

Selbstinszenierung und Distinktion – Zur Funktion der höfischen Musik bei Isabella d'Este Gonzaga

Anfang Februar 1502 fanden am Hof von Ferrara die Hochzeitsfeierlichkeiten von Alfonso d'Este mit Lucrezia Borgia, der Tochter des Borgia-Papstes Alexander VI. statt, bei denen auch Isabella d'Este Gonzaga zugegen war. Sie war Schwester des Bräutigams und Tochter des amtierenden Fürsten Ercole d'Este und gehörte somit zum engen Familienkreis des Brautpaares. Als Markgräfin des benachbarten Mantua war sie vor allem aber eine Prominente des Festes, die sich die Gelegenheit zu einem besonderen Auftritt nicht nehmen ließ: An einem der Abende lud sie nebst der zentralen Hochzeitsgesellschaft den französischen Botschafter zum Essen – im Hinblick auf den Einfluss Karls VIII. eine politisch wichtige Person – und widmete ihm einen musikalischen Auftritt, bei dem sie selbst Lieder zur Laute vortrug:¹

E facta la cena cum l'intervenzione de molte parole amoroxe e acti suavissimi e acostumati, la prefata signora marchexana col leuto in mano cantò diverse canzonette con melodie e suavità grandissima, quale havea servate per fare magiore careze e honore al prefato signore Oratore.²

Und nach dem Abendessen mit Vorträgen voller liebevoller Worte und süßester und sittsamer Handlungen sang die besagte Frau Markgräfin mit der Laute in der Hand verschiedene Canzonette mit Melodie und größter Süße, die ihr gedient haben, um dem besagten Herrn Redner mehr Liebkosung und Ehre zukommen zu lassen.

Der Auftritt hatte den gewünschten Erfolg; man berichtete, wie begeistert die geladenen Herrschaften waren.³

- 1 Eine Vertraute von Isabella d'Este Gonzaga, die Marchesa di Cotrone Eleonora Orsini del Balzo, schreibt am 6. Februar 1502, dass diese am Vorabend »cantò duj soneti et uno capitolo« (»zwei Sonette und ein Capitolo sang«): Mantova, Archivio di Stato, Fondo Gonzaga (im Folgenden ASMn, FG), busta 1238, fol. 359f. Alessandro da Baesso berichtet am selben Tag, dass ebenso der Frottolist Marchetto Cara bei dem Bankett auftrat (ebda., fol. 392).
- 2 Botschaftssekretär Nicolò Cagnolo im *Diario Ferrarese di Bernardino Zambotti dall' anno 1476 sino al 1504*, hrsg. von Giuseppe Pardi, Bologna 1937 (*Rerum Italicorum scriptores*, ordinata da Lodovico Antonio Muratori, 24.7), S. 327. Alle Übersetzungen sind eigene.
- 3 »... che questi signori furono tanto contenti che più non se potria dire«: Marchesa di Crotona an Francesco Gonzaga. Brief vom 6. Februar 1502, zit. nach Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, Mailand 1915, S. 81.

Im Hintergrund dieser Szenerie stand indes, dass die Begegnung zwischen der Mantuaner Markgräfin und der Braut Lucrezia Borgia unter großen Vorbehalten stattfand. Wenn Isabella in ihren eigenen Berichten die Feste generell als so »kalt« aburteilte, dass sie lieber in Mantua geblieben wäre, »perchè, a dire il vero, sono pur queste noze fredde« (»denn, um die Wahrheit zu sagen, ist diese Hochzeit wirklich kalt«),⁴ ist dahinter verletzter Stolz darüber zu vermuten, ihren ehemaligen Platz in Ferrara als älteste Tochter aus der ehrwürdigen Este-Tradition ausgerechnet an die rufgeschädigte Borgia-Tochter abtreten zu müssen, für die in Ferrara bereits die vierte Ehe anging. Erschwerend kam hinzu, dass für Isabella der neue, hochzeitsbedingte Familienverbund zwischen den Borgia und den Este Einschränkungen ihrer politischen Handlungsbefugnisse mit sich brachte – Vorbelastungen, die zwangsläufig Spuren im persönlichen Verhältnis der Fürstinnen hinterließen.⁵

In der Schilderung der Hochzeitsfeierlichkeiten durch Isabella d'Este Gonzaga schnitten die musikalischen und dichterischen Darbietungen besonders schlecht ab, angefangen beim Vortrag der ersten Komödie *Epidico*, »el quale de voci e versi non fu già bello« (»deren Stimmen und Verse bereits nicht schön gewesen waren«),⁶ über fehlende Intermezzi in der zweiten Komödie *Bachide*⁷ bis zur auffällig enttäuschenden Musik einer einzelnen Moreske, »così trista che non merita adviso« (»so trist, dass sie keine Erwähnung wert ist«).⁸ Beeindruckt zeigte sich Isabella einzig von Lucrezia Borgias Tanzkünsten, für die diese be-

4 Isabella d'Este Gonzaga an Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua. Ferrara, Brief vom 3. Februar 1502, zit. nach Carlo d'Arco, »Notizie di Isabella d'Este, moglie a Francesco Gonzaga«, in: *Archivio storico italiano. Appendice* 2 (1845), S. 307.

5 Isabella und Francesco Gonzaga waren durch die neue Verbindung gezwungen, politischen Opfern der Borgia-Politik die Unterkunft zu verweigern. Diesbezüglich existiert eine Minuta Francesco Gonzagas an Giovanni Gonzaga vom 2. Februar 1501, in der er sich darüber beklagt, Flüchtlinge aus Mailand den französischen Truppen ausliefern zu müssen. Vgl. A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia* (wie Anm. 3), S. 62. Isabella sorgte offenbar dafür, dass das Verhältnis zu ihrer Schwägerin bald im negativen Sinn zementiert wurde: Aus einem Briefwechsel mit dem Isabella vertrauten Berichterstatte Bernardino de' Prosperi aus Ferrara vom Juni 1502, d. h. wenige Monate nach der Ferrareser Hochzeit, geht hervor, wie untröstlich Lucrezia Borgia über die feindliche Begegnung mit Isabella gewesen sei und dass sie vergeblich auf eine Aussöhnung gehofft habe, so dass sie nun »50.000 Dukaten dafür zahlen würde, sie nie kennen gelernt zu haben«: zit. nach Alessandro Luzio und Rodolfo Renier, *Manova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Turin 1893, S. 125.

6 Brief vom 3. Februar 1502, in: C. d'Arco, *Notizie* (wie Anm. 4), S. 306.

7 Brief vom 5. Februar 1502, ebda., S. 308.

8 Brief vom 3. Februar 1502, ebda., S. 307.

kannt war.⁹ Umso dringlicher war es daher, der Konkurrentin etwas entgegenzusetzen und zu demonstrieren, warum ihr selbst zu diesem Zeitpunkt bereits der Ruf der »primadonna del mondo« vorauselte.¹⁰ Entsprechend präsentierte sich Isabella in Ferrara als Musikerin.

Dazu gehörte auch das Dekor: Es wird berichtet, dass sie an einem Tag des Hochzeitsfestes ein besonderes Kleid trug, das mit »quella inventione di tempi & pause«, dem musikalischen Emblem aus Mensur- und Pausenzeichen benäht war, mit dem sie auch ihre Grotte hatte dekorieren lassen (siehe Abbildung 1, S. 54).¹¹ Zusammen mit dem Studiolo machte die Grotte das Herzstück ihrer persönlichen Studierzimmer im Mantuaner Castello di San Giorgio des Palazzo Ducale aus; sie waren die ersten ihrer Art, die sich eine Fürstin einrichten ließ.¹²

Je nach Vorbildung und Horizont des Betrachters konnte man in dem Pausen-Emblem ein relativ profanes, ästhetisches Spiel mit der Symmetrie, einen Hinweis auf die Bedeutung von Musik als rekreativer Tätigkeit in Regierungspausen oder ein philosophisches Symbol neoplatonischer Prägung über die Dialektik von Klang und Stille in der himmlischen Harmonie sehen. Zudem erinnert die Idee aller vier Grundmensen an Ockeghems *Missa Prolationum*, stellt

- 9 In diesem Sinn lobt sie in einem anderen Brief an ihren Ehemann vom 3. Februar 1502 die Moresken, die als Zwischenakttänze in den Komödien dargeboten wurden: »... et inanti un' hora di nocte se principiò lo Epidico, el quale de voci e versi non fu già bello; ma le moresche che fra li atti furono facte, comparsero molto bene et cum grande galanteria« (»... und um ein Uhr nachts fing der Epidico an, in denen die Stimmen und Verse nicht gerade schön waren; aber die Moresken, die zwischen den Akten gemacht wurden, wirkten sehr gut und hatten viel Galanterie«): ebda., S. 306. Diese Beobachtung trifft sich mit weiteren Beschreibungen, denen zufolge Lucrezia die Moreska besonders gut und gerne tanzte. Isabella hatte sich bereits im Vorfeld dieser Feste Informationen über Lucrezia Borgia zukommen lassen, aus denen ihr besonderes Tanztalent hervorging. Vgl. A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia* (wie Anm. 3), S. 70–72.
- 10 So Niccolò da Correggio, Hofmann, -dichter und Soldat in Ferrara und andere Hofleute über Isabella d'Este Gonzaga laut einem Brief von Alessandro da Baesso an Isabella d'Este Gonzaga, 24. November 1494, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach Alessandro Luzio und Rodolfo Renier, »Niccolò da Correggio«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 21 (1893), S. 239.
- 11 Eleonora Orsini del Balzo (Marchesa di Cotrone) an Francesco Gonzaga. Brief vom 2. Februar 1502, ASMn, FG (wie Anm. 1) busta 1238, fol. 355f.
- 12 Vorbilder hierfür waren die Isabella bekannten Studioli der Fürsten Montefeltro in Urbino und Gubbio, die auf die 1470er-Jahre zurückgingen. Aus Belfiore, außerhalb von Ferrara, kannte sie zudem das Studiolo ihres Onkels Leonello d'Este (ca. 1448–1463 erbaut), und auch in Mantua selbst hatte man Federico Gonzaga, dem Schwiegervater Isabellas, 1478 einen solchen Raum bauen lassen.

