

# «WITH FEAR DOTH FREEZE, WITH LOVE DOTH FRY» – Welt- und Selbsterfahrung in einem Madrigal des Elisabethanischen Zeitalters

Rolf W. Stoll

*Thule, the Period of Cosmography/The Andalusian Merchant* ist ein Madrigal zu sechs Stimmen. Thomas Weelkes hat es im Alter von 25 Jahren zur Zeit seiner Tätigkeit als Organist am Winchester College in Oxford komponiert und für seine Sammlung sechsstimmiger Madrigale «apt for the Viols and Voyces» des Jahres 1600 zu Thomas Este nach London zum Druck gegeben. Es ist gewidmet dem «right noble minded and most vertuous gentleman Maister George Brooke Esquire», [1] über dessen Beziehungen zu Weelkes nichts überliefert ist.



Thomas Weelkes

Weelkes' musikalische Ausbildung begann Ende der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der die englische Musik starken Wandlungen unterworfen war. Der damals führende englische Komponist William Byrd veröffentlichte gerade seine *Psalmes, Sonets, & songs of sadnes and pietie* (1588), ein Jahr später die *Songs of sundrie natures*; beide Sammlungen trugen gemeinsam mit den Veröffentlichungen italienischer Musik in der *Musica Transalpina* [2] und dem 1590 von Thomas Watson edierten *The first Sett of Italian Madrigalls Englished* [3] entscheidend dazu bei, dass sich das Madrigal in England etablieren konnte. [4]

Von den englischen Komponisten wurden vor allem zwei Besonderheiten der italienischen Musik aufgegriffen: das mit der Gattung Madrigal eng verbundene Verfahren der Ausdeutung einzelner Wörter und ganzer Text-

abschnitte sowie der neue harmonische Stil der Italiener, die um der musikalischen Umsetzung des hinter den Worten stehenden Affekts willen die Regeln des strengen Kontrapunkts, wenn nicht zu suspendieren, so doch bis an die Grenzen des gerade noch Erlaubten auszunutzen jederzeit bereit waren. Besonders eindrücklich wirkte das Beispiel Luca Marenzios, der in den ersten Veröffentlichungen italienischer Musik in England mit einer größeren Anzahl von Werken vertreten war. Weelkes' Buch sechsstimmiger Madrigale – bereits seine dritte Veröffentlichung – zeigt sich was die Satztechniken betrifft mehr als die beiden vorausgegangenen diesen vor allem durch Thomas Morley [5] in England popularisierten neuen madrigalischen Techniken verpflichtet, wengleich es den Einfluss von William Byrds älterer Schreibweise nicht verleugnet.

Der Text des Stücks steht, was seine formal-sprachlichen Mittel anbelangt, in der Tradition madrigalischer Dichtung, wie sie durch die italienischen Texte gebildet wird. Allerdings: In der Art der Bilder, die er verwendet, ist er ganz Produkt der neuen Welterfahrung, die erst den Menschen seiner Zeit ermöglicht ist. Das Fremde, das die Menschen des 16. Jahrhunderts in Erstaunen versetzt – die Nachricht von fernen Ländern, fremden Menschen, wundersam brennenden Vulkanen und fliegenden Fischen dient dabei zugleich als Metapher und Vergleichsmaßstab, vor deren Hintergrund die eigene emotionale Befindlichkeit umso eigentümlicher erscheint, im Grad ihrer Eigentümlichkeit aber auch umso eindringlicher vermittelt werden kann.

Zwar formuliert Weelkes hier in spezifisch madrigalischer Weise die ambivalente Stimmungslage eines Liebenden; eine Rezeption, die sich mit dieser Deutung begnügen wollte, erfasst jedoch lediglich die Außenseite des Werkes. Wie alle sächliche so unterliegt auch die künstlerische Produktion einer Epoche den Bedingungen, die durch den jeweiligen Stand der Produktivkräfte und der Produktionsverhältnisse, unter denen jene sich entfalten, gesetzt werden. Gerade sie kann Auskunft geben über die Beziehung der Menschen eines bestimmten historischen Augenblicks zur Realität. Ziel meiner analytischen Beschäftigung mit Weelkes' Madrigal ist es, an ihm den Charakter dieser Beziehung dingfest zu machen. Ich gehe dabei in drei Schritten vor.

Zunächst sollen die Herkunft und die Bedeutung der Begriffe geklärt werden, die Weelkes im Text des Madrigals verwendet. Es folgt die Untersuchung der musikalischen Ausgestaltung des Textes. Unter Einbeziehung literarischer und ikonischer Quellen versuche ich schließlich eine historisch-kritische Einordnung und Bewertung der Komposition.

Weelkes' Text ist zweiteilig. Jeder Teil hat vier Verszeilen zu je zehn Silben. Die Verspaare sind im Kreuzreim miteinander verschränkt. Den beiden Strophen ist ein zweizeiliger Refrain gemeinsam.

*Thule, the period of Cosmography  
Doth vaunt of Hecla, whose sulphurous fire  
Doth melt the frozen Clime and thaw the Sky;  
Trinacrian Aetnae's flames ascend not higher.  
These things seem wondrous, yet more wondrous I,  
Whose heart with fear doth freeze, with love doth fry.*

*The Andalusian Merchant, that returns  
Laden with Cochineal and China dishes,  
Reports in Spain how strangely Fogo burns  
Amidst an Ozean full of flying fishes.  
These things seem wondrous, yet more wondrous I,  
Whose heart with fear doth freeze, with love doth fry.*

Thule, so heißt es zur Zeit der Kosmografien,  
rühmt sich des Hecla, dessen Schwefelfeuer  
das gefrorene Land schmilzt und den Himmel taut.  
Nicht höher steigen die Flammen des Trinacriscen Aetna  
Diese Dinge scheinen wundersam, doch wundersamer ich,  
dessen Herz in Angst gefriert, in Liebe brennt.

Der andalusische Kaufmann, der zurückkehrt  
beladen mit Porzellan aus Cochin und China,  
berichtet in Spanien davon, wie seltsam Fogo brennt  
inmitten eines Ozeans voll fliegender Fische.  
Diese Dinge scheinen wundersam, doch wundersamer ich,  
dessen Herz in Angst gefriert, in Liebe brennt.

Den Text kennzeichnet eine Überfülle sprachlicher Bilder. Sie sind gattungsspezifisch: das Madrigal verlangt auch als Voraussetzung einer angemessenen Vertonung – nach einer genügend großen Anzahl solcher Sprachbilder. Zugleich – und dies erklärt vielleicht auch die rasche Adaption des Madrigals im England des ausgehenden 16. Jahrhunderts – kommt dieses Merkmal der für die elisabethanische Gesellschaft kennzeichnenden Art zu denken und ihrer daraus folgenden Sprachverwendung entgegen: «Das Weltbild beeinflusst die Sprache und die Verfahrensweisen beim Handeln [...] Man denkt in Analogien. Man versucht immer, ein Phänomen nicht so sehr für sich zu begreifen als vielmehr in seinen Relationen und Parallelen zu benachbarten Phänomenen oder auch zu entfernten, aber analogen Seinsbereichen zu erfassen. Der Blickpunkt liegt zwischen den Dingen, nicht in ihnen. Dadurch wird auch die Art der Sprachverwendung affiziert. Die Bildersprache (imagery), also jene Formen der Sprachverwendung wie Metapher, Vergleich und Gleichnis, die mehrere Seinsbereiche zusammenschließen, erhält erhöhte Bedeutung» [6].

Eine Reihe von Termini und geografischen Bezeichnungen, die der Text beinhaltet, bedarf heute der Erläuterung.

*Cosmography* – Kosmografien sind die mittelalterlichen Entsprechungen der Kollektionen. Während die Kollektionen eine beliebige Auswahl von Nachrichten aus allen Teilen der bekannten Welt vereinen, die sie den Berichten von Reisenden, Kaufleuten und Eroberern entnehmen, gehen die Kosmografien in ihrem Anspruch auf Universalität und Vollständigkeit über jene hinaus. Sie suchen «selbst der verstreutesten und unsichersten Nachrichten habhaft zu werden, um diese vom unangezweiften Standort christlicher Welt- und Geschichtsanschauung aus recht willkürlich zum Lobe der göttlichen Schöpfung zu ordnen und sehen ihre erklärte Aufgabe darin, die Allmacht des Schöpfers im chronologischen Verlauf der Geschichte deutlich zu machen». [7] Beispiele solcher Weltsicht sind die *Imago Mundi* (1410) des Kardinals Pierre d'Ailly, Pedro Martyrs *De Orbe Novo* (1510) oder auch Sebastian Münsters *Cosmographia oder Beschreibung der gesamten Welt* (1628). Obgleich die Kosmografien noch bis ins 17. Jahrhundert hinein gebräuchliche und wirksame Hilfsmittel der Popularisierung des neu gewonnenen Wissens, das sie dem bestehenden Weltbild einzupassen bemüht waren, blieben, können sie um 1600 bereits als Ausdruck eines obsoleten Weltbilds betrachtet werden.

