

Dietmar Kirchner

Matr. Nr.: 16BU050

Die Auseinandersetzung von Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi
anhand der Kontroverse zwischen prima- und seconda Prattica.

**Musiktheoretische Hausarbeit im Fach
Historische Satzlehre**

an der

Anton Bruckner Privatuniversität OÖ

Betreut durch:

Matthias Giesen Dipl.-Mus.-Päd.

Linz, Jänner 2018

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
Von der Ars Poetica zur Musica Poetica.....	3
Das Madrigal im 16. Jahrhundert.....	5
Die Auseinandersetzung von Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi anhand der Kontroverse zwischen prima - und seconda Prattica.....	7
Ausblick und Schlusswort.....	15

Vorwort

Die Zeit um 1600 ist so geschichtsmächtig wie kaum eine andere, sie gilt als Zäsur und Schnittstelle in der musikalischen Entwicklung.

Mit Cipriano de Rore beginnt, neben dem herkömmlichen Kompositionsstil, der sogenannten *prima practica*, eine weitere, zweite Art der Komposition Fuß zu fassen.

Konkret geht es um die Kritik am Textbezug der *prima practica*, die für viele Komponisten und Musiktheoretiker nicht mehr ausreichend ist und daher anders gehandhabt werden muss.

Als *prima practica* steht die Generationenfolge von Ockeghem bis Wiaert, die vor allem den franko-flämischen Kompositionsstil prägen, geschlossen da.

In diesem Kompositionsstil, auch polyphoner Kontrapunkt genannt, wird die Kunst der polyphonen Linienführung über das Prinzip des Textes gestellt.

Das gesprochene Wort hat sich der Harmonie unterzuordnen.

Der Musiktheoretiker Gioseffe Zarlino hat es treffend dargestellt. In der *prima practica* ist der Klang der Polyphonie dominierend.

Dieser Klang aber soll sich nun ändern. Die Affekthäufigkeit der Musik soll zu neuen Regeln in der Handhabung des Kontrapunkts führen. Die Musik soll sich an der Kultur der Rhetorik, des gesprochenen Textes, vor allem aber an den Affekten orientieren.

Aus dieser scheinbar unveränderlichen, gegensätzlichen Anschauung entbrennt ein Disput, der sich vor allem an den Kontrahenten Claudio Monteverdi (getauft 1567 in Cremona, gestorben 1643 in Venedig) und Giovanni Maria Artusi (geboren 1540 in Bologna, gestorben 1613 ebenfalls in Bologna) festmacht.

Dieser Konflikt prägt eine ganze Generation von Musikern, Komponisten und Musiktheoretikern, wobei beide Kompositionsstile in dieser Zeit durchaus nebeneinander existierten.

Auch einheitliche, allgemein gültiges Gepflogenheiten über die Praxis des damaligen Kontrapunkts hat es nie gegeben.

Was aber an diesem Konflikt deutlich wird, ist die Tatsache, dass sich die Domianz der Rhetorik, die Regelverstöße als Lizenzen legitimiert, ja sogar einfordert, die Monodie, die sich emanzipierende Instrumentalmusik, das ausgeschriebene Ornament, die Sequenzierung und Chromatik immer mehr durchsetzt und zur praktischen Gepflogenheit wird. (vergleiche Johannes Menke, Kontrapunkt 2, S. 7 ff.)

Das Barock ist vor allem ein Nebeneinander und ein Durchmischen verschiedener Stile, eine breite Stilvielfalt.

In dieser Arbeit soll es vor allem um den Konflikt von *prima-* und *seconda practica*, um die Auseinandersetzung und Gemeinsamkeiten zwischen Text und Kontrapunkt gehen. Ich werde versuchen dies anhand von konkreten Einzelbeispielen direkt am Notentext zu erläutern.

Der Disput zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi betrifft eine ganze Generation von Komponisten und steht hier exemplarisch für das Denken jener Zeit.

Zuerst aber zu einigen Erklärungen, Voraussetzungen und zum musikalischen Denken jener Zeit, ohne die dieser Disput nicht umfassend beleuchtet werden kann.

Von der Ars Poetica zur Musica Poetica

Wenn man verstehen will, wie die musikalische Veränderungen den Text beeinflussen, oder umgekehrt, genügt es nicht, sich mit dem *Contrapunctus simplex* und dem *Contrapunctus diminutus*, den polyphonen Vorgängen auseinanderzusetzen, sondern man muss auch begreifen, wie musikalische Form herzustellen ist und wie Musik textiert wird.