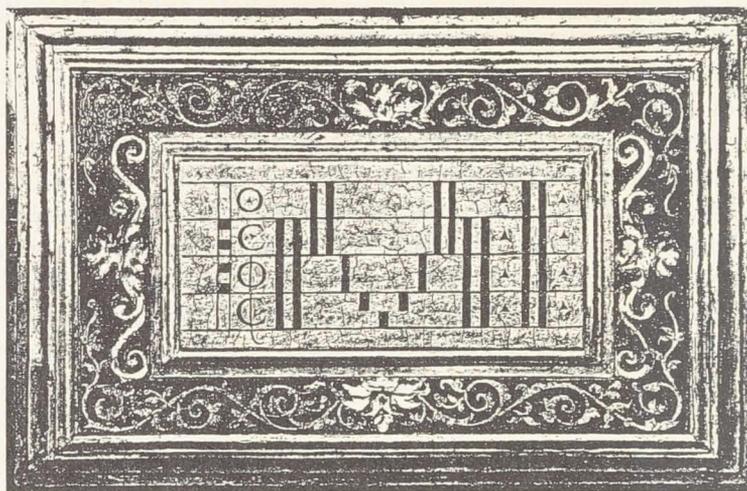


Abbildung 1: Emblem der musikalischen Mensur- und Pausenzeichen, Detail im Deckengewölbe der Grotta von Isabella d'Este Gonzaga, *Corte Vecchia, Palazzo Ducale, Mantua* (*Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, hrsg. von Daniele Bini, Quaderno di Civiltà mantovana, 112, suppl., Modena 2001, S. 195)

also einen Bezug zu einem der damals angesehensten Werke geistlicher Musik und darüber wiederum einen Zusammenhang von Musik, mathematischer Proportion und ästhetischer Schönheit her. Im Studiolo war zudem der Anfang von Ockeghems Kanon-Chanson »Prenez sur moi votre exemple amoureux« als Intarsie eingearbeitet.¹³ In jedem Fall sollte über die raffinierte Wirkung eines solchen Dekors auf einem Festkleid kein Zweifel bestehen.

13 Eine umfassende Deutung des Emblems gibt Adalberto Genovesi, »Due imprese musicali di Isabella d'Este«, in: *Atti e memorie dell' Accademia nazionale Virgiliana* 61 (1993), S. 73–102. Er interpretiert es als Inbegriff eines klassizistischen Renaissancedenkens, das sich in der Darstellung von Gleichgewicht, Proportion und Symmetrie ausdrückt (S. 83f.). In diese Interpretation fügt sich der Bezug zur Ockeghem-Messe, auf den Dragan Plamenac aufmerksam machte (»Ockeghem, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1830). Ockeghems Musik könnte über den Kontakt des Mailänder Domkapellmeisters Franchino Gaffurio nach Mantua vermittelt worden sein; er reiste 1490 dorthin. Walter Kreyszig, »Gaffurio, Franchino«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 395. Die Intarsie der Ockeghem-Chanson ist unter anderem erwähnt in: Sylvia Ferino-Pagden, *Isabella d'Este: »La prima donna del mondo. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, hrsg. von Wilfried Seipel, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 1994, S. 191.

Von diesem Bericht aus lassen sich verschiedene Aspekte der Musikförderung der Isabella d'Este Gonzaga in und um Mantua im frühen 16. Jahrhundert erschließen und darüber hinaus generelle Aspekte des weiblichen Musikpatronats in diesem Kontext: Isabella d'Este Gonzaga setzte Musik zur Selbstinszenierung und Distinktion ein und verfolgte damit im Rahmen der Normen, die eine Fürstin ihres Standes nutzen und überschreiten konnte, letztlich kulturpolitische Interessen.

Die Frottola – eine Modellgattung für Fürstinnen-Höfe

Bei der musikalischen Gattung, die Isabella d'Este Gonzaga in Ferrara zu Gehör brachte, handelt es sich um die Frottola, Strophenlieder verschiedener Versmaße zu drei bis vier Stimmen mit italienischsprachigem Text, die meist von einer Person gesungen und mit der Laute begleitet wurden. Weitere Sänger und Instrumentalisten konnten die Begleitung ergänzen.

Zum Zeitpunkt der Hochzeitszeremonie 1502 war die Frottola die zentrale weltliche Hofmusik; allerdings stand ihr die Phase größter Popularität noch bevor: Nachdem es sich im 15. Jahrhundert zunächst um eine mündliche Dichter-Musiker-Praxis gehandelt hatte, die nur vereinzelt in Handschriften dokumentiert ist, wurde die Musik durch den Aufschwung des Notendruckwesens Anfang des 16. Jahrhunderts stärker verbreitet und entwickelte erst das Profil einer kompositorischen Gattung. Aus diesem Anlass fasste der Verleger Ottaviano Petrucci Vertonungen unterschiedlicher Versformen unter dem Oberbegriff »Frottola« zusammen; weitere fünfzehn Drucke anderer italienischer Musikverleger mit ähnlichem Inhalt erschienen in einem längeren Zeitraum von 1510 bis 1531. Gegen 1530 erschöpfte sich die Nachfrage nach Neuauflagen oder neuen Drucken; die Frottola entsprach nun offenbar nicht mehr dem Zeitgeschmack.¹⁴

Es ist bekannt, dass die Frottola somit die erste weltliche Vokalmusikgattung genuin italienischer Prägung ist, weniger jedoch, dass sie darin wesentlich an ein genuin weibliches Patronat gebunden war. So ist die Förderung der Gattung durch das Musikpatronat Isabella d'Este Gonzagas eher ein Musterbeispiel als ein Sonderfall für eine von Frauen geförderte und praktizierte Hofmusik und Literatur. Ideal vorbereitet durch die so innovative wie durch ihre künstlerische Raffinesse beeindruckende Praxis der Este, fand sie bald generell an den führenden Höfen Norditaliens Verbreitung. Am Hof der Este hatte Musik als Reprä-

14 Für einen Überblick über die wichtigsten Quellen der Gattung vgl. Claudio Gallico (nach Walter Rubsamen), »Frottola«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 894.

sentations- und Bildungsgut unter Ercole d'Este, Isabellas Vater, eine zentrale Rolle gespielt, und auch Eleonora d'Aragona Este, Ercoles Gattin, hatte vom Neapolitanischen Hof eine reiche Musiktradition nach Ferrara mitgebracht. Isabella war in Ferrara durch den bekannten Kantor Johannes Martini im Gesang unterrichtet worden, spielte Clavichord und lernte in Mantua zudem, auf der Vihuela da mano, Lira da braccio und Viola da gamba zu spielen.¹⁵

Die jüngere Schwester Beatrice setzte eine entsprechende Musiktradition nach ihrer Heirat mit Ludovico Sforza Ende Januar 1491 in Mailand fort. Demnach hätte sich die Frottola-Praxis sicherlich auch in Mailand noch stärker verbreitet, wenn Beatrice nicht bereits 1497, im Alter von 22 Jahren, verstorben wäre. Isabella d'Este Gonzaga dagegen konnte ihre Musikförderung bis ins höhere Alter fortsetzen; sie starb 1539 mit 65 Jahren.