Das Madrigal enthält mehrere geografische Angaben: *Thule*, *Trinacria*, *Andalusia* und *Cochin*; außerdem nennt es drei Vulkane namentlich: *Hecla*, *Aetna* und *Fogo*; schließlich spricht es von seltenen Kostbarkeiten aus fernöstlichen Ländern: *Cochineal* and *China dishes*.

*Thule* ist der klassische Name für Island.

*Trinacria* bezeichnet die Insel Sizilien. Zedlers Universal Lexicon gibt die folgende Erläuterung dieses Namens: «,Trinacria', Trinacris, Trinacia, Tiquetra, Trinacria tellus, Trinacrien ist von Alters der Name der Insel Sicilien

gewesen, den sie propter [tria akra, griech. Schreibweise], wegen der drey Spitzen, oder Pomontorium bekommen hat, welche von ihr in das Meer hineingehen, daher man auch die Einwohner TRINACRIOS genennet» [8]. Das Bild Trinacriens ist die auf drei Beinen laufende Sonne.

*Cochineal and China dishes* – Ob es sich bei *Cochineal* um Waren aus Cochin handelt oder ob Weelkes hier den aus Südamerika durch die Spanier importierten, vor allem zum Färben von Stoffen, aber auch in der Malerei eingesetzten roten Farbstoff *Cochineal*, der von der Schildlaus *Dactylopius coccus* produziert wird, meint, ist nicht mit Gewissheit zu sagen. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde der Farbstoff international gehandelt und gehörte zu den Besonderheiten aus fernen Ländern. *China dishes* – Weelkes spricht hier von einer der im 16. und 17. Jahrhundert noch seltenen Kostbarkeiten, die in den Studierzimmern europäischer Adelliger und in den Raritäten-, Kunst- und Wunderkammern zu bestaunen waren: von Porzellan. Die Bezeichnung Porzellan war um 1600 zwar bekannt, hatte sich als Fachbegriff jedoch noch nicht durchsetzen können. Waren zunächst nur Einzelstücke dieser seltenen Erzeugnisse fernöstlicher Kunstfertigkeit nach Europa gelangt, so wurden sie nach 1511 infolge der portugiesischen Unternehmungen mehr und mehr bekannt. Für Thomas Weelkes, der um 1600 als Organist in Oxford wirkte, bestand die Möglichkeit, eines dieser Sammlungsobjekte selbst zu sehen: Im Kirchenschatz des New College in Oxford befand sich durch eine Schenkung des Erzbischofs Warham seit 1532 eine der wenigen chinesischen Vasen, die im 16. Jahrhundert ihren Weg ins nördliche Europa gefunden hatten. [9] Allgemein bekannt war in jener Zeit, dass der spanische König Philipp II. (1556-1598) eine große Sammlung (etwa 3000 Stücke) chinesischen Porzellans sein Eigen nennen konnte. Und gewiss war auch Weelkes die Nachricht von der Kaperung der portugiesischen Schiffe *San Felice* 1587 bei den Azoren und *Madre de Dios* 1592, [10] durch die die englische Krone in den Besitz von chinesischem Porzellan gelangte, zu Ohren gekommen. So haben wir die Aussage des Madrigals *The Andalusian merchant ... reports in Spain nicht so zu verstehen, als sei dies die einzige wirkliche Quelle Weelkes' und seiner Zeitgenossen gewesen*. Der Komponist teilt uns dadurch lediglich mit, dass es die Spanier – damals eine der am erfolgreichsten operierenden Handelsnationen – waren, die einen großen Teil des neuen Wissens von anderen Weltgegenden nach Europa brachten.

*Zedlers Universal Lexicon*, das als Quelle seiner Erläuterungen des Stichworts «Cochinchina» die Reisebeschreibung Alexander de Rhodes benennt, gibt die folgende Aufklärung: «Cochinchina, ein Indianisch Koenigreich jenseits des Ganges an einem Meerbusen gleichen Namens, welches in 6 Provintzien eingetheilet ist [...] Es ist 150 Meilen lang, und aufs höchste 50 Meilen breit, die Einwohner nennen es Cachu oder Kachachin, welches nach etlicher Autorum Meynung soviel heissen soll, als das westliche China. [...] Es hat seinen eigenen Koenig, und es scheint als wenn es vor diesen ein Stück von China gewesen wäre. [...] Die Handlung dieses Koenigreichs ist von grosser Wichtigkeit, und bestehet in Gold, Silber, Porcellain, Adler-Holtz, Seide etc. welches alles Landwaaren sind. [...] Das Land hat weisse Einwohner, welches freundliche, hoeffliche und im Handel und Wandel redliche Leute sind, so daß die Christen oft von ihnen beschaemet werden». [11] Francesco Carletti, ein Florentiner Kaufmann, der Cochin im Verlauf seiner Reise um die Welt im Jahre 1594 besucht hatte, berichtet: «Die Menge und die Qualität des Porzellans, das man dort zu den niedrigsten Preisen kaufen kann, ist wirklich erstaunlich. Dabei handelt es sich um die beste und feinste Ware [...] Man könnte mit ihnen nicht nur ein Schiff, sondern ganze Flotten beladen. Das aber, was man dort als «Blüte des Landes» bezeichnet, darf niemals aus dem Königreich hinausgehen. Es ist nur für die Zwecke des Königs und derer, die das Land regieren, da». [12] Was die letzte dieser Behauptungen anbelangt, so müssen wir ihr mit einiger Vorsicht begegnen. Oft genug vermischt Carletti das selbst Erlebte mit Aussagen, die er chinesischen geografischen Werken entlehnt. Hier ist wohl eher Weelkes zu trauen, der von ganzen Schiffsladungen von Porzellan spricht.

Im Text dieses Madrigals werden drei Vulkane namentlich genannt Zwei davon, der Vulkan *Hecla* auf Island und der *Aetna* auf Sizilien, waren schon seit langer Zeit bekannt. Weelkes nimmt ihm geografische Zuord-

nung im Madrigal selbst vor, sie dienen ihm zur symbolischen Begrenzung der in den Kosmografien beschriebenen Welt. Über den dritten mit Namen *Fogo* – über seine geografische Lage lässt uns Weelkes im Ungewissen, wir können jedoch davon ausgehen, dass auch er den Menschen des 17. Jahrhunderts wohl bekannt war – bestand lange Zeit einige Unklarheit. E. H. Fellowes, der Herausgeber der Madrigale Weelkes', vermutete, es handle sich um jene *Tierra del Fuego*, die ihren Namen von Magellan erhalten hatte. J. G. C. Milne konnte hingegen 1972 mit Hilfe einer etwas umständlich anmutenden und die historischen Quellen ignorierenden Argumentation hinreichend klären, dass es sich um einen Vulkan auf der Insel gleichen Namens handelt, die zur Gruppe der Kapverden gehört. [13] Hätte Milne die zu Weelkes' Lebzeiten, vor 1600 im Druck erschienenen Kollektionen – allen voran die auf zehn Bände angelegte *The Principall Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation* des Richard Hakluyt [14] befragt, so hätte er eine direkte Antwort auf seine Fragestellung erhalten. Weelkes spricht hier von jenem *Fogo*, von dem z. B. in der von Walter Wren verfassten Reisebeschreibung George Ferners und das könnte seine eigentliche Quelle gewesen sein, denn die Reise fand nur vier Jahre vor der Veröffentlichung des «Thule»-Madrigals statt – der des Sir Anthony Sherley Knight die Rede ist. Beide Berichte finden sich im sechsten Band der Kollektion Hakluyts. Walter Wren berichtet: „In this Island is a marveilous high hill which doth bune continually and the inhabitants reported that about three yeeres past the whole Island was like to be burned with the abundance of fire that came out of it» [15]. Bei Knight steht zu lesen: «From hence [gemeint ist: von S. Jago, der Hauptinsel der Kapverden, d. Verf.] we sayled to an Isle called Fuego, being a very small Isle, with a very high hill in the midst of it, which continually burneth. [...] One night wee had a shoere of ashes which fell so thicke into our ships from that burning hill of Fuego, that one might write your name with your finger upon the upper decke». [16] Und auch der bereits zitierte Francesco Carletti, um nur noch eine weitere Quelle zu nennen, schreibt über die Insel: «Vor allem gibt es auf diesen Inseln große Mengen von wilden Ziegen –besonders auf der Insel Fogo, die ihren Namen von einem Vulkan hat, der ständig Feuer speit.» [17]

In allen der herangezogenen Quellen werden immer auch jene *flying fishes* beschrieben, die in dem Weelkes' Fogo umgebenden Meer anzutreffen sind.