Es findet sich vor allem im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts ein musikdidaktisches Schrifttum, das sich vor allem mit der Frage beschäftigt, mit welchen musikalischen Mitteln ein Text kompositorisch herzustellen ist.

In diesem deutschen Schrifttum, das zu jener Zeit selbstverständlich in lateinischer Sprache verfasst wird, verbreitet sich zum ersten mal der Begriff der *Musica Poetica* (erste Erwähnung 1533 bei Nicolaus Listenius).

Der Grund für diese musiktheoretischen Schriften liegt vor allem auch in der Qualität der Musiker und Komponisten im deutschsprachigen Raum.

Die allgemeine Qualität der Komposition ist in anderen Ländern wie Frankreich, Italien, Spanien und vor allem den Niederlanden weiter fortgeschritten. (vergleiche Johannes Menke, S.253)

Heinrich Faber, deutscher Pädagoge und Musiktheoretiker, definiert die *Musica Poetica* als die Kunst von der Erfindung eines musikalischen Gesanges. (vergleiche Johannes Menke, S. 253 f.)

Der Begriff „*Musica Poetica*“ ist vermutlich inspiriert von der bekannten Schriften des römischen Dichters Horaz zur „*Ars Poetica*“.

Die *Ars Poetica* widmet sich vor allem der Kunst der Rede, der Rhetorik, der Herstellung von Texten die in mehrere Produktionsschritten herzustellen ist.

Johannes Menke bemerkt hierzu:

„So wie sich die *Ars Poetica* der Herstellung literarischer Texte annimmt, widmet sich die *Musica Poetica* der Herstellung musikalischer Texte.“

Nicht zu vergessen ist die Enge Beziehung zwischen Sprache und Musik, handelt es sich doch bei einem Großteil des Repertoires um Vokalmusik.

Schon lange bevor Claudio Monteverdis Bruder Giulio Cesare in seiner Konzeption einer „seconda pratica die „orazione“ (die Rede) zur Herrin über die „armonia“ (die Harmonie) machte,“ (Johannes Menke, Kontrapunkt 1: Die Musik der Renaissance, S 254)

Es ist in jener Zeit selbstverständlich, dass der kulturell geprägte Komponist diese Werke zur Rhetorik kennt und sie verinnerlicht hat. Hiervon zeugen auch die zahlreichen Lateinschulen die vor allem im protestantischen wie im katholischen Raum wie die Pilze aus dem Boden schießen. Die Rhetorik gilt als Leitdisziplin, wenn es um musikalische Fragestellungen zur Polyphonie geht.

Die klassische Rhetorik bietet ein Modell, das den Aufbau einer Rede in mehreren Arbeitsschritten beschreibt:

1. Exordium (lat. Beginn)
2. Narrativ (lat. Erzählung)
3. Argumentation (lat. Beweisführung)
4. Conclusio (lat. Zusammenfassung)

Zusätzlich wird auf das genaueste beschrieben, wie sich die einzelnen Redeteile zueinander verhalten und mit welchen kunstvollen Übergängen sie geschmückt wird.

Natürlich lässt sich die Kunst der Rhetorik nicht genau auf die Musik übertragen, zu komplex ist deren Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität, doch die Tendenz, Musik nach dem Vorbild der Rhetorik zu gliedern und zu komponieren ist auf jeden Fall vorhanden.

Gallus Dressler, ein deutscher Kantor und Komponist beschäftigt sich sehr früh mit der musikalischen Form und stellt in seinen Schriften Zusammenhänge zwischen dem Aufbau einer Rede und der Komposition eine Melodie her.

„Dressler gibt zunächst fünf allgemeine Regeln zur Hand: Der Modus sollte passend zum Affekt gewählt werden (1), die Musik solle sich am Text orientieren (2), Kadennen auf unübliches Kadenzstufen sollen vermieden werden oder mit Vorsicht behandelt werden (3), stark affektive oder wichtige Stellen des Textes sollen durch Pausen oder sonstige musikalische Figuren herausgestellt werden (4), man bevorzuge außerdem „süße“ Harmoniefolgen.. (Johannes Menke, Kontrapunkt 1, S.260 f.)

Dressler selbst fügt sogar einige Notenbeispiele bei, die vor allem durch das Verhältnis der Außenstimmen definiert werden. Er beschreibt die Musik mit Mitteln aus der Rhetorik (Exordium, Dispositio, Begriffe aus der Rhetorik) und versucht diese praktisch umzusetzen.

