposition ist. Es gibt eine Konkordanz in der berühmten Handschrift Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 293 Musica, wo das Madrigal als Nr. 44 überliefert ist.⁴⁸ In diesem Stimmbüchersatz fehlt allerdings die Bassstimme. Während Joshua Rifkin davon ausgeht, dass die Handschrift um 1545–1555 in Ferrara entstanden ist,⁴⁹ schlägt Mary S. Lewis unter anderem aufgrund der Einbände vom sogenannten „Apple Binder“ vor, dass die Stimmbücher wahrscheinlich aus Venedig stammen.⁵⁰ Darauf deuten nicht zuletzt die in der Handschrift vertretenen Komponisten (neben Adrian Willaert und Cipriano de Rore auch Leonardus Barré, Baldassare Donato, Alfonso Dalla Viola, Francesco Londariti und Jan Nasco) hin, die (mit Ausnahme von Dalla Viola) alle in der *Serenissima* tätig waren. Nach Lewis’ Meinung handelt es sich womöglich um eine private Sammlung von Stücken, die hauptsächlich von handschriftlichen Quellen aus der Zeit zwischen 1543/1544–1557 abgeschrieben wurden. Als Initiator bringt sie Perissone Cambio ins Spiel.

Es ist schwer zu sagen, ob Mus.ms. 1503g eine Vorlage für oder eine Abschrift von Cod. Guelf. 293 Musica ist. Mary Lewis’ Hypothese würde zwar für erstere

⁴⁸ Im RISM-OPAC wird diese Konkordanz nicht angeführt.

⁴⁹ Rifkins Hypothese wurde nicht veröffentlicht, ist aber unter <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=mssdoku&id=Cod.%20Guelf.%20293%20Mus.%20Hdschr.> als Mitteilung nachzulesen [purl, abgerufen am 1.10.2019].

⁵⁰ Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538–1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, Bd. 2, New York 1997, S. 19. Ihre These, dass Mus.ms. 1503g von derselben Hand wie die Stimmbücher aus Wolfenbüttel geschrieben wurden, kann ich nicht nachvollziehen: Zu zahlreich sind die Unterschiede in der Notation der Schlüssel, der Notenköpfe und nicht zuletzt des Textes.

Variante sprechen, doch meiner Meinung nach kann das Verhältnis nicht eindeutig geklärt werden. Fest steht allerdings, dass es eine weitere Konkordanz mit einer Quelle aus der Mus.ms. 1503-„Reihe“ gibt: Baldassare Donatos sechsstimmiges Madrigal *Fiamma amorosa et bella*, das in den Wolfenbütteler Stimmbüchern direkt auf *Bella guerriera mia* folgt, ist unter der Signatur Mus.ms. 1503f in der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert.⁵¹ Ein Zusammenhang zwischen den Münchner Blättern und Cod. Guelf. 293 Musica ist also eindeutig.

Die Wolfenbütteler Quelle und Mus.ms. 1503g haben für *Bella guerriera mia* an exakt denselben Stellen die gerade angesprochene „problematische“ Notation von Pausen. Weiterhin fängt in Cod. Guelf. 293 Musica jede Verszeile mit einem Großbuchstaben an und wird nach jedem Vers ein schräger Strich notiert, der das Versende markiert.⁵² Bei der Textunterlegung gibt es einige, wenn auch nicht sehr gravierende Unterschiede.⁵³ Generell fällt auf, dass Mus.ms. 1503g bei Melismen (wie etwa „cordoglio“ in mehreren Stimmen) stärker versucht, die Position der einzelnen Silben genau unter der betreffenden Note zu platzieren, während die Wolfenbütteler Handschrift in den meisten Fällen die einzelnen Silben zusammengebunden notiert – das mag aber auf unterschiedliche Schreibgewohnheiten zurückzuführen sein. Eine Besonderheit betrifft einen Fehler im Basso, wo der Schreiber der Münchener Quelle versehentlich „d'ira e di sdegno“ statt „d'ira e d'orgoglio“ notiert. Gerade vor dem Hintergrund ist es bedauerlich, dass im Wolfenbütteler Stimmbücherset ausgerechnet der Basso nicht überliefert ist – dieser hätte eindeutig die Verwandtschaft der beiden Quellen bestätigen können.