Der zweiteilige Refrain, der die Pointe des Textes trägt, bringt eine Steigerung: *wondrous* – *more wondrous* und im zweiten Vers eines der stärksten antithetischen Doppel-Begriffspaare *fear/freeze* – *love/fry (burn)*. Wie der Refrain der Dichtung, so verwendet der gesamte Text affektreiche, auf die Vertonung hin gewählte, sich antithetisch zueinander verhaltende Sprachbilder. Im ersten Teil sind dies *fire/melt/thaw* – *frozen* und in erweitertem Sinn *Thule* (= Kälte), am nördlichsten Rand der damals bekannten Welt gelegen *Trinacria* (= Hitze), im Süden gelegen. Im zweiten Teil treffen Feuer und Wasser unmittelbar aufeinander: *Fogo burns amidst an ocean*. Außerdem wird mit den *flying fishes* eine Spezies genannt, die Weelkes' Zeitgenossen als äußerst ambivalent galt.

Wie der gesamte Refrain und die genannten Begriffspaare der Strophen, so stehen sich die beiden Teile des Textes selbst gegensätzlich gegenüber. Die erste Strophe handelt von Weltgegenden und Naturerscheinungen, die zur Zeit der Kosmografien – Weelkes sieht jene offensichtlich als einer früheren historischen Epoche zugehörig an – bekannt waren. Die zweite Strophe – hier berichtet der andalusische Kaufmann bei seiner Rückkehr nach Spanien – handelt von der Gegenwart, von solchen Weltgegenden und Naturerscheinungen, die erst zu Weelkes' Lebenszeit oder nicht lange davor in den Wissenshorizont der europäischen Menschen getreten sind. Verkürzt ausgedrückt repräsentieren die erste Strophe des Textes das alte, die zweite Strophe das neue Wissen von der Erde aus europäischer Sicht; in letzter Reduktion stehen sie stellvertretend für die beiden zur Zeit der Herrschaft Elisabeths I. konkurrierenden Weltbilder. [18]

Die Struktur von Weelkes' Komposition folgt der Struktur seines Textes. Die beiden Strophen sind, entsprechend ihrem unterschiedlichen Inhalt, durchkomponiert. Die Vertonung des Refrains ist beide Male die gleiche; sie unterscheiden sich lediglich in den Stufen, auf denen die Schlusskadenz gebildet wird, voneinander. Teil I endet auf der V. Stufe (Repercussa), Teil II auf der Finalis des 5. Modus. Die Tonart des Stücks wird, der Tradition der klassischen Vokalpolyphonie folgend, gleich zu Beginn von Teil 1 (T. 1/1–4) explizit gemacht. Die beiden ersten Tonqualitäten kennzeichnen die Repercussa die obere und untere Grenze des Ambitus sowie die Finalis; der nachfolgende vollständige Gang durch eine Oktave gibt den gesamten Tonbestand der Leiter.

Die Disposition der Stimmen folgt ebenfalls dieser Tradition: Canto und Tenore sind authentisch, Alto und Basso plagal, Quinto und Sesto gesellen sich dem Stimmenpaar mit authentischem Ambitus zu.

Der authentische (5.) Modus, der unserem «Dur» ähnlich ist, und der plagale (6.) Modus werden deshalb gewählt, weil sie der ambivalenten Gefühlslage des lyrischen Subjekts am ehesten entsprechen. In einer Ausgabe der Psalmen in neuer metrischer Version durch den Erzbischof Matthew Parker findet sich noch 1567 folgende, den 5. und 6. Modus betreffende Charakterisierung: «the fyfth delight: and laugheth more, the sixth bewayleth: it weepeth full score» (der fünfte [Modus] entzückt und lacht noch mehr/der sechste klagt und weint voll Schmerz).

Neben diesen Möglichkeiten der strukturellen und tonartlichen Entsprechungen bietet der Text eine Fülle weiterer Möglichkeiten des «imitar della natura». Auch sie nutzt Weelkes in reichlichem Maße.

cantus  
Thu - le,  
quintus  
Thu - - le,

Die beiden Liegetöne gleicher Tonhöhe auf *Thule* (T. 1/1f.) stehen in ihrer Unbeweglichkeit für «Kälte». Bernhard Meier weist darauf hin, dass der Unisonus, der vielen Musiktraktaten als *principium intervallorum* gegolten habe, als Ausdeutung von «Anfang» (im Sinne des *sicut erat in principio* der *Kleinen Doxologie*) gebraucht wurde. [19] Dass Weelkes den Beginn der Komposition damit auszeichnen wollte, ist eher unwahrscheinlich. Gerade der Verweis auf die *Kleine Doxologie* legt die Assoziation «Anfang» gleich «hohes Alter» nahe. Darüber hinaus bildet Weelkes mit ihnen aber auch den weiter oben angesprochenen Gegensatz zwischen *Thule*/Norden/Kälte und *Trinacria*/Süden/Wärme ab: *Thule* steht in geradem Takt und ist in einen polyphonen Zusammenhang eingebunden (T. 1/1–4) *Trinacria* steht, der Wort- und ikonografischen Bedeutung entsprechend, im homophon gestalteten Tripeltakt (T. 1/39–41).

Trin - a - cri - an Aet - na's flames  
Trin - a - cri - an Aet - na's flames  
Trin - a - cri - an Aet - na's flames  
Trin - a - cri - an aet - na's flames  
Trin - a - cri - an Aet - na's flames  
Trin - a - cri - an Aet - na's flames

Der Sogetto auf *Hecla* (T. I/19 ff.) beschreibt in seinem Tonhöhenverlauf die schroffe Silhouette von Bergen. Der Charakter des Erhabenen, den Weelkes mit der Bergwelt Islands im allgemeinen und mit dem Vulkan Hecla im besonderen assoziiert haben mag, findet seinen Ausdruck in der wirksamen Setzung von Vollklängen auf die jeweils erste und dritte Taktzeit. [20]



Vor dem Ausbruch des Vulkans, dessen sulphureous fire in einer äußerst bewegten Kette von parallelen Achteln nachgezeichnet wird (T. I/27–28 und I/31–32), beruhigt sich der Satz ebenso wie zwischen den beiden geschilderten Eruptionen (T. I/29–30). Der Querstand in T. I/29 (Quinto *cis*"/Canto *c*"') signalisiert, dass die Situation zu diesem Zeitpunkt sich noch nicht wirklich beruhigt hat. Der zweite Ausbruch erfolgt in veränderter Stimm Paarung. Was übliche Praxis der polyphonen Schreibweise ist, dient hier durchaus dem Ausdruck der Unberechenbarkeit der Naturgewalt.

vaunt of Hec - la, doth vaunt - of Hec - la whose sul - phu - rious fire, whose sul - phu - rious fire doth melt...

Zwei sich anschließende, jeweils über die Terz einander verwandte Klangfolgen bringen erneut Beruhigung. Die Bedeutung der Wörter *doth melt the frozen clime* wird in mehrfacher Weise musikalisch aufgenommen: Sowohl das Metrum (durch den Wechsel vom geraden zum ungeraden) als auch die Tonart (durch das Chroma auf *melt* im Alto) erfahren eine «Aufweichung», sie «schmelzen».

doth melt the fro - zen clime and thaw the sky, and thaw the sky...

Das Wort *frozen* wird, wie dies schon bei *Thule* der Fall war, musikalisch mittels Tönen gleicher Tonhöhe umgesetzt. Die Halbtonausweichung im Canto (T. I/34) – sie ist durch die *fa-super-la*-Regel gedeckt – will einem klagenden Affekt Ausdruck geben, der einen bei «gefrieren» überkommt.