Musik und Rhetorik, beide wollen überzeugen, die Musik will von sich selbst und vom vertonten Text überzeugen und hat daher immer eine Affinität zur Rhetorik. Die Idee des Überzeugens ist dem Komponisten genauso wie dem Redner wichtig.

In diesem Sinne ist die Musik der Renaissance keine *L'art pour l'art*. Geistliche wie weltliche Musik steht in dieser Zeit immer in einem gesellschaftlichen, oft höfischen Kontext. Die Vertonung von Hymnen und Psalmen ist nicht nur hohe Kunst sondern letztlich auch „Politik“.

Das Madrigal im 16. Jahrhundert

Das Madrigal gehört neben der Messvertonung sicher zu einer herausragenden und wichtigen Gattung im 16. Jahrhundert. Beschäftigt sich die Messe vor allem mit der Vertonung des Ordinariums, also des Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnes Dei, so ist das Madrigal vor allem die Vertonung weltlicher Texte.

Dies sind vor allem Texte in der jeweils ansäßigen Landessprache, die in Form von Gedichten vertont werden. Das Madrigal ist also zuerst eine lyrische, vokale Gattung der italienischen Literatur.

Nicht wie die Messe, zu der fast ausschließlich lateinische Liturgie gehört, vertont das Madrigal sehr oft auch einfache Texte, welche sich oft um das Thema Liebe drehen.

Diese Literatur wird vor allem durch den italienischen Geschichtsschreiber und Humanist Francesco Petrarca ab dem 14. Jahrhundert nachhaltig verbreitet.

Im 16. Jahrhundert besteht ein Madrigal aus meist 6-13 Verse, die jeweils elf oder sieben Silben umfassen. Ansonsten kennt das Madrigal vor allem die freie Form zwischen Reim und Strophe in verschiedenen Varianten.

Da die einzelnen Verse immer wieder von verschiedenen Komponisten ausgestaltet werden, ergibt sich je nach Komponist ein anderes Wort-Ton Verhältnis. Es entsteht unter den Komponisten ein regelrechter Wettbewerb. Das Madrigal wird zusehends immer mehr zu einer Experimentierwerkstatt für expressive Kompositionstechniken, wobei sich die Satzstruktur mehr und mehr verändert. Dies betrifft vor allem den Rhythmus, Chromatik und die Dissonanzbehandlung. Am Anfang des 16. Jahrhunderts unterscheiden sich

Madrigale rein satztechnisch kaum von Motetten. Die erste Generation von Madrigalkomponisten, darunter Philipp Verdelot und Jaques Arcadelt komponieren getreu dem alt hergebrachten Stil in dem die Musik dem Text vorangehen soll.

Erst die Komponisten der zweiten Generation wie Cipriano de Rore verwenden chromatische Effekte und kleinere Notenwerte als üblich, um den Affekten musikalisch zum Durchbruch zu verhelfen.

Gesualdo und Monteverdi greifen diese Tendenzen schließlich auf und entwickeln sie weiter. Carlo Gesualdo treibt seine fünfstimmigen Madrigale, die an satztechnischer und chromatischer Kompliziertheit fast nicht zu überbieten sind auf ungeahnte Höhen.

Neben dem Madrigal gibt es noch weitere, kleinere Vokalgattungen, die vor allem landessprachliche Texte vertonen aber nicht auf dem qualitativ hochstehenden Niveau von Madrigalen sind. Hier eine sehr kurze Auflistung, auf Vollständigkeit wird verzichtete.

1. **Frottola** (meist vierstimmig, in Italien um 1500 weit verbreitet)
2. **Villanella** (Verwendung von verbotenen Quintparallelen in Verbindung mit recht derben zum Teil frivolen Texten)
3. **Das deutsche Tenorlied** (in Deutschland weit verbreitetes, mehrstimmiges Vokalwerk indem der Tenor die Hauptstimme ist.)
4. **Pariser Chanson** (städtisch und bürgerlich geprägt im Paris des 16. Jahrhunderts)

Auch in England erfreut sich das italienische Madrigal großer Beliebtheit, es wird zum sogenannten Exportschlager, es erwachsen unzählige, diminuierte Fassungen mit englischsprachigem Text.

Nicht zu vergessen ist die *Intavolierung*.

Die Intavolierung stellt eine Brücke von der Vokal- zur Instrumentalmusik dar. Es werden unzählige Sätze aus Messen, Motetten und Madridalen für verschiedenste Instrumente und Instrumentengruppen (z.b. das in England sehr beliebte Gembenkonsort) umgeschrieben.

Auf diese Weise bleiben auch viele ältere Klassiker, die sonst verschollen wären erhalten.