Die Frottola wurde aber auch von Fürstinnen gefördert, die weniger Affinität zu dieser Praxis mitbrachten, da die Gattung geradezu ideal auf die Struktur eines Fürstinnenhofs zugeschnitten war. So zeigt der Vergleich zwischen der Praxis der Isabella d'Este mit derjenigen von Lucrezia Borgia, dass beide Fürstinnen über einen eigenen Hof mit ähnlichem Etat verfügten, der jedoch in puncto Musik institutionell eingeschränkt war: Die Kapellen, der zentrale Bereich für die geistliche Musikpraxis und die Ausbildung der Kantoren sowie die Militärmusik, blieben bekanntermaßen dem Fürsten vorbehalten. Dadurch blieb der Fürstinnenhof von repräsentativen, raumfüllenden Aufgaben generell ausgenommen und das Instrumentarium reduziert. In Anlehnung an die Trennung der »capella alta« von der »capella bassa« fehlten am Fürstinnenhof die lautereren Blasinstrumente.¹⁶ Beide Fürstinnen hatten jeweils fünf bis sieben Musiker angestellt, Sänger, Streicher, Lautenisten und einen Trommler bzw. Tanzmeister, die vorwiegend solistische Aufgaben übernahmen. Isabella stand zudem ein Organist zur Verfügung.¹⁷

15 Für ausführlichere Daten zur Biographie von Isabella d'Este Gonzaga vgl. Sabine Meine, »Isabella d'Este Gonzaga«, Grundseite im Internet-Projekt MuGi (Musik und Gender im Internet), Online-Publikation in: <http://mugi.hfimt-hamburg.de>. Für eine detaillierte Darstellung der Musikausbildung Isabellas vgl. William F. Prizer, »Una Virtù molto conveniente a madonne: Isabella d'Este as a Musician«, in: *Journal of Musicology* 17 (1999): *A birthday tableau for H. Colin Slim*, S. 10–49.

16 Der bereits im Hochmittelalter eingerichteten Trennung zwischen lauten und leisen Instrumentalensembles bzw. einer »capella alta« mit Trompetern, Pfeifern und Posaunisten und einer »capella bassa« mit Lautenspielern und Streichern entsprach auch eine räumliche; es konnte auf der Empore, im Saal oder im intimeren Rahmen, in der Camera oder im Studiolo musiziert werden. Vgl. Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1980, S. 63.

17 W. F. Prizer, *Una virtù* (wie Anm. 15), S. 19.

Diese Musikstruktur des Fürstinnenhofes ging mit moralischen Konnotationen einher. In Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (Florenz 1528) wird betont, wie unvorteilhaft es gerade für Damen sei, sich mit den falschen Instrumenten zu umgeben, nämlich mit »tamburri, piffari« oder »trombe«. ¹⁸ Zwei Aspekte sind dabei bedenkenswert: Die Tugendhaftigkeit einer Frau stellte stets auch ein Modell des Höfischen schlechthin dar, da sie militärischen und anderen groben Aufgaben enthoben war und sich besser auf die von Männern wie Frauen geforderten feinen Verhaltensformen konzentrieren konnte, zumal die verstärkte Ausübung künstlerischer Tugenden für eine Frau, anders als für den Hofmann, nicht die Gefahr einer allzu starken Verfeinerung mit sich brachte. Dementsprechend befürwortete Isabella das Lautenspiel ihrer Schwiegertochter mit dem Argument, das Musizieren sei »una virtù molto conveniente a madonne in questa nostra età« (»eine Frauen sehr gemäße Tugend in dieser unserer Zeit«). ¹⁹ Darüber hinaus konnte eine herausgehobene Persönlichkeit über die von ihr als Hofdame erwartete Zurückhaltung hinausgehen und Musik gezielt als Machtattribut einsetzen.

(Dichter-)Musiker im Spannungsfeld weiblicher Konkurrenz

Ideal, wie die Struktur der Frottola-Praxis auf die Bedingungen des Fürstinnenhofes zugeschnitten war, verwundert es nicht, dass Isabella d'Este Gonzaga als Förderin der Gattung Konkurrenz bekam. Nach eineinhalb Jahrzehnten, in denen ihr am eigenen Hof und dem ihres Mannes die zwei berühmtesten Frottolisten zu Diensten gestanden und maßgeblich zur Reputation des Mantuaner Musikpatronats beigetragen hatten, belebte sich auch die Situation im benachbarten Ferrara erheblich: Bartolomeo Tromboncino, neben seinem Kollegen Marchetto Cara der damals namhafteste Frottolist, ist zuerst 1489 in Mantua nachgewiesen, wurde offenbar bereits kurz nach Isabellas Einzug in die Stadt 1490 ihr persönlicher Musiker und Lehrer und blieb es lange, bis er dann jedoch 1506 in den Rechnungsbüchern des Hofes von Lucrezia Borgia erscheint. ²⁰

18 Baldasar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, hrsg. von Walter Barberis, Turin 1998, Buch III, Kap. 8, S. 266.

19 Isabella d'Este Gonzaga an Anna d'Alençon, Marchesa di Casale Monferrato. Brief vom 11. Dezember 1517, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2997, libro 35, fol. 8^{r-v}.

20 Vgl. William F. Prizer, »Tromboncino, Bartolomeo«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 25, S. 758, und Lothar Schmidt, »Cara, Marchetto«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 4, Kassel 2000, Sp. 160. Tromboncinos Zuordnung zu Isabellas Hof ist über einige seine Person betreffenden Zahlungsberichte, Mandate und Dekrete belegt, die sämtlich auf Isabella oder ihren Sekretär Benedetto Capiluppo zurückgehen. Isabella

Angesichts der geradezu legendären Spannung zwischen den beiden Fürstinnen wirkt es in der Tat wie ein strategischer Schachzug Lucrezias, den berühmten Tromboncino nach langen Dienstjahren an Isabellas Hof nach Ferrara abzuwerben. Sie dürfte Isabella damit an einem der sensibelsten Punkte ihres künstlerischen wie mäzenatischen Selbstverständnisses getroffen haben, war ihr Bartolomeo persönlich doch so wichtig, dass sie ihn selbst gegen ihren Ehemann verteidigte, nachdem der Musiker seinen Ruf durch Mord an seiner eigenen Frau im Jahr 1499 aufs Spiel gesetzt hatte.²¹ Dass die Konkurrenzsituation unter den Fürstinnen bis in Fragen des Musikpatronats reichte, spiegelt sich nicht zuletzt darin, dass die meisten Musiker an Lucrezias Hof zuvor in Mantua gewesen waren.

In Ferrara bezog Bartolomeo Tromboncino das absolute Spitzengehalt von 465 Lire im Jahr. Er verdiente damit mehr als drei Mal so viel wie der Tanzmeister Ricciardetto, der der nächst best bezahlte Musiker in Lucrezias Diensten war, und dies an einem Hof, wo Tanz besonderen Stellenwert hatte. Die verbleibenden vier anderen Musiker erhielten weniger als ein Viertel von diesem (siehe Tabelle 1, S. 59).

Tromboncino war damals der zweitbest bezahlte Hofangestellte überhaupt, er blieb nur hinter dem Dichter Tebaldeo zurück, der mit 620 Lire jährlich die Höchstsumme am Hof verdiente (und damit genauso viel, wie es im Ausnahmefall Josquin Desprez' am Hof von Ercole d'Este zwischen 1503 und 1504 der Fall war.²²) Ein Arzt verdiente im selben Jahr nur gut die Hälfte von Trombon-

belegt, die sämtlich auf Isabella oder ihren Sekretär Benedetto Capiluppo zurückgehen. Isabella sprach mit Selbstverständlichkeit auch gegenüber anderen von Aufgaben, die Tromboncino für sie erledigte, etwa in einem Brief an ihren Bruder Kardinal Ippolito d'Este 1498, vgl. William F. Prizer: »Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 1–33, Dok. 6, S. 32. Marchetto Cara war seit 1494 ausschließlich Musiker ihres Mannes; die ihn betreffenden Abrechnungen stammen von Francesco Gonzaga und seinem Sekretär Antimaco, vgl. ebda. Dok. 6–10, 12 und 19, S. 231–235 und S. 241.

- 21 Vgl. Isabellas Brief an Francesco Gonzaga vom 25. Juli 1499, ASMn, FG, (wie Anm. 1): *Lettere originali dei Gonzaga*, busta 2113, und *Copialettere*, busta 2993, fol. 23, veröffentlicht durch Francesco Luisi, *La musica vocale del Rinascimento*, Turin 1977, S. 71. Eine englische Übersetzung findet sich bei W. F. Prizer, *Courtly pastimes* (wie Anm. 20), S. 57. Prizer war es auch, der hinter Tromboncinos Wechsel nach Ferrara zuerst ein Indiz für einen produktiven Konkurrenzfaktor unter den Fürstinnenhöfen vermutete. Vgl. William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia* (wie Anm. 20).
- 22 620 Lire entsprechen dabei 200 Dukaten. Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, ital.: *La Musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna 1987, S. 251. Auf S. 223 ebda. wird deutlich, dass es sich dabei um eine exzeptionelle Summe handelte.