Zwischen der Vertonung des anonymen Komponisten und Perissone Cambios vierstimmigem, 1554 gedruckten *Bella guerriera mia* gibt es auffällige Parallelen. Das möge auch die (erstmalige) Transkription von Cambios Madrigal belegen (siehe Anhang 2). Zwar wählt Perissone mit c1–c3–c4–f4 im Vergleich zu Mus.ms. 1503g eine Standardschlüsselung, doch ansonsten frappiert vor allem die an vielen Stellen rhythmisch ähnliche oder sogar identische Behandlung der Textphrasen. Allein schon der eröffnende Gestus bei „Bella guerriera mia

⁵¹ Siehe dazu Jessie Ann Owens, „A Collaboration between Cipriano de Rore and Baldissera Donato?“, in: Stephen A. Crist, Roberta Montemorra Marvin (Hrsg.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (Eastman Studies in Music, Bd. 28), Rochester 2004, S. 9–39 (mit einer Übertragung und Quellenvergleich auf S. 21–35). Donatos Madrigal ist jedoch in Querformat und auf sechs Notenzeilen notiert. Jessie Ann Owens vermutet, dass es von Cipriano de Rore geschrieben wurde.

⁵² Das kommt in Mus.ms. 1503g nur einmal vor, und zwar im Alto zwischen „o piacer del mio cordoglio“ und „né di languir“.

⁵³ Vgl. etwa die Schreibweise „steßo“ vs. „stesso“ oder auch „parolle“, die in Mus.ms. 1503g in allen Stimmen vorkommt, in Wolfenbüttel dagegen in zwei Stimmen (Canto und Tenor) als „parole“ notiert wird.

perché si spesso“ ist sowohl in rhythmischer als auch in melodischer Hinsicht verblüffend ähnlich. Auch das Enjambement und die rhythmische Behandlung von „v'armat'incontr'a me“, das bis auf wenige Ausnahmen hauptsächlich in Minimen verläuft, sind durchaus parallel. Eine erste klare Kadenz erfolgt am Ende der zweiten Zeile, nach „d'ira e d'orgoglio“ (T. 8–9 und 14–15), und markiert so die formale Exposition. Bei „Se picciol pro del mio gran danno“ sind nicht nur der melodische und rhythmische Duktus (wiederum überwiegend in Minimen), sondern auch die ausgedünnte Textur ähnlich wie in der anonymen Vertonung; in beiden Fällen erfolgt dies nach einem D-Dur-Akkord auf „dimesso“.⁵⁴ Schließlich seien hier noch die Halbtonfärbungen sowie die Isolierung durch Pausen bei „né di languir né di morir“ genannt. Cambios *Bella guerriera mia* gehört eindeutig zu dem Typus seines Madrigalschaffens, den Martha Feldman treffend als „songlike polyphony generated directly out of lyric form and meter“ (im Gegensatz zu „a more declamatory, motetlike polyphony shaped by rhetorical qualities and proselike diction“) bezeichnet hat.⁵⁵ Ob Cambios *Bella guerriera mia* oder die anonyme Vertonung zuerst entstanden ist, lässt sich nicht sagen. Fest steht allerdings, dass sie aus dem gleichen Umfeld stammen und die zahlreichen Anspielungen und Parallelen vermutlich beabsichtigt sind. Dies lässt eine Datierung des anonymen Madrigals in Mus.ms. 1503g in den späten 1540er- oder frühen 1550er-Jahren plausibel erscheinen.

Der Topos der schönen Kriegerin ist sowohl in der Literatur als auch in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in unterschiedlichen Ausprägungen präsent. Abgesehen von Bembos Sonett ließen sich Komponisten auch von anderen Gedichten mit ähnlicher Thematik inspirieren, was hier nur kurz und im Sinne eines Ausblicks angedeutet werden kann. So ist etwa von Bartolomeo Florentinus Organista in der Handschrift Florenz, Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Hs. Basevi 2440 (aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts) ein vierstimmiges *Pietà pietà dolce guerriera mia* überliefert.⁵⁶ Der in Ferrara tätige Alfonso

⁵⁴ Hier sei angemerkt, dass bis auf die Bassusstimme alle Stimmbücher „dissimo“ (statt „dimesso“) schreiben. Diese Variante habe ich in der Übertragung berücksichtigt.