Ähnlich wie der spätere Klavierauszug bietet die Intavolierung die Möglichkeit, berühmte Vokalwerke auf dem eigenen Instrument zum Klingen zu bringen.

Johannes Menke bemerkt hierzu:

„Man richtet in Intavolierungen die Stücke einfach instrumentengerecht ein und stellte den Spielern geeignete Verzierungen zur Verfügung.“

*In diesem Sinne sind **diminuierte Fassungen** für Stimme oder Instrument, die man mit dem Attribut „passegiato“ versah..... (Johannes Menke, Kontrapunkt 1, Die Musik der Renaissance, S 268).*

Zu erwähnen ist hier auch die Tatsache, dass diese „passegiato“ Bearbeitungen sehr frei gehandhabt werden und nicht dem strengen Gefüge des Kontrapunkts entsprechen. Ober- und Mittelstimme, oft mit Ornamenten verziert sind geprägt von freier Melodiebildung und Dissonanzbehandlung.

Die Auseinandersetzung von Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi anhand der Kontroverse zwischen prima- und seconda Pratica.

Claudio Monteverdi, getauft am 15. Mai 1567 in Cremona, ist einer der wohl bedeutendsten Komponisten seiner Zeit.

Sein Werk, in der Zeit der Renaissance entstanden, markiert den Übergang ins Zeitalter des Generalbasses.

Seine Musik ist wunderbar vielschichtig, an vielen Stellen überraschend facettenreich und klangintensiv.

Dabei wurde gerade seine Musik, seine Art der Polyphonie, auf dessen Kontrapunkt ich später im Detail zu sprechen komme, vehement in Frage gestellt.

In einem Brief, den ein gewisser, nicht identifizierter Accademico Ottusu (1599) zur Verteidigung Monteverdis an Giovanni Maria Artusi schrieb und der in einer späteren Streitschrift von 1603 veröffentlicht wurde, wird dieser Konflikt zum ersten mal sichtbar.

Artusi, ein Schüler Zarlinos und Vertreter des *stile antico*, kritisiert Monteverdi wegen seiner allzu freien Handhabung der Kompositionsregeln und des strengen Kontrapunkts.

Die Termini *prima* und *seconda Pratica* entwickelten sich aus dem Disput um kontrapunktische Techniken in den Madrigalen Monteverdis und dem Disput zwischen Artusi und Monteverdi.

Anlass für die Auseinandersetzung war Monteverdis fünftes Madrigalbuch, gewidmet dem Herzog von Mantua, das 1605 bei Ricciardo Amado in Venedig veröffentlicht wurde.

Als direkte Weiterführung des vierten Madrigalbuchs 1603 führte es den neuen, expressiven Stil, mit dem der Komponist bereits erfolgreich experimentiert hatte weiter.

Akribisch zerlegt Artusi diese Madrigale und wirf seinem Kollegen eine Reihe von Verstößen gegen die Regeln des strengen Kontrapunkts vor:

„Sie sind rau und dem Ohr wenig gefällig. Und sie könnten auch nicht anders sein, denn wenn man die guten Regeln überschreitet, muß man annehmen, dass dann Dinge dabei herauskommen, die der Natur und der Eigentümlichkeit der eigentlichen Musik-Harmonie entartet sind und weit entfernt von der Aufgabe des Musikers zu erfreuen.“ (Artusi)

Grund des Anstosses aber sind für Artusi, Priester in Bologna und Schüler des großen Musikgelehrten und Komponisten Gioseffe Zarlino die frei und unvorbereitet einsetzenden Dissonanzen.

Exemplarisch werden Stücke aus dem vierten „*Anima mia, persona*“ (1603) und dem fünften Madrigalbuch „*Cruda Amarilli*“ (1605) herausgegriffen und kritisiert.

Aus heutiger Sicht ein kleiner Regelverstoß, in den Augen Artusis aber ein kleiner Skandal.

Konkret werden Monteverdi folgende Regelverstöße, auf die ich später, ausgehend vom genauen Notentext kommen werde, vorgeworfen:

- 1) Reperkussion einer Vorhaltsdissonanz.
- 2) Nicht vorbereitete Septimen
- 3) Sprünge von einer modalen Ebene zu einer anderen außerhalb des Modus
- 4) Aufsteigende Melodielinien nach einer durch Akzidentien erniedrigten und absteigende Melodielinien nach einer durch Akzidentien erhöhen Tonstufe
- 5) Abweichung vom Modus und statisch wirkende Akkordwiederholungen ohne harmonische Fortschreitungen. (vergleiche, MGG Online - prima prattica, seconda prattica, S.4)

Diese Regelverstöße, im Sinne der Prima Prattica sogar als „stilwidrig“ bezeichnet, beziehen sich auf die Polyphonie der Seconda Prattica, wobei zu dieser Zeit beide Stile nebeneinander existierten und sich in vielen Fällen gegenseitig ergänzten und befruchteten.