Tabelle 1: Besoldungsliste an Lucrezias Hof für das Jahr 1506, ausgestellt am 31. Dezember 1506 (Archivio di Stato, Modena, Fondo d'Este, Amministrazioni dei principi, busta 1130, fol. 93^r–94^v)

a) Musiker

- [9.] Dionixe da mantua dito Papino per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 8 el mexe – L. 96.
- [13.] Messer Niccolò de Padovacantore per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 8 el mexe – L. 96.
- [16.] Tromboncino cantore per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 38 [soldi] 15 el mexe – L. 465.
- [17.] Rizardettj Tanborino per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 12 [soldi] 8 dato el mexe – L. 148 [soldi] 16
- [66.] Pozino Cantore per havere servito mixj duj che comenzò a dì primo de novembre in ragione de L. 8 dato el mexe – L. 16.

b) andere

- [3.] Maestro Lodovigo Bonazolo medigo per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 20 dato el mexe – 240.
- [4.] Messer Antonio Tibaldeo per havere servito mixj sodexe in ragione de L. 51 [soldi] 13 [denari] 4 dato el mexe – L. 620
- [22.] Teumio panatro per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 3 dato el mexe – L. 36 –.
- [23.] Zoanne de Formento sopra chuogo per havere servito mixj dodexe in ragione di L. 4 dato el mexe – L. 48 –.
- [25.] M Pecino chuogo per havere servito mixj due e mezo in ragione di L. 4 dato el mexe – L. 10 –.

cino (siehe Tabelle 1, b, [3.]), ein Bäcker oder Koch mit 4 Lire monatlich nur die Hälfte des niedrigsten Musikergehaltes an Lucrezias Hof (siehe Tabelle 1, a, [9., 13., 66.] und b, [22., 23., 25.]).

Im Vergleich zu den Gehältern der Kapellmusiker am Fürstenhof von Alfonso d'Este im selben Jahr 1506, die sich zwischen monatlich 3 Lire für die Cantori und 24 Lire für den Posaunisten Piero bewegten,²⁴ wirken die Zahlungen für Lucrezias Musiker erstaunlich hoch. Da jedoch Geld damals bekanntermaßen nur *eine* Form der Zahlung war, muss man vorsichtig dabei sein, von den

23 620 Lire entsprechen dabei 200 Dukaten. Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, ital.: *La Musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna 1987, S. 251. Auf S. 223 ebda. wird deutlich, dass es sich dabei um eine exzeptionelle Summe handelte.

24 Vgl. die Gehaltslisten in Modena, Archivio di Stato, Fondo d'Este (im Folgenden ASMo, FE), Amministrazione dei principi, busta dei salariati 17.

Gehältern auf das Ansehen der Angestellten zu schließen. Dennoch scheint es plausibel, von Lucrezias Zahlungen auf Sonder- und Solistenrollen der Musiker zu schließen, war doch am Fürstinnenhof bei höchstens sechs Musikern die Verpflichtung für jeden Einzelnen zweifellos bedeutender. Eindeutig bleibt in jedem Fall der herausragende Status von Bartolomeo Tromboncino.²⁵ Die Frage, ob es letztlich finanzielle Vorteile waren, durch die er nach Ferrara abgeworben werden konnte, bleibt mangels Quellen weiterhin offen.

Die Konkurrenzsituation zwischen Mantua und Ferrara scheint kein Einzelfall, sondern vielmehr ein kulturpolitisches Paradigma gewesen zu sein. So wirkt die Situation zwischen den Fürstinnen in Mailand derjenigen zwischen Isabella d'Este und Lucrezia Borgia erstaunlich ähnlich. Ein Jahr, nachdem Isabella d'Aragona 1489 an den Hof der Sforza in Mailand eingeheiratet hatte, fand dort eine »Festa del Paradiso« statt, die zum Ziel hatte, das Ansehen der neapolitanischen Fürstin in Mailand zu stärken, die dafür traditionelle Tänze aus Neapel einsetzte.²⁶ Ähnlich wie in der spanischen Borgia-Tradition fand die Profilierung bei Isabella d'Aragona offenbar wesentlich über Tanz statt. Als zwei Jahre später, 1491, in dasselbe Schloss Beatrice d'Este einzog, entwickelte sich ein Konkurrenzverhältnis, das Stoff für Legenden lieferte. Ein Geschichtsschreiber schrieb der Fürstinnenrivalität politische Qualitäten geradezu mythologischer Tradition zu, indem er so weit ging zu behaupten, dass die Feindschaft der beiden zugereisten Fürstinnen schuld an der französischen Invasion in Mailand gewesen sei, und nicht etwa Herzog Ludovico Sforza selbst, der die Franzosen eingeladen hatte, um 1494 gegen Neapel zu kämpfen.²⁷ Ähnlich wie die weibliche Gestalt der Helena als mythisch-fiktive Projektionsfläche gedient hatte, um den Kampf um Troja zu eröffnen, ist hier eine unrealistische, aber aufschlussrei-

25 Bezeichnend ist, dass Tromboncino einige Jahre später, 1511 und 1512, mit exakt derselben Spitzenentlohnung von 38 Lire 50 soldi (bzw. 465 Lire jährlich) als Gastmusiker in den Zahlungsbüchern von Ippolito d'Estes Hof erscheint. Dort ist diese Summe noch weitaus höher einzuschätzen, da Ippolito seine Musiker und anderen Angestellten ansonsten ausschließlich in Brot und Wein auszahlte. In den Ferrareser Krisenjahren, in denen Lucrezias Hof diese Summe nicht mehr aufbrachte und die Hofmusik drastisch reduzieren musste, konnte Tromboncino auf diese Art in der Umgebung bleiben, bis er 1513 letztlich wieder für einige Jahre bis 1517/18 in Lucrezias Dienste trat. (William F. Prizer, »Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento«, in: *Journal of Musicology* 9, 1991, S. 46.) Gehälter waren demnach kein Geheimnis.

26 Paul und Lora Merkley nehmen an, dass es sich um Tänze handelte, die Isabella d'Aragona Sforzas Tanzmeister eigens für sie choreographiert hatte. Paul A. und Lora L. M. Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), S. 419.

27 Bernardino Corio, *Storia di Milano*, hrsg. von Anna Morisi Guerra, 2 Bde., Turin 1978 (I classici della storiografia, 4), S. 1477.

che Übertreibung am Werk. Es wird deutlich, dass die Fürstinnen in ihren kulturellen Handlungen ›politisch‹ agierten und wahrgenommen wurden, nämlich in einer Weise, die weit über deren künstlerische Bedeutung hinaus auch für das Ansehen der Herrscherinnen sowohl im Gefüge ihrer Stadt als auch im Vergleich mit anderen Herrschenden prägend war. Paul und Lora Merkley folgern daraus eine entsprechende Dynamik bezüglich der Musikförderung am Mailänder Hof: » ... it is interesting to consider the ›courtly ornament‹ that each of these patrons practised and developed, and to conjecture that their presence in the same castle might have prompted them to cultivate the patronage of music eagerly, not only for personal pleasure, but as a means of projecting their courtly standing and identities.«²⁸ So bruchstückhaft bislang die Kenntnisse über das Musikpatronat der Mailänder Fürstinnen sind, ist in der Tat davon auszugehen, dass Konkurrenz unter Frauen auch in diesem Bereich für Dynamik sorgte. Ein Lautenist und Sänger wie Andrea Cossa, der Hofmann und Soldat neapolitanischer Herkunft von Beatrices Ehemann Herzog Ludovico Sforza am Mailänder Hof war und als Musiker auch vor Isabella d'Aragona aufspielte, wird durch die reichhaltigen musikalischen Erfahrungen der Este-Fürstin neue Impulse und Anregungen empfangen haben.²⁹ Ob in Mailand, Ferrara oder Mantua – jeweils gewinnt man den Eindruck eines netzwerkartigen kulturellen Wettbewerbs, bei dem allerdings die Este-Fürstinnen, Isabella und Beatrice, eine herausragende Rolle spielten.

Exemplarisch für das Konkurrieren unter den Höfen ist der Fall des Serafino Ciminelli dell'Aquila, des um 1500 berühmtesten Dichter-Musikers, der ab Mitte der 1490er-Jahre in Norditalien, unter anderem in Urbino, Mailand und Mantua, wirkte. Von 1497 bis 1498, direkt nach dem frühen Tod der jüngeren Schwester Beatrice, gelang es Isabella d'Este Gonzaga, Serafino von Mailand an

28 P. und L. Merkley, *Music and Patronage* (wie Anm. 25), S. 421.

29 Andrea Cossa (Coscia) wird Bedeutung in der Biografie des berühmten Dichter-Musikers Serafino Ciminelli dell'Aquila Bedeutung zugemessen; Vincenzo Calmeta, Serafinos erster Biograf, schrieb ihm die Rolle zu, Serafino am Mailänder Hof erstmalig mit der neapolitanischen Strambotto-Tradition des Dichter-Musikers Benedetto Gareth, genannt Il Cariteo, bekannt gemacht zu haben, mit der Serafino besonders erfolgreich wurde. (»Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano per Vincenzo Calmeta composta«, in: Calmeta, Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959, Collezione di opere inedite o rare, 121, S. 59, 60–77 und 63) Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Serafino diese Tradition bereits aus Neapel kannte; Gareth war schon 1467/68 dort und außerordentlich bekannt. Vgl. Lothar Schmidt, »Benedetto Gareth (Benet Garrett, gen. Il Chariteo)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 546f. Zur Musikpraxis am Hof von Isabella d'Aragona siehe P. und L. Merkley, *Music and Patronage* (wie Anm. 25), S. 422.

den eigenen Hof abzuwerben und sich über einige Zeit das Vorrecht auf den Künstler zu sichern.