Das anschließende Schmelzen des Himmels (*and thaw the sky*, T. I/35 ff.) wird durch die Auflösung des geschlossenen, alle Stimmen umfassenden homophonen Satzes der vorausgehenden Takte verdeutlicht; die Bewegungsart wechselt erneut (in der Übertragung von Ganzen und Halben zu Vierteln und Achteln).

Als Noema mit Tonwiederholungen sind die beiden geografischen Bezeichnungen *Trinacria* und *Aetna* (T. I/39–41) vertont (s. Notenbeispiel weiter oben).

Die Tatsache, dass auch die Flammen des Aetna nicht höher steigen als jene des Hecla, findet ihre zweifache Bestätigung im musikalischen Satz. Tatsächlich übersteigt der Tonumfang dieser Stelle nicht jenes *a*“, das auch schon im Zusammenhang des isländischen Vulkans höchster Ton war und seither nicht mehr erreicht wurde; außerdem steht in T. I/46–47 eine trugschlüssige Wendung. Sie bezieht sich ausdrücklich auf die Verneinung *not*. Da der Satz ohnehin kaum reguläre Kadenz enthält, wäre ein bloßes Weglassen einer Kadenz an dieser Stelle nicht wahrgenommen worden.

Ich will an dieser Stelle die Beschreibung der Madrigalisten des ersten Teils von Weelkes' Komposition abbrechen. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Weelkes in diesem Teil des Madrigals jede sich bietende Möglichkeit zur Textausdeutung ergreift, sich dabei aber durchaus solcher Mittel bedient, die man als zeitüblich bezeichnen kann. Der zweite Teil des Stückes beginnt mit Imitationen eines Sogettos, das man als Nachahmung spanischer volksmusikalischer Intonationen verstehen kann. Besonders der melodisch-rhythmische Verlauf des Canto (vgl. T. II/2 f.), der den Alto tonal beantwortet, zeigt dies. Seinen Beginn bildet ein für Volksmusik allgemein typischer Anfangs-Quartsprung. Er benennt hier zugleich die Tonqualitäten der Finalis und der Repercuta, die im übrigen auch die Einsatzstufen der Imitationen sind (Tenore c, Alto c', Quinto f und Canto f'). Weiteres Kennzeichen des «Volkstons» sind die Punktierung sowie die Synkopen im 5. und 6./7. Takt sowie die melodische Qualität des Sogettos. Mit dieser Punktierung und einer vollständigen absteigenden Leiter sind die beiden Teile des Madrigals thematisch miteinander verknüpft. Die absteigende Leiter muss außerdem als Ausdeutung des Wortes *return* – die Melodie kehrt in T. II/7 zur Finalis zurück – verstanden werden.

Von, lässt man die Oktavlage einmal außer acht, vier verschiedenen Einsatzstufen einer fallenden Quintfolge (d, g, c, f) gehen die Imitationen des folgenden Abschnitts *laden with Cochineal and China dishes* (T. II/7–1 9) aus. Der Text dieser Zeile enthält auffällig viele i-Laute, ch-An- und sh-Auslaute:

*la-den with Co-chi-neal and Chi-na dish-es*

Die Art, in der Weelkes diese Zeile vertont, nämlich in engeführten Imitationen, deren Einsatz-orte frei gewählt sind, soll ganz offensichtlich den Eindruck der ständigen Aneinanderreihung von Ch-, i- und chi- bzw. ish-Lautierungen verstärken. Ab T. II/9 kommt – mit wenigen Ausnahmen – tatsächlich auf jedes Achtel einer dieser Laute. (NB s. folgende Seite)

Was mag Weelkes zu dieser Textzeile und ihrer Vertonung bewogen haben? Denkbar ist, dass durch die Engführung die Fülle der Waren gemeint ist, mit denen die spanischen Handelsschiffe beladen waren. Dies erklärt allerdings nicht die ungewöhnliche Häufung der genannten Laute. Vielleicht hatte er aus den Berichten von Reisenden Kenntnis von der Eigenart der chinesischen Sprache, die jene in der Verwendung besonders vieler der genannten i- und ch-Laute gesehen haben. Möglich ist auch, dass Weelkes diese Eigenschaften



von den Bezeichnungen *China*, *Chinese* und *Cochinchina* selbst abgeleitet hat. Vielleicht erinnert er sich auch einer der Beschreibungen der Bevölkerung Cochins, wie sie etwa der bereits zitierte Francesco Carletti gegeben hatte: «Man sagt, dass sie eine eigene Sprache sprechen. Diese Menschen, wenn man sie so nennen soll, weil sie eine große Ähnlichkeit mit uns haben, werden von den Chinesen ‹Zinzi› genannt». [21] In jedem Fall darf man sowohl dem Text dieser Zeile wie auch der entsprechenden Stelle der Komposition onomatopoetische Qualitäten bescheinigen. Die sich anschließende imitatorische Vertonung der Worte *reports in Spain* (T. II/18–22) erfüllt die Aufgabe der erneuten Beruhigung des Satzes. Mit ihren in regelmäßigen Abständen aufeinander folgenden Einsätzen auf den Stufen des Dreiklangs über der Finalis kommt ihr außerdem die Funktion eines Doppelpunkts zu.

85

C turns, that re - turns, la - den with Co - chineal and  
 Q re - turns la - den with Co - chineal and Chi - na dishes, la - den with Co - chi  
 A turns, that re - turns, re - turns la - den with Co - chineal and Chi - na  
 S - turns la - den with Co - chineal and Chi - na dish - es.  
 T merchant that re - turns, that re - turns la - den with Co - chineal and Chi -  
 B mer - chant that re - turns la - den with Co - chi - neal and Chi - na

90

C Chi - na dish - es, and Chi - na dish - es, la - den with Co - chi - neal  
 Q neal and Chi - na dish - es, la - den with Co - chi - neal and Chi - na dish - es,  
 A dish - es, la - den with Co - chi - neal and Chi - na dish -  
 S lad - den with Co - chi - neal and Chi - na dish - es, lad - den with Co - chi -  
 T na dish - es, la - den with Co - chi - neal and Chi - na dish - es,  
 B dish - es, la - den with Co - chi - neal and Chi - na dish - es, and Chi -

Bereits im ersten Teil dieses Beitrags war gezeigt worden, aus welchen Quellen Weelkes möglicherweise seine Kenntnis vom kapverdischen Fogo bezog. Wir können uns daher damit begnügen, seine musikalische Umsetzung dieses Wissens zu beschreiben. Ganz offensichtlich steht dabei für Weelkes die Fremdartigkeit des Vulkanausbruchs im Vordergrund des Interesses. Sie soll ihm ja – wie alles übrige, über das er berichtet – als ‹tertium comparationis› seiner eigenen Gemütsverfassung dienen. Gerade vor dem Hintergrund der völlig geordneten Imitationen der Takte II/18 bis 21 muss die Vertonung der Textzeile *how strangely Fogo burns* großen Eindruck auf die Hörerinnen der Zeit gemacht haben. Weelkes fügt hier überwiegend jeweils chromatische Gänge in völlig freier polyphoner Ordnung so, dass den Hörerinnen über den dabei entstehenden Melodie- und Klangfolgen jede tonartliche Orientierung abhanden kommen muss. Er/sie wird die Stelle als die (tonart-)fremdste des gesamten Stückes empfinden. Dabei nimmt Weelkes erneut Querstände und außerdem verminderte Dreiklänge in Kauf. Hatte Weelkes bei der Bildung des Abschnitts die Nachahmung rasch aufeinander folgender Eruptionen des Vulkans (immer neue melodisch-rhythmische Bildungen, Einsatz meist unvermittelt nach einer Pause) und danach zur Erde zurücksinkender glühender Gesteinsbrocken (überwiegend abwärts gerichtete chromatische Gänge) im Sinn, deren Bewegung dem Betrachter aus der Entfernung langsam erscheint (vgl. Canto T. II/22–25 und T. 29–31)?