Artusi gilt zu jener Zeit als großer Kenner der prima prattica. Er ist der Erste, der die zweistimmige Syncopatio mit einem Duell vergleicht und die zwei Stimmen in „agente“ und „patiente“ gliedert. Der aggressive Teil, „agente“

verursacht die Dissonanz die zweite Stimme, „*patiente*“ leidet unter dieser und gibt nach. Menke schreibt hierzu:

„*Die Stimme, in der Vorbereitung, Dissonanz und Auflösung stattfinden, ist also der 'patiente'. Sie erzeugt die Dissonanz aber nicht aus sich heraus, sondern muss auf die Aktion des 'agente' reagieren.*“ (Johannes Menke, *Kontrapunkt 2, Die Musik des Barock.* S. 43)

Dieses Prinzip wurde von vielen Musiktheoretiker aufgegriffen und wird noch heute als Erklärungsmodell verwendet.

Bsp. Prinzip der Syncopatio im Zweier - und Dreiertakt

Die Gegner und Befürworter Monteverdis beziehen sich in ihrer Kritik ausschließlich auf die polyphone Musik.

Weder die Monodie noch die Concertatopraxis wird erwähnt, obwohl sowohl Rezitativ als auch Monodie in der Zeit kompositorische Praxis waren.

Monteverdi, der durchaus mehr praktisch ausübender Musiker als Musiktheoretiker ist, verteidigt sich erst fünf Jahre später in einem Vorwort zu seinem fünften Madrigalbuch.

Er beruft sich auf die zweite Praxis und kündigt eine theoretische Schrift als Erklärung an. Was genau er aber darunter versteht bleibt bis heute ungeklärt. Eine entsprechende Theorie die im Vorwort des fünften Madrigalbuches angekündigt wird, ist nie erschienen.

Monteverdi rechtfertigt sich mit seine Kompositionen. Als praktisch ausübender Musiker spricht er von der neuen Kompositionsweise, die von der üblichen abweicht und vor allem die Harmonie des Wortes in den Vordergrund stellt.

Konkret geht es um den Textausdruck, der gegenüber der Komposition absolut Priorität hat.

Er stellt die Dominanz des Wortes über die Musik in den Vordergrund und verweist auf die Darstellung der Affekte: Es bedarf neuer harmonischer Affekte, um neue Affekte zum Ausdruck zu bringen. Damit meint er, dass zur Darstellung ergreifender Texte die Dissonanz eine Emanzipation erfahren muß d.h. unvorbereitet und frei einsetzen darf.

Er zitiert Beispiele und weist auf Passagen aus Werken von Rore und Marenzio hin, die als Vorfächer von Monteverdi gelten.

Auch der Komponist Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Galileo Galilei, bezeichnet Rore als führende Persönlichkeit im neuen Kompositionsstil.

Monteverdi nimmt sich somit die Freiheit, jedes musikalische Mittel einzusetzen, gleich ob traditionell oder neu erfunden um die Poesie der Worte zu illustrieren.

Dieses Vermischen der beiden Stile, dieses Nebeneinander von prima und seconda Pratica verwendet Monteverdi sehr gezielt in seiner „Vespro della Beata Vergine“ (Marienvesper), die um ca. 1610 entsteht.

Monteverdi greift in seiner Marienvesper, gewidmet Papst Paul dem V, auf alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel der musikalischen Textgestaltung zurück.

Sie besteht aus einem Invitatorium, fünf Psalmen, einem Hymnus und einem Magnificat in lateinischer Sprache.

Stehen die genannten Elemente der Marienvesper im Stil der seconda pratica, so kombiniert Monteverdi die Psalmenvertonungen gekonnt mit Stilelementen der prima Pratica.

Nach dem Hymnus „Ave maris stella“ fasst das Magnificat nochmals beide Stilelemente zu einem gelungenen Ganzen zusammen.

Ein weiterer bedeutender Komponist, geboren 1516 in Ronse (französisch: Renaix), dem es gelingt, prima und seconda pratica zu verbinden, war Cipriano de Rore. Rore, ein Schüler Adrian Willaerts, geschult in der Satztechnik der alten Tradition gilt ebenso wie viele andere Komponisten seiner Zeit als einer der in beiden Stilen zuhause ist. Rores bemerkenswerte Flexibilität wird von vielen Zeitgenossen wahrgenommen und in einigen musikalischen Traktaten hervorgehoben.