Besonders im Hinblick auf den wenige Jahre später erfolgenden Einschnitt des Notendruckwesens ist es bemerkenswert, welche Anstrengungen Isabella unternahm, um ein neues Gedicht bzw. Lied Serafinos den unmittelbar benachbarten Höfen vorzuenthalten. Als ihr Bruder, Kardinal Ippolito d'Este aus Ferrara, sie in einem Brief vom 25. April 1498 bat, ihm »qualche bona cosa da Seraphino« (»etwas Gutes von Seraphino«) zu schicken, möglichst einige seiner »strambotti et qualche altra cosa zentile che habbia composto nuovamente« (»Strambotti und andere nette Sachen, die er neu komponiert habe«),³⁰ machte Isabella mit ihrer Antwort unmissverständlich deutlich, dass ihr das Privileg auf den Künstler mehr bedeutete als ein privates Vergnügen:

Seraphino mi ha dicto che la S. V. desydera copia del capitolo suo dil sogno. Io, benchè havessi pensato non lo dare molto fora, tamen ho voluto exceptuare la S. V. di questa deliberatione e mandargliene la qui inclusa copia tolta da l'originale proprio, del quale privai Seraphino per essere io sola che l'havesse. Prego bene la S. V. che lo habbia charo né sia molto facile a compiacerne altri, anzi (se lo puo fare) non lo dia ad alcuno, perché serei contenta poterlo havere presso me qualche tempo che'l fosse divulgato; e se il altro posso gratificare la S.V. comandi et a lei mi raccomando. Credo ben perhò che 'l serà gran fatica a poterlo tenere che 'l non esca fuori.
Mantue, XXVII majj 1498.³¹

Seraphino hat mir gesagt, dass Eure Herrschaft eine Abschrift seines Capitolos über den Traum wünscht. Obwohl ich nicht gedachte, es viel nach außen zu geben, habe ich E. H. von diesem Beschluss ausnehmen und ihm hier beiliegend eine Abschrift, direkt vom Original entnommen, schicken wollen, das ich Seraphino vorenthalten habe, um dessen einzige Besitzerin zu sein. Ich bitte E. H. sehr, dass er [das Capitolo] wert halte und es nicht leicht andern zugänglich mache, sogar (wenn er es vermag) es niemandem gebe, denn ich wäre froh, es einige Zeit bei mir zu haben, damit es sich nicht verbreite; und wenn ich Euch mit anderem helfen kann, lasst es mich wissen und ich empfehle mich Euch. Ich glaube allerdings sehr, dass es eine große Anstrengung sein wird, es [zurück]halten zu können, dass es nicht nach außen dringt.
Mantua, XVII Mai 1498.

Offensichtlich hatte sie sich das Vorrecht für das Original eines neuen Gedichts Serafinos eingeräumt, und den Bruder bedrängte sie förmlich, das besagte Capitolo entsprechend vorsichtig zu benutzen und möglichst nicht vorzeitig

30 Ippolito d'Este an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 25. April 1498, ASMn, FG (wie Anm. 1) busta 1187, ohne Zählung, zuerst veröffentlicht in Vittorio Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521–1531)*, Turin 1885, Reprint Bologna 1982, S. 233.

31 Zit. nach ebda.

kursieren zu lassen. Im Hintergrund ihrer fordernden Erklärung, sie habe es an sich »einige Zeit« bei sich behalten wollen, muss die Idee gestanden haben, die neuen Verse als erste vor Gästen musizieren lassen zu können, um einmal mehr die Sonderstellung ihres Hofes zu präsentieren. Dass Kardinal Ippolito weder das erste Mal einen solchen Wunsch äußerte, noch der einzige war, der offenbar Isabella d'Este Gonzaga beneidete, unmittelbar an der Quelle neuer Kompositionen des namhaften Dichter-Musikers zu sitzen, belegen weitere Briefwechsel mit den benachbarten Höfen.

Wenn vor und um 1500 in dieser Art um die Verse der Dichter-Musiker gebuhlt wird, steht das Medium der Dichtung zweifellos im Vordergrund; deren Vertonung stellte damals offenbar noch keinen Eigenwert dar. Es zeigt sich dabei allerdings, dass Isabella d'Este Gonzaga als Mäzenin bereits Bewusstsein für den Wert literarisch-musikalischer Kunst überhaupt und den namhafter Autoren entwickelt hatte, dass dies aber bei den Dichter-Musikern selbst noch nicht der Fall zu sein schien. Auf eine Anfrage Isabellas an den Ferrareser Hofdichter Niccolò da Correggio, ihr ein bestimmtes seiner Gedichte zu schicken, antwortete dieser, wie schwierig und zufällig es gewesen sei, bestimmte »Strophen« wieder zu finden, »perché io non tengo conto né copia di stanzie; puro a caso si sono ritrovate queste nel mio archetipo« (»denn ich bewahre weder Abschriften noch Strophen auf; nur zufällig haben sie sich wieder gefunden in meinem Original«).³² Womöglich aber wollte der Dichter mit einer solchen Aussage auch gezielt den Eindruck künstlerischer Spontaneität erwecken.

Die spätere Situation Bartolomeo Tromboninos zeigt dann jedoch eine signifikante Veränderung: 1518 verließ er den Hof von Ferrara und ging nach Venedig, um dort so erfolgreich »Gentildonne« zu unterrichten, dass er sich mit seiner Familie in der Stadt niederlassen konnte.³³ Nicht zufälligerweise in Venedig, der Stadt des Notendrucks schlechthin, hat er sich einen neuen musikalischen Markt weiblichen Musizierens eröffnet, der ihm nach jahrzehntelanger Abhängigkeit die Emanzipation vom Hof ermöglichte. 1521 forderte er dann

32 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Ferrara, Brief vom 7. Juli 1507, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach Niccolò da Correggio, *Opere: Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, hrsg. von Antonia Tissoni Benvenuti, Bari 1969 (Scrittore d'Italia, 244), S. 503. Von den entsprechenden Strophen gibt es leider keine Spur.

33 Dies geht aus einem Brief des Ferrareser Botschafters in Venedig, Giacomo de' Tebaldi, an Lucrezia Borgia vom 19. Juli 1518 hervor. ASMo, FE (wie Anm. 23), Cancelleria ducale, Estero, Ambasciatori, Venedig, busta 14. Darin heißt es, Tromboncino sei momentan durch seine neuen Unterrichtsaktivitäten unabhkömmlich; jeden Tag kämen neue Einkunftsöglichkeiten hinzu, die er nicht unterbrechen könne. »... ha cominciato a insegnare a gentildonne, et ogni qual di trova novo guadagno«. Der Brief ist vollständig publiziert in W. F. Prizer, *Games of Venus* (wie Anm. 24), S. 7, und Appendix, Dok. 2, S. 54.

auch beim Venezianischen Senat erfolgreich ein Komponistenpatent für seine eigenen Kompositionen ein.³⁴ In der Konsequenz war ein Exklusivanspruch an die Komponisten und ihre Musik, von der das Ansehen einer Fürstin wie Isabella wesentlich profitiert hatte, nun nicht mehr aufrechtzuerhalten. Damit wird zugleich deutlich, dass das Prinzip der künstlerischen Autorität gegenüber dem des Patronats an Bedeutung gewann.

»Haimé il cor, aimé la testa« – Früher musikalischer Petrarkismus als kulturpolitischer Kunstgriff für und von Frauen

1504 wandte sich Isabella d'Este Gonzaga an ihren früheren Hofdichter Niccolò da Correggio aus Ferrara (1450–1508) mit der Bitte, ihr eine Petrarca-Canzone zur Vertonung auszuwählen. Bei der Etablierung des Petrarkismus in Norditalien haben seine Dichtungen eine zentrale Rolle gespielt; da Niccolò seine Gedichte selbst zur Lira vortragen konnte, ist davon auszugehen, dass er Isabella zudem ein Berater in musikalischen Fragen war.³⁵

Die Korrespondenz zwischen Niccolò da Correggio und Isabella sowie entsprechende Nachweise in Frottola-Büchern lassen sich als erste Indizien dafür lesen, dass Isabella die Förderin eines frühen musikalischen Petrarkismus war, der ausgehend von höfischen Huldigungsformen um 1500 bis zu den Publikationen der letzten Frottola-Bücher Petruccis (1514) musikalisch auffällig verschiedene Formen annahm. Exemplarisch für einen Teil der Sonettvertonungen ist die Antwort Niccolòs an seine Patronin:

Io ho electa una [poesia] di quelle che piú mi piace ... gli ne mando una mia composta a quella imitazione, a ciò che facendo fare canto sopra la petrarchesca, con quello canto medesimo potessi anche cantare la mia, se non li dispiacerà, e non solo questo, ma anche un' altra de una reconciliazione d'amore composta a foggia di quella pure del Petrarca ...«.³⁶

Ich habe ein [Gedicht] von denen ausgewählt, die mir am besten gefallen. ... Dazu schicke ich Euch noch eines von mir, das nach diesem [Muster] gemacht ist, so dass Ihr mit demselben Gesang, den Ihr über das Petrarca-Gedicht setzt, auch meines singen könnt, wenn es Euch nicht missfällt, und nicht nur das; [ich schi-

34 Vgl. W. F. Prizer, *Games of Venus* (wie Anm. 24), S. 7.

35 Es ist eine Korrespondenz überliefert, nach der sich Isabella vom dem Dichter eine Lira auslieh. Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 8. Juli 1493, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 1313, fol. 575. Der Brief ist vollständig publiziert in A. Luzio und R. Renier, *Niccolò da Correggio* (wie Anm. 10), S. 247f.