Die tonartlich äußerst gewagten Zusammenhänge werden durch synkopische Führung der Stimmen so anreichert, dass auch die metrische Orientierung für die Dauer einiger Takte aufgehoben wird. Beide, tonartliche und metrische Sicherheit, werden wiederhergestellt durch die auf «richtigem» Taktteil und in korrekter Form stehende, wenngleich noch immer tonartfremde Schlusskadenz auf G, eine der wenigen Kadenz des Satzes, die hier der vorausgegangenen völligen Verunsicherung der Hörerinnen wegen notwendig wurde. In abruptem Wechsel kehrt er danach wieder zum Dreiklang über der regulären Finalis des Stücks zurück.

Das amidst (inmitten) der folgenden Textzeile wird in dreifacher Weise musikalisch verwirklicht: Es setzt ein auf der Taktmitte. Deutlich teilen die beiden aus je drei Unter- und drei Oberstimmen gebildeten Satzpaare, die kurz nacheinander einsetzen, den Satz hälftig und bilden so eine «Mitte». Schließlich ereignet sich das alles in den Takten II/31 und II/32, die gemeinsam die Mitte der gesamten Taktzahl dieses zweiten Teils (63 Takte) markieren.

The image shows a musical score for the phrase "a - midst an". It consists of six staves, arranged in three pairs. Each pair represents a different polyphonic setting of the text. The first pair (top two staves) shows the text starting on the first beat. The second pair (middle two staves) shows the text starting on the second beat. The third pair (bottom two staves) shows the text starting on the third beat. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics "a - midst an" are written below each staff.

Das bekannte Verfahren Weelkes', auf einen lebhaften, in polyphoner Technik gearbeiteten Abschnitt einen ruhigen homophonen Abschnitt folgen zu lassen, ist auch an dieser Stelle zu beobachten. Der folgende, die Textworte *an Ocean full of flying fishes* betreffende Abschnitt, der in direkter Folge auf- bzw. absteigende Achteltonfolgen mit syllabischer Deklamation des Textes bringt, kann erneut auf die Berichte von Reisenden des 16. Jahrhunderts bezogen werden. Im Jahre 1555 stellen Sir George Barne, Sir John Yorke, Thomas Lok, Anthonie Hickman und Edward Castelin auf ihrer zweiten Reise nach Guinea fest: «There are also such flying fishes as are seene in the sea of the West Indies». [22] Zehn Jahre später berichtet M. John Hawkins über diese seltsame Spezies: «There be also of sea fishes, which we saw comming along the coast flying, which are of the bigness of a smelt, the biggest sort whereof have foure wings, but the other have but two: of these we sawe comming out of Guinea a hundred in a company, which being chased by the gilt-heads, otherwise called the bonitos, do to avoid them the better, take their flight out of the water, but yet are they not able to flie farre, because of the drying of their wings, which serve them not to flie but when they are moist, and therefore when they can flie no further they fall into the water, and having wet their wings, take a new flight againe. These bonitos be of bignesse like a carpe, and in colour like a makarell, but it is the swiftest fish in swimming that is, and followeth her prey very fiercely, not onely in the water, but also out of the water: for as they flying taketh her flight, so doeth this bonito leape after them, and taketh them sometimes above the water». [23]

Dieser Schilderung ihres Flugverhaltens entspricht die jenes Francesco Carlati, der schon mehrfach als Zeuge herangezogen wurde: «Sie werden <fliegende Fische> genannt, weil sie mit Hilfe ihrer <Flügel> eine Weile über Wasser bleiben und dabei etwa Fledermäusen gleichen. Sie suchen sich vor den großen Fischen, die wir fingen, zu retten, indem sie in großen Schwärmen auffliegen. Dabei legen sie jedesmal vierzig bis fünfzig Schritte dicht über dem Wasser zurück, um dann wieder unterzutauchen [...] Sie schwimmen in so großen Schwärmen, daß man es oft erleben kann, wie die Luft von schwimmenden Fischen erfüllt ist.» [24] Alle der



Verfahren zur Bildung der Sogetti, außerdem an solchen, die die Parameter Tonart, Harmonik und Metrik sowie die satztechnische Ausarbeiten betreffen.

Für die formale Anlage und die Inhalte des Textes, den Einsatz von Verfahren Wortausdeutung und der Auslegung wie auch den Einsatz besonderer satztechnischer Mittel konnte gezeigt werden, dass sie ganz auf das bezogen sind, was man «materielle Grundlage» des Madrigals nennen könnte: auf die Berichte der Handelsreisenden und Entdecker, die zu einer Revision der bis dahin gültigen Vorstellungen von Welt und Gesellschaft führten.

Im dritten Teil des Beitrags soll nun versucht werden, die der Weltsicht Weelkes' und seiner Zeitgenossen zugrunde liegenden ideologischen Vorstellungen zu entwickeln, soweit sie der textlichen und kompositorischen Struktur des Madrigals einbeschrieben sind. Wir unterziehen dazu den Refrain des Stückes, dessen Aussage die Grundlage für den gesamten Bau und die Inhalte des übrigen Textes bildet, einer genaueren Analyse.

Er ist zweiteilig angelegt; jeder seiner beiden Verse weist noch einmal eine Unterteilung auf:

1. *These things seem wondrous | yet more wondrous I,*
2. *Whose heart with fear doth freeze | with love doth fry.*

Beide Verse arbeiten mit Antithesen. Im ersten Vers sind dies der Komparativ *wondrous* – *more wondrous* und der Objekt-Subjekt-Gegensatz *These things* – *I*, im zweiten Vers die Doppel-Begriffspaare *fear/freeze* – *love/fry*.

Musikalisch greift Weelkes zunächst den Begriff *wondrous* auf. [26] Beide Male wird die auf die erste Silbe des Wortes fallende Betonung stark überdehnt. Beim ersten Auftreten des Wortes steht im Canto die Halbtonwendung *es"– d"*, die uns schon einmal begegnet war: in Takt I/34 ließ sie uns vor Kälte, hier lässt sie uns angesichts des Wunderlichen, von dem uns berichtet wird, erschauern. Der Dreiklang mit großer Terz über *es*, der beim ersten Auftreten des Wortes steht, wird unvermittelt erreicht. Er ist Paenultimaklang einer Kadenz, die im Tenore den regulären Schritt zur Finalis *g–f* enthält dessen Cantizans im Alto jedoch zur Vermeidung des Querstands zum Canto abgeändert wurde. Durch den Bassschritt *es–B* wird schließlich im Hinblick auf den Text «wunderlich», d. h. torartfremd kadenziert. (s. NB folgende Seite)

Im weiteren Verlauf wechselt Weelkes zum Dreiklang mit kleiner Terz über *d*. Das zweite Auftreten von *wondrous* – diesmal in seiner Steigerungsform *more wondrous*, das zweimal wiederholt wird – führt nach dem Dreiklang mit großer Terz über *A*, der «dominantisch» zum vorangehenden Dreiklang mit kleiner Terz über *d* steht. Eine erneute «wunderliche» Fortschreitung ereignet sich durch den unvermittelten Wechsel des Klangs: statt zurück nach *d* wird er zum Dreiklang mit großer Terz im Bass über *g* geführt. Weelkes bezeichnet damit das Subjekt der Textzeile, das sich *wondrous* fühlt. Der Komparativ *more* wird dabei zusätzlich unterstrichen durch einen chromatischen Schritt *es"–e"* im Alto (T. II/54).

Im ersten Abschnitt der folgenden zweiten Textzeile dieses Refrains (*whose heart with fear doth freeze*) begegnen uns in dürrer dreistimmigen Satz zunächst noch Klänge, die durch das Sextverhältnis der Stimmen gekennzeichnet sind. Wir haben hierin möglicherweise noch einen letzten Nachhall des Fauxbourdon zu sehen, der nach Bernhard Meier eine in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Satzweise war, die unter anderem zur Kennzeichnung einer *res tristis* oder *res adversa* dienen konnte. [27] Auch die Bewegung der Stimmen ist – wie dies der Text provoziert – «ängstlich» kleinschnittig.