Für die Vertonung einiger Strophen des *Orlando furioso* von Ludovico Ariosto (1474-1533) knüpft er an die Tradition der *improvisatori* aus Ferrara an und kombiniert sie streckenweise mit einer Art kanonischer Schreibweise welche zur damaligen Zeit bemerkenswert und neu ist.

Sein verstärkter Einsatz transparenter Stimmen, homophoner Deklamation, einer reichen harmonischen Palette und eines lebendigen Textausdruckes kennzeichnen Cipriano de Rore als deutlichen Vertreter beider Stile.

Auch für de Rore ist es selbstverständlich, dass die Satztechnik in dem die Affekthaftigkeit der Rede vorherrscht, frei gehandhabt werden muss. (vergleiche Johannes Menke...)

Beide, Claudio Monteverdi und sein jüngerer Bruder Giulio Cesare, orientieren sich in ihren Kompositionen immer wieder an de Rore.

Interessant ist auch die Tatsache, dass sich auffallend viele Komponisten und Theoretiker des 17. Jahrhunderts intensiv mit Palestrina und Lasso auseinandersetzen. Vor allem Palestrina gilt wegen seiner vorbildlichen Textdarstellung als Vorbild für die Komponisten der einen sowie der anderen Schule.

Johannes Menke bemerkt hierzu in seinem Buch Kontrapunkt 1:

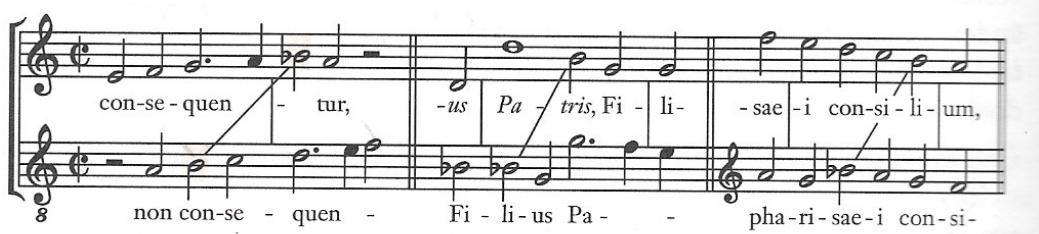
„Die seconda pratica fällt nicht vom Himmel: Die Affekthaftigkeit der Musik in Zusammenhang mit der Bedeutung des Textvortrages, die Kultur der Rhetorik und das Interesse am antiken Theater, die Bedeutung der Bassstimme, das zunehmende Interesse an Dissonanz und chromatischen Farbeffekten, die anwachsende Zahl der Kompositionen für Instrumente und die Beschäftigung mit Tanzmusik: All dies sind Tendenzen des 16. Jahrhunderts, die im Grunde zwangsläufig zur Seconda Pratica führen mussten und von Komponisten wie Monteverdi auf geniale Weise aufgegriffen und mit einander vermengt wurden.“ (Johannes Menke, Kontrapunkt 1, die Musik der Renaissance, Seite 13)

Auch Orlando die Lasso arbeitet in einigen seiner Bicinien, wenn man sie aus der Sicht der alten Schule betrachtet, regelwidrig.

Verminderte und übermäßige Intervalle werden in der Regel, vor allem wenn es um die Zweistimmigkeit geht, nicht gemieden. Hier handelt es sich um einen Stilbruch, um eine *Relatio non Harmonica, (Querstand), ein Regelverstoss im Sinne der Prima Pratica*.

Thomas Daniel bemerkt hierzu:

„Als Querstand im engeren Sinne bezeichnet man die auf zwei Stimmen verteilte chromatische Alteration einer Stufe (übermäßige Prime, verminderte oder übermäßige Oktave). Solche chromatischen Querstände entstehen bei Sprungverbindungen kleiner bzw. großer Terzen, Sexten oder Dezimen, auch untereinander vermischt, wobei die beteiligten Terz- und Sextsprünge für sich genommen korrekt sein können. Im Renaissance-Bicinium sind solche Wendungen nicht nachweisbar.“ (Thomas Daniel, Zweistimmiger Kontrapunkt,



Lasso: Duos *Quoniam qui talia agunt*, Motette *Diliges proximum*, GA I, Nr. 67, 2. Teil (=Nr. 89), T. 15, *Domine Deus* aus dem *Gloria* der *Missa O passi sparsi*, NR IV, Nr. 12, T. 18₂₊ (beide S, A), und *Collegerunt, Responsorium nonum*, NR XXIV, Nr. 6, *Versus*, T. 5₂₊ (S^h, A^h)

In der Praxis wurden solche Intervalle aber hauptsächlich gemieden oder nötigenfalls per Musica ficta (Vermeidung durch den Einsatz von Akzidentien) korrigiert.