36 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 23. August 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach N. da Correggio, *Opere* (wie Anm. 31), S. 502.

cke Euch] auch ein anderes über eine Liebesversöhnung in der Art des Petrarca-Gedichtes ...«.

Er schickte somit Isabella das gewünschte Petrarca-Gedicht, »Si è debile il filo«, und darüber hinaus Imitationen von ihm selbst und schlug vor, diese in derselben Vertonung zu musizieren.³⁷

Von der Praxis, unterschiedliche Texte in derselben Vertonung zu singen, zeugen in den Frottola-Büchern Modelle für das Singen von Sonetten (siehe Notenbeispiel 1).³⁸ Dabei handelt es sich in der Regel um nur drei vertonte Verse A B C, bei denen nach B und nach C eine Wiederholung vorgesehen ist.³⁹

Modo de cantar sonetti

14

Tenor
Alto
Bassus

Notenbeispiel 1: *Frottole* IV, Venedig [1505], ²1507: Ottaviano Petrucci (RISM 1507²), fol. 14: *Modo di cantar sonetti*

Die einzelnen Quartinen und Terzinen des Sonetts werden wie Strophen behandelt, die sich nur durch Wiederholung des vertonten Verses B voneinander

37 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 23. August 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach ebda.

38 Das Notenbeispiel zeigt einen vierstimmigen textlosen *Modo di cantar sonetti* aus dem 4. Frottola-Buch Petruccis in der 2. Auflage von 1507; in Petruccis 6. Frottola-Buch (1506) sind zwei Stücke mit der Anmerkung »Per sonetti« kommentiert.

39 Giulio Cattin, »Il Quattrocento«, in: *Letteratura Italiana*, Bd. 6: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turin 1986, S. 281.

unterscheiden. Zudem ähneln sich die einzelnen Versvertonungen. Nach einem so einfachen und schematischen Satzmodell werden Petrarca-Sonette in der Tradition einer pragmatischen Erinnerungspraxis auch noch nach 1500 größtenteils genauso wie die anspruchsloseren Dichtungsformen der Barzetta oder Oda vertont. Es wird kein musikalischer Unterschied zwischen besonders anspruchsvoller und anderer Dichtung gemacht; der literarische Qualitätssprung, der Petrarca's Dichtung vor anderer auszeichnet, ist somit in der Vertonung nicht hörbar.

Auch Pietro Bembo, die Schlüsselfigur des Petrarkismus im 16. Jahrhundert, stand in der Gunst Isabellas und folgte im Juni 1505 ihrer persönlichen Einladung nach Mantua. Nachweislich ging der Kontakt zunächst von Isabella aus, die Bembo im Januar 1503 nach Mantua einlud, als dieser sich zum zweiten Mal längere Zeit in Ferrara aufhielt.⁴⁰ Womöglich gab auch hier zunächst das Konkurrenzverhältnis zu Lucrezia Borgia den Anstoß, die Bembo in dieser Zeit verehrte. Es dauerte bis 1505, dass Bembo den Besuch realisierte. Höhepunkt der Begegnung im Juni war dann ein musikalischer Auftritt Isabellas, an den Bembo rückwirkend im nächsten Brief erinnerte, um zugleich die Gelegenheit zu nutzen, Isabella weitere eigene Gedichte, zehn Sonette und zwei Strambotti zu schicken mit der Bitte, diese vertonen zu lassen und bei weiterer Gelegenheit vorzutragen:

Mando a Vostra Excellentissima Madonna et Padrona Illustrissima mia dieci sonetti et due tramotti alquanto usciti della loro regola, ... per che io pure desiderio che alcun mio verso sia recitato et cantato da Vostra Signoria, ricordandomi con quanta dolcezza et soavità Vostra Signoria cantò quella felice sera altrui, et istimando che nessuna gratia possano havere le cose mie maggiore che questa. De' quali sonetti alcuni ne sono non havuti qui da altri, et gli tramotti in tutto novi né pure veduti più da alcuno. Increscemi che, per aventura, né risponderanno a la expectatione di Vostra Signoria, si potranno dire fortunatissimi, né altro bisognerà perche a gli ascoltanti piacciano e siano cari havuti. ...⁴¹

Ich schicke Eurer ausgezeichnetesten Madonna und meiner berühmtesten Herrin zehn Sonette und zwei Strambotti, die über ihre Regeln hinausgehen, ... weil ich sehr hoffe, dass etwas von meinen Versen von Eurer Herrschaft rezitiert und gesungen werden möge, in Erinnerung mit welcher Süße und Milde Eure Herr-

40 Vgl. Bembo's schriftlichen Dank für ihre Einladung nach Mantua. Ferrara, Brief vom 6. Januar 1503, in: Pietro Bembo, *Lettere*, Bd. 1: (1492-1507), hrsg. von Ernesto Travi, Bologna 1987 (Collezione di opere inedite o rare, 141), S. 146. Die Korrespondenz zwischen Isabella und Bembo setzt sich noch bis 1524 fort; Musik oder Poesie werden aber dann nicht mehr thematisiert. Mit Bembo's Vater Bernardo stand Isabella zuvor in Kontakt, um Bücher auszutauschen. 1504 schickte sie ihm geliehene Ausgaben von Dante, Petrarca und Boccaccio zurück. Isabella d'Este Gonzaga an Bernardo Bembo. 5. Januar 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2994.

41 Pietro Bembo an Isabella d'Este Gonzaga. Venedig, Brief vom 1. Juli 1505, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 1891, fol. 78.

schaft an jenem glücklichen Abend gesungen hat, und da ich schätze, dass meine Sachen keine höhere Anmut finden können als diese. Von jenen Sonetten sind einige hier noch nicht bekannt, und die ganz neuen Strambotti sind noch von niemandem gesehen worden. Es tut mir Leid, wenn sie eventuell weder den Erwartungen Eurer Herrschaft entsprechen noch meinem Wunsch, aber es bestärkt mich, wenn sie von Eurer Herrschaft gesungen werden, dass sie sich glücklich schätzen können, es ist weiter nichts nötig, als dass sie den Zuhörern gefallen und von ihnen geschätzt werden.

Bembo nutzte demnach Isabellas Musikalität, um seine neuen Dichtungen an einem gesellschaftlich zentralen Ort und in auffälligem Rahmen präsentiert zu wissen; im Gegenzug profitierte Isabella von Bembos Zugang zu neuer Literatur, um die Exklusivität ihrer Selbstdarstellung zu gewährleisten.

Auch wenn in der höfischen Korrespondenz auf keiner Seite explizit über die musikalischen Konsequenzen dieses Austauschs nachgedacht wird, liegen diese für die Gattungsentwicklung auf der Hand und sind konkret nachweisbar: Die komplexeren Reimstrukturen von Sonett und Canzone stoßen auf den musikalisch schematischen Aufbau des Frottola-Satzes und machen dessen Grenzen deutlich. In diesem Zusammenhang ist Bembos Bemerkung über die regelbrechenden Strambotti interessant, dokumentiert sie zum einen ein Bewusstsein für die Regelüberschreitung und zeigt zum anderen, dass auch mit den einfacheren Reimformen experimentiert werden konnte.⁴²

Wie sich die komplexeren Gedichtvorlagen konkret auf die Frottola-Entwicklung auswirken, kann über die zahlreichen Petrarca-Vertonungen in Petruccis letztem Frottola-Buch und auch an Bembo-Gedichten gezeigt werden, die in dieses und in Petruccis siebtes Buch eingegangen sind. Im elften und letzten Frottola-Buch Petruccis von 1514, dem eine Widmung Bembos vorausgeht, gibt es allein zwanzig Vertonungen von Gedichten Petrarcas.