C fly-ing fish - es, full of fly-ing fish - es! These things seem won - d'rous,  
 Q fish, full of fly-ing fish - es! These things seem won - d'rous  
 A fly-ing fish - es, fly - ing fish - es! These thing seem won - d'rous,  
 S - es of fly - in fish - es! These things seem won - d'rous,  
 T fish - es, full of fly-ing fish - es, These things seem won - d'rous  
 B full of fly-ing fish - es! These things seem won - d'rous,

125  
 C yet more won - d'rous I, yet more won - d'rous  
 Q yet more won - d'rous I, more won - d'rous  
 A yet more won - d'rous I, yet more won - d'rous  
 S yet more won - d'rous I, yet more won - d'rous  
 T yet more won - d'rous I, yet more won - d'rous  
 B yet more won - d'rous I, yet more won - d'rous

130  
 C I, whose heart with fear doth freeze,  
 Q I, whose heart with fear doth freeze, with  
 A I, whose hear with fear doth freeze, whose heart with fear doth freeze, with  
 S I, whose heart with fear doth freeze, with  
 T I, whose heart with fear doth freeze, with  
 B I,

135  
 C with love doth fry, whose heart with fear doth freeze,  
 Q love, with love, doth fry,  
 A love doth fry, whose heart with fear doth freeze, whose  
 S love, with love doth fry, whose  
 T love doth fry, whose heart with fear doth freeze,  
 B whose

140 145  
 C with love doth fry,  
 Q with love, with love doth fry,  
 A heart with fear doth freeze, with love doth fry, with love doth fry,  
 S heart with fear doth freeze, with love, with love doth fry,  
 T with love, with love doth fry,  
 B heart with fear doth freeze, with love doth fry,

Ganz anders dann der zweite Abschnitt der Textzeile: *with love doth fry*. Nach einem klanglichen Wechsel vom Dreiklang mit großer Terz über *c* zum «parallelen» Dreiklang mit kleiner Terz über *a* (T. II/59, analog T. II/67 b–g) folgen ausnahmslos quintverwandte Klänge mit jeweils großer (in der Wiederholung, T. II/67–73, auch mit kleiner) Terz. Der Satz ist fünf-, in der schließenden Wiederholung (mit Basso) sechsstimmig; die Stimmen bewegen sich, auch um einer angemessenen Schlusswirkung willen, in Halben und Ganzen; die Intervalle umgreifen Tonräume bis zu einer Oktave. Im Schlussabschnitt des zweiten Teils des Madrigals liegt dem außerdem ein in ganzen Noten verlaufender Fundamentschritt-Bass zugrunde, der dem Hörer die zeitweise verlorengegangene Sicherheit wiedergibt.

Soviel zur formalen Anlage und zur Vertonung des Refrains. Was aber meint sein Text? Ich greife die eingangs gestellte Frage nach der Bedeutung des Madrigals, die diesem im Kontext der elisabethanischen Gesellschaft zukommt, wieder auf. Der Refrain formuliert, darauf verweisen auch die nachfolgend zitierten Texte, die ambivalente Gefühlslage eines Liebenden. So begegnet uns das *freeze and fry (burn)* in Weelkes' Text auch in der zeitgenössischen Lyrik, etwa bei Ben Johnson, bei dem wir lesen können: «My fires, and feares, are met: I burne, and freeze» [28].

«Evey poet is full of such catalogues of love symptoms; bat fear and sorrow may justly challenge the chief place». Der dies schreibt ist jener Robert Burton, der das wohl berühmteste Werk der Zeit über die «englische Krankheit» verfasst hat. Sein Titel lautet *The Anatomy of Melancholy*. [29] Das angeführte Zitat entstammt dem III. Teil des umfangreichen Buchs, den er einer spezifischen Ausprägung der Melancholie, der «Love Melancholy», widmet. [30] Damit ist der Zusammenhang genannt, in dem Weelkes' Madrigal steht: Es ist ohne Frage Ausdruck des Lebensgefühls, das große Teile der englischen Gesellschaft zur Zeit Elisabeths I, ergriffen hat und das von Zeitgenossen als *Melancholie* bezeichnet wird.

Der Erläuterung Burtons seien zunächst einige weitere Belege, die Veröffentlichungen der Zeit entnommen sind, hinzugefügt. Im gleichen Kapitel von Burtons Untersuchung lesen wir: «their [der Melancholiker] heart is at their mouth, leaps, these burn and freeze, (for love is fire, ice, hot, cold, itch, fever, frenzy, pleurisy, what not)». [31] André du Laurens, der 1597 in französischer, 1599 in englischer Sprache sein populäres Werk über die Melancholie veröffentlicht, schreibt über den Liebes-Melancholiker: «Sometime he is as hot as fire, and upon the sudden he findeth himselve as cold as ice». [32] In anderen zeitgenössischen Quellen findet sich eine weitere Übereinstimmung mit Weelkes' Text: «Lust [i. e. love] is like Aetna», [33] teilt uns John Marston mit; Francis Beaumont und John Fletcher bestätigen seine Einschätzung: „My veins are all on fire, and burn like Aetna/Youth and desire beat larums to my blood». [34]

Robert Burton trifft mit seiner Charakterisierung des Melancholikers, zu der er sich auf antike Quellen beruft, die Formulierung Weelkes' noch genauer: „As Aetna rageth, so doth love, and more than Aetna or any material fire [...] Vulcans' flames are but smoke to this. Fore fire, saith Xenophon, burns them alone that stand near it, or touch it; but this fire of love burneth and scorseth afar off, and is more hot and vehement than any material fire». [35]

Die Kunsthistoriker Erwin Panofsky und Fritz Saxl haben in ihrer gemeinsam mit dem Philosophen Raymond Klibansky verfassten, die Fachgrenzen sprengenden Studie über *Saturn and Melancholy* die Entstehung und die historische Entwicklung der Melancholievorstellung detailliert nachgezeichnet. [36] Schriftliche wie bildliche Überlieferungen benennen Saturn als denjenigen Planeten, unter dessen Einfluss das melancholische Wesen entstehe. Weelkes weiß um diesen Zusammenhang, und er stellt ihn in seinem Madrigal dar. Um dies zu erkennen, müssen wir uns zunächst der Ikonografie Saturns zuwenden, die zu Weelkes' Zeit gültig war. In komplizierter Ableitung aus den Göttern Chronos und Kronos entstanden, wird Saturn in der Renaissance als der «hinkende Gott der Zeit» dargestellt. Er besitzt oftmals einen Bocksfuß und führt zumeist eine Sense mit

sich. Das Titelkupfer zu Thomas Morleys 1597 erschienenen *Plaine and Easy Introduction to Practicall Musicke*, das der *Cosmographical Glasse* des William Cuninghame entlehnt ist, zeigt den Planetengott, wie dies in zeitgenössischen Darstellungen oft der Fall ist, die gesamte Szene beherrschend. Er wird von den drei Lebensaltern begleitet. [37]



Drei dieser Merkmale greift Weelkes auf und setzt sie musikalisch um: Er stellt Saturn an den Beginn seiner Komposition und lässt ihn «hinkend» einen einen großen (Zeit-)Raum durchschreiten. Anlass zu dieser ton-symbolischen Umsetzung ist ihm dabei das Wort *period* (Zeitraum). Bewusst hat er den Textbeginn so gewählt, dass er ihm eine musikalische Analogie zur ikonischen Konvention und ihrer zugrunde liegenden philosophischen Anschauung ermöglicht: *Thule*, dessen beide Liegetöne der Takte 1/1 und 2 durch die Wiederholung im Quinto der Takte 1/3 und 4 zum Orgelpunkt in hoher Lage werden – unter Verweis auf Bernhard Meier hatte ich dies als Ausdruck von «Alter» identifiziert – stellt die Verbindung zwischen den Begriffen der Assoziationskette Thule – Kälte – Saturn – hohes Alter (Saturn gilt als der kälteste Planet, ihm wird hohes Alter zugesprochen) her und liefert zugleich den unbeweglich-ewigen Hintergrund, vor dem die irdische Zeit abläuft und die von Saturn in hinkenden (punktieren) Schritten rasch durchmessen wird. [38]

Im übrigen besteht aber auch ein genereller Zusammenhang zwischen Weelkes' Madrigal, das ja in seinem zweiten Teil von weiten Reisen zu Schiff handelt, und der Saturnvorstellung seiner Zeit. Auch er lässt sich anhand eines ikonischen Zeugnisses benennen: Guilio Campagnolas *Saturn* (15. Jh.). Nach Klibansky, Panofsky und Saxl zeigt er, dass die Gottheit «offensichtlich als eine aufgefasst [wurde], die neben ihren sonstigen Eigenschaften in einer besonderen Beziehung zum Wasser steht; das beweisen das Schilfattribut und die Seelandschaft im Hintergrund. Und diese Auffassung kann sich auf Texte stützen, die Saturn als «accidentaler humidus» bezeichnen, ihn einen lang und weit zu Wasser Gereisten nennen und ihm das Patronat über Leute, die am Wasser wohnen, zuschreiben». [39] Darunter fallen, wie Henri Leroy's Stich *Saturn und seine Kinder* aus dem 16. Jahrhundert zeigt, auch diejenigen, die zur See fahren. [40]



Giulio Campagnola:  
Saturn (15. Jh.)