So lassen sich viele Einzelbeispiele anführen, von Palestrina über Lasso bis Willaert, die zum Teil ähnlich sind oder von einander abweichen. Viele Komponisten hatten ihren eigenen Personalstil, der zum Teil sehr individuell ist und sich in vielen Fällen widerspricht.

Es ist vor allem wichtig zu betonen, dass es ein für alle verbindliches kontrapunktisches „Dogma“ nie gegeben hat. Man kann durchaus auch davon ausgehen, dass sich diese vielen unterschiedlichen Stile vermischt und voneinander abgeschrieben wurden, was damals gängige Praxis war.

Nun aber zurück zu unserem Konflikt zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi.

Wenn wir die ersten Madrigalbücher Monteverdis mit seinen späteren, dem vierten und fünften Madrigalbuch vergleichen, stellen wir fest, dass hier in kurzer Zeit eine erstaunliche Entwicklung stattfindet.

Monteverdis erste Madrigale, die nichts anderes sind als Textvertonungen in Gedichtform, sind stark an einer getreuen Wiedergabe des Texte und dessen figurativer Ausdeutung orientiert, wobei alles auf der Grundlage der formulierten Regeln der *prima prattica* basiert.

Mit der Zeit löst sich Monteverdi zusehends vom strengen Kontrapunkt, für ihn herrscht die „*oratione*“ über der „*armonia*.“ Homophone Textvertonungen, zuerst nur sporadisch eingesetzt werden im fünften Madrigalbuch zusehends mehr.

„Die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der antiken Rhetorik war ein dominierendes Thema des Humanismus und der Renaissance, und selbstverständlich spielt auch in der *prima prattica*, die Monteverdi historisch zwischen Ockeghem und seiner Zeit verortet, die *oratione* eine wichtige Rolle. Die *seconda prattica* aber möchte die *prima prattica* an rhetorischer Drastik übertreffen und beansprucht deshalb die Lizenzen zum Regelverstoß – das ist das umstürzende Neue.“ (Menke, 2017, Kontrapunkt 2, S. 7)

Cruda Amarilli

1

(Andante)

Canto (6) *Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -*

Alto (13) *Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -*

Tenore (13) *Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -*

Quinto (13) *Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -*

Basso (2) *Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -*

ril - li Che col no - me an - eo - ra D'a - mar

ril - li Che col no - me an - eo - ra D'a - mar ahi

ril - li Che col no - mean - eo - ra D'a - mar ahi

ril - li Che col no - mean - eo - ra D'a - mar ahi

ril - li Che col no - mean - eo - ra D'a - mar ahi

ahi las - so

las - so

las - so Che col no - me an - eo - ra D'a - mar

las - so Che col no - m' an - eo - ra D'a - mar ahi

las - so Che col no - m' an - eo - ra D'a - mar ahi

Nun sollen zwei Fragmente aus den Madrigalen: „IL PRIMO LIBERO“ de Madrigali und „IL QUINTO LIBRO“ de Madrigali, miteinander verglichen werden. Wichtig ist zu betonen das zwischen den einzelnen Kompositionen mehr als Jahre ? vergangen sind. Wir wollen nun vergleichen, inwiefern, die von Giovanni Artusi festgehaltenen Regelverstöße auf die Komposition Monteverdis anzuwenden sind. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, habe ich exemplarisch nur zwei sehr kurze Auszüge miteinander verglichen. Es ist durchaus vorstellbar, das im weiteren Verlauf der Komposition Stilwidrigkeiten, im Sinne der *prima pratica* auftauchen, die hier nicht behandelt werden können.

Ch'io ami la mia vita .

(Andante)

Ch'a mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Ch'a mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Ch'a mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Ch'a mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Ch'a mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Par che si leg - g'o - gn'ho - ra Ma tu voi pur
me Par che si leg - g'o - gn'ho - ra Ma

Par che si leg - g'o - gn'ho - ra Ma tu voi pur ch'io

Par che si leg - g'o - gn'ho - ra Ma tu voi pur ch'io

Wenn wir uns das erste Beispiel „Ch'io ami la mia vita“ genauer betrachten, fällt eigentlich keine Stilwidrigkeit ins Auge. Bemängeln dürfte man die statische Akkordwiederholung im ersten Takt, sie könnte nach dem Gesetz der *Varietas* durchaus kritisiert werden. Nach anfänglich homophonem Beginn wird der polyphone Kontrapunkt gemäß den Regeln geführt.