In einigen der Petrarca-Vertonungen im letzten Frottola-Buch Petruccis wird das melodische Material stets variiert.⁴³ Tromboncinos Vertonung der Petrarca-Canzone »Amor se vò ch'io torni« weist keinerlei Wiederholungen auf und ist (mit 96 Semiminima-Schlägen) vier Mal länger als das genannte Sonettmodell.⁴⁴ Diese vergleichsweise differenzierten Vertonungen sind zweifellos auch ein Er-

42 Leider aber sind die angesprochenen Beispiele in diesem Fall nicht nachweisbar.

43 Dass Francesco Luisi für diesen variierten Strophensatz in seiner kritischen Ausgabe des Buches den deutschen Begriff »durchkomponiert« verwendet, ist problematisch, wird dadurch doch die bewusste Überwindung des Strophenprinzips, also ein moderneres Verfahren, suggeriert. Vgl. den kritischen Apparat zu den einzelnen Frottole in *Frottole. Libro undecimo. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514*, hrsg. von Francesco Luisi und Giovanni Zanovello, Padua 1997 (*Le frottole Petrucci*, 1), S. 75–93.

44 Ebda., Nr. 12, S. 127–129.

gebnis des neuen Notendrucks. Eine grundsätzlich neue Qualität der Vertonung wird dadurch jedoch nicht erreicht. Im Gegenteil zeigt sich der Diskant in der Länge weniger melodisch und einprägsam, die Mittel- und Unterstimmen erscheinen dagegen noch gleichförmiger, dabei aber nicht konsequent homophon, und Ansätze einer Textausdeutung sind nicht erkennbar.

Zweifellos wirkt dieser frühe musikalische Petrarkismus im musikalischen Ergebnis blass, wenn man ihm demjenigen in Madrigalen Willaerts, oder gar Marenzios oder Werts gegenüberstellt, in dem die musikalische Rezeption der Dichtung zu einer zunehmenden Komplexität und Individualität des Satzes und zu einem ausgeprägten Wort-Ton-Verhältnis führt. Während diese im Madrigal virulenten Folgen der Petrarca-Rezeption im Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung zum Petrarkismus in der Musik stehen,⁴⁵ bleiben leicht zwei Aspekte außer Acht.

Erstens: Anhand der frühen Petrarca-Vertonungen lassen sich dahinterstehende Intentionen und Wahrnehmungen rekonstruieren, die für die Entwicklungsgeschichte der Gattungen entscheidend sind. Wenn Isabella d'Este in ihrem Patronat die Petrarkismus-Mode aufgreift, werden neue Ansprüche an die Dichtung gestellt und automatisch auch an die Musik herangetragen, die als Vortragsmedium eng an die Dichtung gebunden war und zwangsläufig zum Experimentierfeld wurde. Aus der Dichter-Musiker-Praxis heraus fehlten für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Petrarkismus weitgehend adäquate kompositorische Mittel und Ausdrucksformen, so dass es zu einer Diskrepanz der Entwicklung von Dichtung und Musik kam und die Frottola ab dem zweiten Jahrzehnt an Popularität verlor. Die Gattung machte letztlich den Entwicklungssprung nicht mit, der über die Literatur an die Musik herangetragen wurde. Gleichwohl ist bereits der Erfolg Serafino dell'Aquila mit den einfachen, aber ausdrucksvolleren Strambotto-Vertonungen ein Indiz dafür, dass

45 Als Beispiel für eine auffällig marginale Berücksichtigung des Petrarkismus als literatur- und kulturgeschichtliches Phänomen innerhalb einer musikwissenschaftlichen Studie, in der gleichwohl die musikalische Rezeption Petrarcas eine zentrale Rolle spielt, sei Bernhard Janz' Untersuchung der *Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 21) genannt, in der 300 Seiten musikalische Analysen vier Seiten Ausführungen zum Petrarkismus gegenüberstellen. Dadurch fehlen historisch adäquate Hinweise auf Formen des musikalischen Petrarkismus vor dem Madrigal, dessen Ästhetik dennoch als Maßstab für die Bewertung früherer Gattungen gesetzt wird – eines des Beispiele dafür, wie es zu einer historisch inadäquaten Abwertung einer Gattung wie der Frottola kommen kann, wenn sie mit für den Gegenstand unangemessenen Kategorien betrachtet wird: »Der künstlerische Rang der nun zu vertonenden Texte war ungleich höher als der der Frottole; an die Stelle der *frottolistischen Monodie* trat nunmehr ein *edle-rer* polyphoner Satzstil«. Die Hervorhebung stammt vom Autor, ebda. S. 37.

sich die Hör- und Musiziergewohnheiten bereits um 1500 sensibilisierten – lange bevor Bembo Grammatik *Prose della volgar lingua* 1525 publiziert wurde, die für die Entwicklung der neuen Gattung Madrigal so bedeutend war. Im Hinblick auf den bevorstehenden Paradigmenwechsel zum Madrigal ist es interessant, dass sich Isabella 1525 von ihrem Hofkomponisten Cara »madricali« nach Rom schicken lässt, also eben keine Barzelette oder Sonetti. Cara schrieb damals, wie wichtig es ihm sei, seiner Patronin neue Stücke zu schicken, und kündigte eine weitere Sendung von Madrigalen an, die somit in Rom ganz unbekannt sein würden. Auch hier kommt, ähnlich wie im Briefwechsel um Serafino dell'Aquila, zum Ausdruck, wie prestigefördernd es offenbar war, sich mit neuen Dichtungen bzw. Vertonungen schmücken zu können.⁴⁶ Der Petrarkismus der späten Frottola ist somit aufschlussreich, weil er eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen veranschaulicht, die symptomatisch für eine Phase des historischen Umbruchs scheint. Von hier aus ist der Paradigmenwechsel zwischen Frottola und Madrigal bereits greifbar.

Der zweite in der Musikwissenschaft bislang wenig beachtete Aspekt ist, dass der Petrarkismus mehr als ein literarisches und sprachliches Phänomen war, das ebenso auf die Musik selbst wie auf das Musikleben wirkte: Er eröffnete im höfischen Kontext Möglichkeiten, Leben und Dichtung einander anzunähern und bot sich gerade für Frauen als Medium der Selbstaufwertung an. Auch aus dieser Sicht stellt sich Isabella d'Este Gonzagas Neigung zu Musik und Dichtung als eine kulturpolitische Strategie dar.

Der Literaturwissenschaftler Luigi Baldacci wies bereits 1975 nach, dass Petrarkismus seit Bembo nicht nur eine formale und thematische Imitation der Dichtung Petrarca bedeutete, sondern auch die Inszenierung seines Lebens, wie es sich in den Werken darstellt. Demnach ist der *Canzoniere* auch als »specchio della vita« (»Spiegel des Lebens«), als biografische Erzählung des Dichters, verstanden und imitiert worden und hat einen »gusto del romanzo« (»eine Vorliebe für Romanhaftes«) ausgelöst, nämlich eine Kultur, Petrarca's Liebe zu Laura auch als Maßstab des eigenen Lebens und Liebens anzusetzen.⁴⁷ Die Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Fiktion und Realität sind dabei fließend. In diesem Sinn bestätigt der Bembo-Forscher Carlo Dionisotti, dass literarische Kultur für Frauen zu den »notwendigen Elementen des Spiels gehört[e]«, in

46 Dies geht aus Marchetto Caras Brief an Isabella d'Este Gonzaga vom 12. März 1525 von Mantua nach Rom hervor, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2506, fol. 403. Der Brief ist wiedergegeben bei W. F. Prizer, *Courtly Pastimes* (wie Anm. 20), S. 319.

47 *Lirici del Cinquecento*, hrsg. von Luigi Baldacci, Mailand 1975 (Classici della società italiana, 7), Einleitung, S. XXV.

dem sie die beziehungsreiche Rolle der »Laura« übernahmen.⁴⁸ Solche Formen des Petrarkismus zelebrierte Bembo mit seinen eigenen Geliebten, zuerst in der Liebe zu Maria Savorgnan, einer Venezianerin, dann in der zu Lucrezia Borgia, die wenige Jahre vor der Begegnung Bembos mit Isabella d'Este Gonzagas stattfand. Hohe Poesie und die Stilisierung der reinen Liebe waren zentrale Elemente des für den Hofmenschen angemessenen Lebensstils. Und so selbstverständlich wie Petrarca-Sonette schon im 15. Jahrhundert gesungen wurden, gehörte Musik zu diesem Liebespiel dazu.