⁵⁵ Vgl. das erhellende Kapitel über Cambio in Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, S. 341–384, hier S. 342f.

⁵⁶ Francesco Saggio, „Bernardo Pisano, la ballata e la *Musica sopra le canzone del Petrarca*“, *Philomusica online* 9 (2010), S. 35–67. Die Florentiner Handschrift ist unter <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC000002&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> abrufbar [abgerufen am 1.10.2019].

Dalla Viola vertonte ein *Bella guerriera mia deh volg'un poco*, das in seinem *Primo libro di madrigali* (Ferrara 1539) gedruckt wurde.⁵⁷ Und im späteren Cinquecento verlegt Orazio Vecchi mit dem 1585 in den in den *Canzonette* [...] *Libro terzo a quattro voci* [...] veröffentlichten *Guerriera mia costante* den martialischen Topos in die leichtere Atmosphäre einer strophischen Canzonetta.⁵⁸

Vor allem aber sollte ab dem 17. Jahrhundert die Oper die Tradition wieder aufgreifen und für sich fruchtbar machen.⁵⁹ Das Thema der Kriegerin – wie sie nicht nur in der antiken Literatur, sondern auch in Lodovico Ariostos *Orlando furioso* (mit der Figur der Bradamante) und Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (hier in der Form der sarazenischen Clorinda) zelebriert wird – war natürlich denkbar gut geeignet für ein *dramma per musica*. Wie Daniel E. Freeman zeigen konnte, waren besonders ab 1640 in den öffentlichen Theatern Venedigs starke Frauen unterschiedlicher Couleur – seien es nun androgyne Amazonen,⁶⁰ die ägyptische Königin Cleopatra oder die babylonische Heldin Semiramis – *en vogue*.⁶¹

Während in der Oper der Krieg auf der Bühne ausgetragen wird und eine Plattform für die öffentliche Darstellung starker Affekte bietet, spielt sich bei Bembo der Kampf mit der *Bella guerriera* mental ab. Doch auch wenn das lyrische Ich mit aller Macht versucht, die schöne Kriegerin zu bezwingen, so geben die Madrigalkomponisten ihr eine Stimme und lassen sie ungehemmt „mit Zorn und Hochmut“ gegen ihn aufrüsten.

⁵⁷ Der Text von Dalla Violas Vertonung lautet: „Bella guerriera mia deh volg'un poco quei dui bei lum'ardenti alle mie gravi pen'aspr'et pungenti et vedrai in mezz'un foco una fonte de lagrime si piena che quant'egl'alza sue fiamm'al cielo questa vers'aqua con piu larga vena cos'insiem'ard'et gielo et cosi va cangiand'il vis'el pelo“. Ediert wurde das Madrigal in Alfonso Dalla Viola, *Primo libro di madrigali* (Ferrara, 1539) (Sixteenth-Century Madrigal, Bd. 5), hrsg. von Jessie Ann Owens, New York, London 1990, S. 247–252.

⁵⁸ Edition in Orazio Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others, Part II: The Music*, hrsg. von Ruth DeFord (Recent Researches in the Music of the Renaissance 93), Madison (WI) 1993, S. 115–117. Im Text fragt das lyrische Ich die Kriegerin (die in den drei Strophen nacheinander als „Guerriera mia Costante“, „Guerriera mia prestante“ und „Gentil saettatrice“ angesprochen wird), warum sie so viele Pfeile in sein Herz abschießt, wenn er sich doch gewonnen gibt (vgl. die erste Strophe: „Guerriera mia Costante, / Ch'aventi nel mio cor saette tante? / A che più saettarmi / Ecco mi ti dò vinto, hor pon più l'armi“).

⁵⁹ Vgl. etwa die Studien von Daniel E. Freeman, „La guerriera amante: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera“, *The Musical Quarterly* 80 (1996), S. 431–460.