Der von der Sonne am weitesten entfernte, daher düsterste und kälteste der Planeten wird im Verlauf der Überlieferungsgeschichte zum Verursacher von Geisteskrankheit, bestimmter Charaktereigenschaften, zum Auslöser von Stimmungen, bei Marsilio Ficino schließlich zum Erzeuger «jener einzigartigen Philosophen, deren Sinn ganz von äußeren Erregungen und ihren eigenen Körpern abgezogen und so sehr dem Übersinnlichen zugewandt ist, dass sie schließlich zu Instrumenten des Göttlichen wenden», [41] kurz: von genialen Menschen. Ficino, der davon überzeugt ist, der positive Einfluss Saturns könne durch eine vernunftgemäße Lebensführung und durch Anwendung diätetischer Maßnahmen erhalten bzw. wiederhergestellt werden, nennt unter den letzteren auch den Genuss von Musik. Auch sie ist nach seiner Anschauung, da er nicht wirklich zwischen «natürlichen» und «magischen» Praktiken differenziert, den kosmischen Kräften unterworfen. Die Planeten, denen sie zugehört, sind Venus (die heitere), Jupiter und Sol (die ernste) sowie Merkur (die neutrale Musik). [42]

Gerade Ficanos Bild des genialen Melancholikers hat Verbreitung in ganz Europa, namentlich auch unter den Engländern des 16. und 17. Jahrhunderts gefunden. Dies macht Robert Barton deutlich, der im ersten Teil seiner *Anatomy of the Melancholy* ausführlich auf Ficanos Theorie eingeht. [43] Wie jener ist er der Überzeugung, die Musik sei «an enemy to melancholy», sie eigne sich daher vorzüglich zum Heilmittel gegen düster-melancholische Stimmungen. Dieser Auffassung hat sich wohl auch Thomas Weelkes angeschlossen, von dem wir annehmen dürfen, dass er die Diskussion seiner Zeit aufmerksam mitverfolgt hat. Wir können sein Madrigal, das er unter dem Einfluss der Venus stehend angesehen haben mag, daher getrost als in diesem Sinn «funktionale Musik» bezeichnen.

In Form einer die gesamte herrschende (feudalaristokratische) Klasse und die ihr assoziierten Künstler erfassenden Mode wurde die Melancholie zur herrschenden Gefühlslage. Tatsächlich gab es um 1600 wohl keinen Angehörigen dieser Klasse in England, der sich nicht als Melancholiker bezeichnet hätte. Eine unter mehreren möglichen Ausprägungen, die diese Mode annehmen konnte, war die «Love Melancholy», wie sie in Weelkes' Madrigal thematisiert wird.

Die Berufung auf die Ideologie Ficanos, bei dem Genialität und Melancholie verschwistert sind, zeigt, dass damit ein erneuter Versuch der Legitimation von feudaler Herrschaft und der hierarchischen Verhältnisse, die sie zu ihrem Funktionieren braucht, unternommen werden sollte. Eine wirkliche Einsicht in die gesellschaftlichen und individuellen Prozesse, die die Melancholie als Lebenshaltung zu diesem Zweck ins Zentrum des gesellschaftlichen Diskurses gerückt haben, war den Menschen jener Zeit allerdings verwehrt.

Wir sind es gewohnt, von der elisabethanischen Zeit als dem «golden Age» zu sprechen. Tatsächlich befand sich um 1600 die Kultur Englands auf einem außerordentlichen, mit dem Frankreichs und Italiens vergleichbar hohen Niveau. Robert Ashton gibt eine Einschätzung der politisch-ökonomischen Sphäre im England



jener Zeit, die deutlich macht, dass wir von einer Ungleichzeitigkeit der kulturellen und der politisch-wirtschaftlichen Entwicklung auszugehen haben. Er sieht «diese Phase jetzt als eine Zeit der wirtschaftlichen Krise, der Unordnung und Not, des finanziellen Bankrotts, der politischen Desintegration, der schwindenden politischen Moral und der ansteigenden Korruption: eine Zeit, in der alles auf schreckliche Weise zum Schlechten umschlug». [44] Zwar gelang es Elisabeth I. die sich antagonistisch gegenüberstehenden Klassen, die der alten Landlords und die der zur gesellschaftlichen Macht strebenden neuen Handelsaristokratie, während ihrer Regierungszeit in einer Art labilem Gleichgewicht zu halten, doch zeichnete sich schon deutlich ab, welche dieser Klassen zum gesellschaftlichen Untergang bestimmt war. Die Angehörigen der alten herrschenden Klasse lebten bereits vor 1600, wenn nicht im Bewusstsein so doch in Vorahnung dieser drohenden Niederlage. Besonders sie waren daher auch anfällig für jenen Ausdruck der Selbsterfahrung, die «Melancholie» meint. Dies umso mehr, als die gesicherten Vorstellungen von Welt und Gesellschaft, über die auch sie bis dahin zu verfügen glaubten, nun mehr und mehr ins Wanken gerieten. [45]

Die Furcht vor dem drohenden Verlust des Weltbildes, die sich mit den die überkommenden Vorstellungen infrage stellenden Entdeckungen auf allen Gebieten immer neue Nahrung erhielt, traf sich mit der Furcht vor der Auflösung der Ordnung des gesamten Kosmos, in dessen hierarchischem Gefüge Mensch und Welt eine feste Stellung eingenommen hatten. [46] Diese Furcht vor dem Chaos, die eine Folge gesellschaftlicher Überordnung ist – und diese war in der Tat eine der Herrschaftsstrategien, mit denen das Gleichgewicht der Klassen in der elisabethanischen Gesellschaft für kurze Zeit noch aufrecht erhalten werden konnte – trug wesentlich dazu bei, dass die Melancholievorstellungen in diesem hohen Maße individuell bedeutsam und gesellschaftlich wirksam werden konnten. Thomas Weelkes' Madrigal *Thule, the Period of Cosmography/The Andalusian Merchant* gibt dieser fundamentalen Unsicherheit der Menschen des elisabethanischen Zeitalters Ausdruck. Zugleich ist es Teil einer Ideologie, die auf den Erhalt von Ordnung und den Fortbestand der Klassenherrschaft gerichtet ist. Als ein ästhetisch wirksames Zeugnis der Welt- und Selbsterfahrung von Menschen der elisabethanischen Gesellschaft im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert macht es – wie dies kein anderes Madrigal des jenes Zeitalters vermag – diesen Zusammenhang sichtbar, der zwischen individueller Gefühlslage und gesellschaftlichem Prozess besteht.

#### Anmerkungen

[1] Die Bezeichnung Esquire hatte ursprünglich die Bedeutung von «Schildknappe». Sie entspricht dem anglonormannischen *escuier* bzw. dem französischen *écuyer*. Später dann bezeichnete der Ausdruck den Angehörigen des Adels und den Bürgerlichen, der ein verbrietes Wappen führte. Anspruch auf den Titel hatten schließlich all jenes die ein höheres Staatsamt bekleideten oder die Doktorwürde besaßen. In England findet sich die Bezeichnung – gewöhnlich in der Form der Abkürzung *Esq.* – als Höflichkeitstitel in Briefanschriften, Dedikationen usw.

[2] Der vollständige Titel dieser Veröffentlichung lautet *Musica Transalpina. Madrigales translated in foure, five, and sixe parts, chosen out of divers excellent Authors, with the first and second part of La Verginella, made by Maister Byrd, upon two Stanz'sof Ariosto, and brought to speak English with the rest.*

[3] Ihr vollständiger Titel ist: *The first Sett of Italian Madrigalls Englished, not to the Sense of the original dittie, but after the affection of the Noate. By Thomas Watson. There are also heere two excellent Madrigalls of Master William Byrd's composed after the Italian vaine at the request of the sayd Thomas Watson.*

[4] Eine vollständige Liste der Veröffentlichungen italienischer Musik in England – hier auf die vor 1600 erschienenen beschränkt – gibt Morrison Comegys Boyd in *Elizabethan Music and Musical Criticism*, 2. Aufl., Philadelphia 1962:

1588 Nicholas Yonge: *Musica Transalpina ...* (Vol. 1)

1590 Thomas Watson: *The First Sett of Italian Madrigalls*

1597 Nicholas Yonge: *Musica Transalpina ...* (Vol. 2)

1598 Thomas Morley: *Canzonets, Or Little Skort Songs to foure voyces: Selected out of the best and approved Italian Authors.*

1598 Thomas Morley: *Madrigals to five voyces. Celected out of the best and approved Authors.*

[5] Das erste Buch mit ausschließlich englischen Madrigalen für vier Stimmen wird 1594 von Thomas Morley veröffentlicht.