Im Briefwechsel mit Maria Savorgnan zitiert Bembo Petrarca an etlichen Stellen und beruft sich auf ihn als »la dolce influenza del mio Giove« (»den süßen Einfluss meines Jupiters«),⁴⁹ während die Geliebte in die Rolle der fernen, leidenden Laura schlüpft und dafür auch bestimmte Frottolen bemüht. Am 19. August 1500 schreibt Maria Savorgnan an den Geliebten Bembo: »Io poso chantare la chancion che dice ›Haimè il cor, aimè la testa«, el primo per amore di voi, chè ogni strada mi è chiusa di vedervi, la testa per gli afanni sustenuti« (»Ich kann das Lied singen, das heißt ›Weh mir mein Herz, weh mein Kopf«, ersteres [das Herz] wegen der Liebe zu Euch, da mir jede Straße verschlossen ist, Euch zu sehen, und der Kopf wegen des erlittenen Kummers«)⁵⁰ und zitiert eine Barzelletta, die als Vertonung Marchetto Caras im ersten Frottola-Buch Petruccis von 1504 veröffentlicht wurde. Bembo dagegen musizierte nicht selbst, ließ aber singen, vorzugsweise des Nachts unter seinem Fenster, woraufhin Maria sich beklagte, dass er »in Sang und Klang« lebe, während es ihr schlecht ergehe.⁵¹ Dieses Liebesverhältnis steht im Hintergrund von Bembos Liebestraktat *Gli Asolani*, der den Einzug der höheren Liebeslehre im Hofleben demonstriert und wiederum Lucrezia Borgia gewidmet ist. Dass Bembo sie als nächste Geliebte verehrte und stilisierte (1503–1504 in Ferrara), illustriert, wie die petrarkistische Liebesdichtung bereits um 1500 für die Huldigung weiblicher Autoritäten eingesetzt wurde.

Das musikalische Szenario in den *Asolani* ist nur halb-fiktiv, bestätigt vielmehr die Durchdringung literarischer und realer Normen im höfischen Kontext: Wenn in dem Traktat auf Anweisung einer Regentin erst eine einzelne, dann mehrere Damen das höfische Publikum durch Liebeslieder zur Laute in eine Stimmung der Verzauberung versetzen, ähnelt die Situation dem musikali-

48 Savorgnan, Maria; Bembo, Pietro, *Carteggio d'Amore (1500–1501)*, hrsg. von Carlo Dionisotti, Florenz 1950, S. XXIII.

49 Brief von Pietro Bembo an Maria Savorgnan vom 12. April 1500, ebda. S. 57.

50 Brief von Maria Savorgnan an Pietro Bembo, 19. August 1500, ebda., S. 21.

51 Brief von Maria Savorgnan an Pietro Bembo, 24. Juli 1500, ebda., S. 9.

schen Zeremoniell, das Isabella d'Este Gonzaga auf der Hochzeit von Lucrezia Borgia 1502 in Ferrara veranstaltete. Für den eingangs zitierten Bericht dieser Festszene wiederum wurde ein literarisches Dekor aus dem Bereich der Liebespoesie gewählt – es ist dort von »molte parole amoroze e acti suavissimi e acostumati« (»vielen liebevollen Worten und süßesten und wohlgezogenen Gebärden«) und »melodie e suavità grandissima« (»Melodien und größter Süße«) die Rede; auch hier handelt es sich somit um eine strategische Überführung petrarkistischer Gesten in das höfische Leben, um gleichermaßen eine distinguierte, spirituelle Lebensführung und die damals übliche Form weiblicher Autorität vorzuführen. Durch den Petrarkismus ist das Bild der Laura zum Protomodell von Tugendhaftigkeit, Distinktion und künstlerischer Inspiration geworden, das sich ideal in die Gegebenheiten weiblichen Patronats fügte. Auf der einen Seite praktizierten Dichter und Musiker Liebespoesie, auf der anderen verschmolz das Bild der Patronin mit dem der tugendhaften Muse, die die Künste pflegte und beherrschte und dafür vielfach verehrt bzw. »geliebt« wurde.

Somit hat Bembo in der zentralen Figur der Königin von Zypern in den *Asolani* nicht nur Lucrezia Borgia, sondern auch vergleichbaren Fürstinnen ein Denkmal gesetzt⁵² und darin zugleich ein treffendes Sinnbild für deren Rolle am Hof gefunden. Wie die Königin von Zypern über eine kleine Festgesellschaft in Asolo, eine Residenz bei Venedig, regiert, war die Herrschaft der italienischen Renaissancefürstin auf einen Hortus conclusus konzentriert, in dem die Künste und die Dichtung die Rolle des politischen Geschäfts vertraten, das Frauen generell vorenthalten war.

Eine ähnliche Emblematisierung manifestiert sich in den Räumen der Isabella d'Este Gonzaga. Auf der Schwelle zu ihrem Studiolo im Palazzo Ducale in Mantua sieht man unter anderem die antike Frauengestalt der Euterpe, Muse der Poesie und Musik, wie sie neben einem Thron sitzt, auf dem eine Krone liegt (siehe Abbildung 2, S. 72).

Teile des musikalischen Pausenemblems weisen darauf hin, dass auch hier die Markgräfin selbst gemeint ist, die abseits des Negotiums bzw. weltlichen Geschäfts im Otium selbst regiert. Sie hält eine Flöte und einen Malstab in den Händen; zu ihrer Linken liegt das geschlossene Buch – eine Ikonographie, die die spezifische Autorität der Markgräfin von Mantua sinnfällig in Szene setzt. Denn der antiken Tradition folgend ist das Otium sehr wohl ein Gegensatz zum

52 So geht William Prizer davon aus, dass auch Lucrezia Borgia Petrarca mehr zugetan war als bislang nachgewiesen werden konnte. W. F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia* (wie Anm. 20), S. 22.

»nec-otium«, dabei aber keineswegs ein Nebenraum, sondern ein bedeutender Ort der Besinnung, ohne den das *Negotium* an Bedeutung verliert.



Abbildung 2: Euterpe, Muse der Poesie und der Musik, zu ihrer Rechten ein mit Pausenzeichen gezielter Thron. Eingangspforte in der Konzeption von Giancristoforo Romano, *grotta* von Isabella d'Este Gonzaga, *Corte Vecchia*, *Palazzo Ducale*, Mantua (*Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, hrsg. von Daniele Bini, *Quaderno di Civiltà mantovana*, 112, suppl., Modena 2001, S. 80)

In der Literaturwissenschaft hat man auf die Bedeutung des Petrarkismus in der Entwicklung des Absolutismus aufmerksam gemacht und gezeigt, dass sich die Idealisierung und Distinktion der geliebten Frau zur Huldigung von Monarchen, besonders von Monarchinnen eignet.⁵³ Aus dieser Perspektive betrachtet,

53 Gary Tomlinson verweist dazu auf die noch unveröffentlichten Arbeiten von Nancy Vickers und Roland Greene, die die Übertragung petrarkistischer Idealisierungs- und Erhöhungsstrategien der unerreichbaren Geliebten auf Herrschaftshuldigungen im Absolutismus diskutieren. (Gary Tomlinson, »Giaches de Wert and the discourse of Petrarchism«, in: *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones. Actas del congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid ... 1992*, 15 = *Revista de Musicología* 16, 1993, S. 559). Ein fruchtbares Beispiel dafür scheint etwa der literarische Petrarkismus von Sir Philip Sidney und Edmund Spenser am Hof von Elisabeth I., in dessen weiterem Kontext auch eine musikalische Huldigung der englischen Königin wie die durch William Byrd in dem Madrigal »This sweet and merry month of May« (»... and greet Eliza with a rhyme«) ihren Platz hat (veröffentlicht in Thomas Watson, *Italian*

markiert das Musikpatronat der Isabella d'Este Gonzaga den Anfang einer längeren Entwicklung: Schon 1495 ließen sich die Gonzaga in Mantua ihre Autorität durch eine petrarkistische Canzone »Una donna più bella del sole« des Dichter-Musikers Serafino vorführen, in der das Wort »donna« synonym für Ruhm und Tugend steht.⁵⁴ Eine Doppelbewegung ist somit am Werk: Der Petrarkismus fungierte als ein Motor für die Kultivierung und Mythisierung weiblicher Macht, er wirkte imagestärkend auf das Patronat der Renaissancessfürstin und trug auf diesem Weg wesentlich zur Entwicklung weltlicher Musik bei.

Madrigals Englished, 1590, hrsg. von Albert Chatterley, London 1999, Musica Britannica, 74, S. 24–27).

- 54 Bei der Petrarca-Canzone handelt es sich um Rime 119 aus den *Rerum vulgarium fragmenta*, in der Petrarca die weibliche Protagonistin mit himmlischer Gloria und Virtus gleichsetzt bzw. die Liebe zu dieser Gestalt (Donna / Gloria / Virtus) zur Voraussetzung für die eigene Unsterblichkeit macht. Letzteres zeigt sich beispielhaft in den letzten Versen der ersten Strophe: »Per suo amor m'er io messo / a faticosa impresa assai per tempo, / tal che s'i' arrivo al disiato porto / spero per lei gran tempo / viver, quand' l'altri mi terrà per morto.« (»For love of her I put / myself to doing hard work very early, so if I reach the port of my desire / I hope through her to live / long after people think that I am dead.«) Diese Verständnisebenen der Canzone sind u. a. bereits durch Pietro Bembo's Vermittlung offengelegt worden. (Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse with notes and commentary by Mark Musa, Bloomington 1996, S. 178f. und 591.)

Zur Aufführung der von Serafino dell'Aquila konzipierten *Rappresentazione allegorica* im Januar 1495 in Mantua vgl. *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, hrsg. von Mario Menghini, Bologna 1894, S. 265–275, oder A. Luzio und R. Renier, Mantova e Urbino (wie Anm. 5), S. 90.