⁶⁰ Vgl. dazu insbesondere Andrea Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Mailand 2015.

⁶¹ Vgl. auch den ausführlichen Anhang in Freeman, „La guerriera amante“, S. 448–454.

Abstract

This contribution focuses on the anonymous five-part madrigal *Bella guerriera mia*, which survives in two sixteenth-century manuscripts (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 1503g and Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 293 Musica). The poem by Pietro Bembo plays with the famous topos of love as war. Following the example of Petrarca and other poets, Bembo has the woman play the role of warriorress, but he ends the sonnet with a subversive punchline that takes the form of a poetic self-reflection. *Bella guerriera mia* was set to music by several composers, from Perissone Cambio to Alfonso Ferrabosco the Elder. The article analyses the anonymous setting in the light of this musico-textual tradition, while at the same time highlighting striking parallels with Cambio's madrigal.

Anhang 1: Anon., Bella guerriera mia.⁶²

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Bel - la guer - rie - ra mia, per -

Bel - la guer - rie - ra mia, per -

Bel - la guer - rie - ra mia, per - ché si spes -

Bel - la guer -

4

ché si spes - so v'ar - ma - t'in - con - tr'a me v'ar - ma - te in -

ché si spes - so v'ar - ma - t'in - con - tr'a me v'ar - ma - te in - con - tr'a

Bel - la guer - rie - ra mia, per - ché si spes - so v'ar -

so v'ar - ma - t'in - con - tr'a me v'ar - ma - te in - con - tr'a me d'i -

rie - ra mia, per - ché si spes - so

8

con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - - - - glio, ch'in

me d'i - - - - ra e d'or - go - - - -

ma - te in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - glio, ch'in

ra e d'or - go - glio v'ar - ma - te in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go -

v'ar - ma - te in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - glio,

⁶² Mein herzlicher Dank gilt Theresa Henkel für die Erstellung der Notenbeispiele.

12

at - ti et in pa - ro - le a voi mi so - ³ - ³ - -

glio, ch'in at - ti et in pa - ro - le a

at - ti et in pa - ro - le a voi mi so - -

- - glio, ch'in at - ti et in pa -

ch'in at - ti et in pa - ro - - - - - le a voi

15

glio por - tar si

voi mi so - - - - - glio

glio por - tar si re - ve - ren - - - - - te por -

ro - - - - - le a voi mi so - glio por -

mi so - - - - - glio por - tar si re - ve -

18

re - ve - ren - te e si di - - - - - mes - so?

por - tar si re - ve - ren - te e si di - mes - so? Se

tar si re - ve - rent' e si di - mes - - - - - so?

tar si re - ve - ren - te et si di - mes - so?

ren - te e si di - mes - - - - - so et si di - mes - so?

22

Se pic-ciol pro del mio gran dan - no ex - pres - so

pic-ciol pro del mio gran dan - no ex - pres - so

Se pic - ciol pro del mio gran dan - no ex - pres - so

Se pic - ciol pro del mio gran dan - no ex - pres - so

Se pic - ciol pro del mio gran dan - no ex - pres - so

26

- no ex - pres - so a voi tor - na, o

a voi tor - na, o pia - cer

- so a voi tor - na,

a voi tor - na, o pia - cer

a voi tor - na, o

30

pia - cer del mio cor - do - glio,

del mio cor - do - glio, o pia -

o pia - cer del mio cor -

del mio cor - do - glio, o pia - cer del mio cor -

pia - cer del mio cor - do - glio, o pia - cer del mio cor - do - glio, o pia - cer del mio cor - do - glio, o pia -

34

o pia-cer del mio cor - do - glio, né
 cer del mio cor - do - glio, né di lan - guir né di lan -
 do - glio, o pia-cer del mio cor - do - glio, né di lan -
 do - glio, né
 cer del mio cor - do - glio, né di lan - guir né

38

di lan-guir, né di lan - guir, né di mo -
 guir, né di mo - rir mi do - glio, né
 guir, né di mo - rir mi do - glio,
 di lan - guir, né di mo - rir mi do - glio,
 di lan-guir, né di mo - rir mi do - glio, né