Vorhaltsdissonanzen werden vorbereitet, nach unten aufgelöst und weiter geführt. Alles ist hier regelkonform auch die nach Akzidentien steigende Melodielinie (vergleiche, S.9).

Anders verhält es sich im zweiten Beispiel: gleich zu Beginn im zweiten Takt setzen Dissonanzen, zwar von oben kommend, unvorbereitet auf schwere Taktzeit ein (9 - 8, 7 - 6, Oberstimmen). Das Gleiche wiederholt sich in Takt sechs sequenzartig. Alle diese Regelverstöße machen, wenn wir den Text betrachten aber durchaus Sinn. Auch die verdeckte Oktave in der Außenstimme in Takt acht ist im Hinblick auf den Text zu sehen.

Die statische Akkordwiederholung in Takt neun und zehn wird in Takt vierzehn und fünfzehn wiederholt und macht in Bezug zum Text durchaus Sinn.

Andere Regelverstöße wie sie bei Monteverdi kritisiert werden: Repercussion einer Vorhaltsdissonanz, Sprünge von einer modalen Ebene in die nächste außerhalb des Modus, aufsteigende Melodielinien nach einer durch Akzidentien erniedrigten und absteigende Melodielinien nach einer durch Akzidentien erhöhen Tonstufe usw. könne in diesen zwei Beispielen nicht beobachtet werden.

Ausblick und Schlusswort

Der Vergleich dieser beiden Beispiele zeigt deutlich in welchem Spannungsfeld sich die beiden Gegenspieler, die exemplarisch für eine ganze Generation von Musikern und Komponisten stehen, befinden.

Die *seconda pratica* trägt den Keim der monodischen Satzstruktur, die zu einer der wichtigsten Errungenschaften des frühen Barock zählt, in sich. Diese monodischen Satzstrukturen sind getragen von humanistischen und ästhetischen Konzepten, den Bezug zum antiken Drama, den neuartigen Affektbegriffen und der zunehmenden Individualisierung.

Immer mehr stehen exzentrische Klangstrukturen im Mittelpunkt, die sich um ein Zentrum herum organisieren. War in der Renaissance der Tenor zentraler Bezugspunkt so ist es jetzt immer mehr der *Contratenor bassus* der als neuer Bezugspunkt fungiert. Johannes Menke bemerkt hierzu:

„Schon um 1500 bewegt sich der *Contratenor bassus* fast durchweg unter dem Tenor, und viele Theoretiker des 16. Jahrhunderts betonen - obgleich sie am Primat des Tenors festhalten - auch die im wahrsten Sinne des Wortes < fundamentale Rolle > der Bassstimme. Der in den 1570er Jahren aufkommende Generalbass ist vielleicht mehr Symptom als Auslöser eines Wandels der Klangauffassung, an dessen Ende schließlich der frühbarocke Außenstimmensatz mit Bezifferung steht. Dies dokumentiert eine

Aufführungspraxis polyphoner Musik mit einer mit einer solistischen Ausführung der Oberstimme und einemakkordischen Begleitinstrument (das eventuell sogar von ein und derselben Person ausgeführt werden kann).“ (Johannes Menke, Kontrapunkt 2, S. 297)

Auch Richard Wagner verwendet für seine Gerüstsätze zunächst Außenstimmen, die er gelegentlich bezifferte.

Die auf Außenstimmen verkürzte Codierung von Stimmen reicht hinein bis in die Jazz - und Popmusik der heutigen Tage. Akkordsymbole sind ja keine abstrakten Klänge sondern legen Bassverlauf und Melodiestimme fest.

Literaturverzeichnis

Menke Johannes (2017), Kontrapunkt 1: Die Musik der Renaissance
Laaber - Verlag, 324 S.

Menke Johannes (2017), Kontrapunkt 2 : Die Musik des Barock
Laaber - Verlag, 344 S.

Thomas Daniel (2002) Kontrapunkt, Eine Satzlehre der Vokalpolyphonie des
16. Jahrhunderts, Verlag Dohr, 557 S.

Thomas Daniel (2010) Zweistimmiger Kontrapunkt, Ein Lehrgang in 30
Lektionen, Verlag Dohr, 272 S.

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8...11&catNum=555311&filetype=About+this+Recording&language=German
21.10.17, 09:57