[6] Ulrich Suerbaum: *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart 1989, S. 507 f.

[7] Urs Bitterli: *Die «Wilden» und die «Zivilisierten»*, München 1982, S. 261 u. 265.

[8] *Zedlers Universal Lexicon*, Leipzig u. Halle 1745, Bd. 45.

- [9] Vgl. John Ayers: «The Early China Trade», in: O. Impey/A. Macgregor: *The Origins of Museum. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 1985, S. 259–266.
- [10] Vgl. D. F. Lunsingh Scheurleer: *Chinesisches und japanisches Porzellan in europäischen Fassungen*, Braunschweig 1980, S. 8 f.
- [11] *Zedlers Universal Lexicon*, a. a. O., Bd. 12.
- [12] Francesco Carletti: *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, Torino 1958. Zitiert nach der deutschen Ausgabe *Reise um die Welt 1594 – Erlebnisse eines Florentiner Kaufmanns*, Herrenalb 1966, S. 187 f.
- [13] J. G. C. Milne: «On the Identity of Weelkes' «Fogo»», in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 10/1972, S. 98–400.
- [14] Richard Hakluyt: *The Principall Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, London 1589–1600. Hakluyts Sammlung entsprang gleichermaßen wissenschaftlichen wie propagandistischen Antrieben. So vereinte er das Sammeln geografischer und naturwissenschaftlicher Berichte von Reisenden anderer Länder mit der Auffassung, es sei gerade die schicksalhafte Aufgabe Englands, die Erforschung und Erschließung der Erde voranzutreiben. Vgl. Urs Bitterli, a. a. O., S. 240.
- [15] «The voyage of M. George Fenner to Guinie, and the Islands of Cape Verde, in the yeere of 1566. with three ships, to wit, the Admirall called the Castle of Comfort, the May Flower and the George and Pinasse also: Written by Walter Wren.» In: R. Hakluyt, a. a. O., Bd. 6, S. 279.
- [16] «A true relation of the voyage undertaken by Sir Anthony Sherley Knight in Anno 1596». In: R. Hakluyt, a. a. O., Bd. 6, S. 266.
- [17] Francesco Carletti, a. a. O., S. 20.
- [18] Ulrich Suerbaum schreibt zu dieser Situation des Umbruchs und zur gleichzeitigen Gültigkeit der verschiedenen Weltanschauungen: «Es gab in dieser Zeit des Übergangs zwischen den mittelalterlichen und den modernen Methoden und Ergebnissen der einzelnen Wissenschaften erhebliche Differenzen zwischen dem, was verschiedene Individuen und Gruppen für wahr und erwiesen hielten. Manche glaubten an Hexen und schwarze Magie, andere nicht. Manche taten nichts ohne den Rat ihres Astrologen, andere hielten alle praktizierenden Astrologen für Scharlatane, wieder andere steuerten einen vorsichtigen Mittelweg (wie Königin Elisabeth bei der Festlegung ihres Krönungstennins). Viele hielten sich noch an das alte, auf Ptolemäus zurückgehende geozentrische Modell der Planetenbewegung; andere akzeptierten die Theorie des Kopernikus, dass die Sonne im Zentrum des Planetensystems stehe». Ulrich Suerbaum, a. a. O., S. 476.
- [19] Vgl. Bernhard Meier: «Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso», in: *KmJb* 47 (1963), S. 86 f.
- [20] Ich beziehe mich mit dieser Ausdrucksweise auf die moderne Übertragung des Notentextes.
- [21] Francesco Carletti, a. a. O., S. 200.
- [22] «The second voyage to Guinea set out by Sir George Barne, Sir John Yorke, Thomas Lok, Anthonie Hickman and Edward Castelin in the yere 1554. The Captaine whereof was M. John Lok», in: R. Hakluyt, a. a. O. Bd. 6, S. 173 f.
- [23] «The voyage made by M. John Hawkins Esquire, and afterward knight, Captaine of the Jesus of Lubek, one of her Majesties shippes, and Generall of the Salomon, and other two barkes going in his companie, to the coast of Guinea, and the Indies of Nova Hispania, begun in An. Dom. 1564», in: R. Hakluyt, a. a. O., Bd. 10, S. 60.
- [24] Francesco Carletti, a. a. O., S. 33 und 34.
- [25] Bernhard Meier bezeichnet die Einführung von Chromatik als Ausdruck des Neuen. Vgl. B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 230.
- [26] Ich beschränke mich hier auf die Betrachtung der Vertonung im ersten Teil des Stücks. Mit Ausnahme der Schlusskadenz und des darauf hinführenden Abschnitts gleichen sich die Refrains auch musikalisch.
- [27] Vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 231.
- [28] C. H. Herford, P. Simpson, E. Simpson: *Ben Johnson*, 10 Bde., Oxford 1925–50, Bd. 6, S. 481.
- [29] Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, London 1621. Ich zitiere aus der 4. Auflage, Philadelphia 1851.
- [30] Das Zitat findet sich auf S. 500 im Abschnitt «Subject 1. – Symptoms or signs of Love Melancholy, in Body, Mind, good, bad & c».
- [31] R. Burton, a. a. O., S. 497.
- [32] André du Laurens: *A Discourse of the Preservation of the Sight of Melancholikke Diseases; of Rheumes, and of Old Age*. London 1599. Zitiert nach: Lawrence Babb: *The Elisabethan Malady. A Study of Melancizolia in the English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing 1951, S. 135.
- [33] Zit. n. L. Babb, a. a. O., S. 145.
- [34] Ebd., S. 146.
- [35] R. Burton, a. a. O., S. 504. Hervorhebungen durch den Verfasser.
- [36] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy*, Princeton 1963; dt. von Christa Buschendorf: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1990.
- [37] Das originale Titelkupfer ist wiedergegeben bei: S. K. Heninger: *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino (California) 1977.
- [38] Eine kompositorische Umsetzung der Vorstellung von Saturn als hinkendem Gott der Zeit findet sich 1641 bei Claudio Monteverdi: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, Prologo.
- [39] R. Klibansky et al., a. a. O., S. 312, und Abbildung 55 und 56.
- [40] Ebd., Abbildung 54.
- [41] Zit. n. R. Klibansky et al., a. a. O., S. 374.
- [42] Vgl. R. Klibansky et al., a. a. O., S. 386.
- [43] R. Burton, a. a. O., Part. 1, memb. 3, subs. 15. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf F. S. Schoells Beitrag «Etudes

sur l'humanisme continentale en Angleterre à la fin de la Renaissance», in: *Bibliothèque de la Revue de Litterature comparée* XXDC (1926), S. 2 ff.

[44] Robert Ashton: *Reformation and Revolution 1558-1660*, London 1984. Zit. n. U. Suerbaum, a. a. O., S. 230.

[45] «Jedermann ging zum Beispiel davon aus, dass es für alle Lebewesen, Dinge und Vorgänge in der Welt feste Ordnungen, und zwar Hierarchien mit klarer Über- und Unterordnung, gebe und dass es bei allen Störungen oder Mißständen nur darauf ankomme, die verlorene Norm zu finden und wiederherzustellen". U. Suerbaum, a. a. O., S. 475.

[46] «Der Gedanke der Anarchie verfolgt sie [die Elisabethaner] auf Schritt und Tritt; die Ordnung des Weltalls und die Auflösung, von der diese Ordnung für sie stets bedroht zu sein scheint, ist ein Hauptmotiv ihres Denkens und Dichtens». E. M. W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture*, London 1943. Zit. n. Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Literatur und Kunst*, München 1983, S. 432 f.

Erstveröffentlichung in *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hg. von Rudolf Faber, Anton Förster, Hans Ryschawy, Jutta Schmoll-Bartel und Rolf W. Stoll, Kassel 1991, überarbeitet 2019.