42

rir mi do - glio, ch'io vo so - lo per
 di - mo - rir mi do - glio, ch'io vo so - lo per
 ch'io vo so - lo per voi ca - ro a me stes -
 ch'io vo so - lo per voi ca -
 di mo - rir mi do - glio, ch'io

46

voi ca - ro a me stes - - so ch'io vo
 voi ca - - ro a me stes - - so ch'io vo so -
 so ch'io vo so - lo per voi ca - ro a
 ro a me stes - so ch'io vo so - lo per voi ca -
 vo so - lo per voi ch'io vo so -

50

so - lo per vo - i ca - ro a me stes - so.
 lo per voi ca - ro a me stes - so ca-ro a me stes - so.
 me stes - so ca-ro a me stes - so ca-ro a me stes - so.
 - ro a me stes - so ca - ro a me stes - so.
 lo per voi ca - ro a me stes - so ca-ro a me stes - so.

Anhang 2: *Perissone Cambio, Bella guerriera mia.*

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Be -

Bel - la guer - rie - ra mia, per - ché si spes - so V'ar -

Bel - la guer - rie - ra mia, per - ché si spes -

Be - la guerrie - ra

5

la guer - rie - ra mia, per - ché si spes - so V'ar - ma - t'in -

ma - t'in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - - -

so per - ché si spes - so V'ar - ma - t'in - con - tr'a me v'ar -

mia, per - ché si spes - so V'ar - ma - t'in - con - tr'a

9

con - tr'a me v'ar - ma - t'in - con - tr'a me d'i - ra e

glio, v'ar - ma - t'in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - -

ma - t'in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - glio, v'ar - ma - te in -

me v'ar - ma - t'in - con - tr'a me d'i - ra e d'or - go -

13

d'or - go - - glio, Ch'in at - tiet in pa - ro - l'a voi mi so -

- - glio, Ch'in at - tiet in pa - ro - l'a voi mi so -

con - tr'a me d'i - ra e d'or - go - glio, Ch'in at - tiet in pa - ro - l'a voi mi

glio d'i - ra e d'or - go - - glio Ch'in at - tiet in pa -

18

- gliò Por - tar sì re - veren - t'è sì dis - mes - -

- gliò Por - tar sì re - veren - t'è sì dis - mes - -

so - gliò Por - tar sì re - veren - t'è sì dis - mes - -

ro - l'a voi mi so - gliò Por - tar sì re - veren - t'è sì di - mes -

22

so? Se pic - ciol pro del mio gran dan - no es - pres - #

so? Se pic - ciol pro del mio gran dan - no es - pres - -

so? Se pic - ciol pro del mio gran dan - no es - - - pres - -

so? A

27

so A voi tor - - na, a voi tor - -

so A voi tor - - na, a voi

so A voi tor - - na, a voi tor - - na

voi tor - - na, a voi tor - na O pia -

32

na O pia - cer del mio cor - do - glio, O pia -

tor - na O pia - cer del mio cor - do - glio, O

o pia - cer del mio cor - do - - glio, o pia - cer

cer del mio cor - do - glio, o pia -

37

cer del mio cor - do - glio Né di lan-guir, né
 pia - cer del mio cor - do - - glio Né di lan-guir,
 del mio cor - do - glio Né di lan - guir, né di mo -
 cer del mio cor - do - glio Né di lan-guir, né di

42

di mo - rir mi do - glio, né di mo - rir mi do - glio Ch'io
 né di mo - rir mi do - glio, né di mo - rir mi do - glio
 rir mi do - glio, né di mo - rir mi do - - glio Ch'io vo
 mo - rir mi do - glio, né di mo - rir mi do - glio Ch'io vo

48

vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so ch'io
 Ch'io vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so ch'io
 so - lo per voi ch'io vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so
 so - lo per voi ca - ro a me stes - so ch'io vo so -

53

vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so.
 vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so.
 ch'io vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so.
 lo per voi ca - ro a me stes - so ch'io vo so - lo per voi ca - ro a me stes - so.