Vicentino und Palestrina â?? Von der Wiederbelebung der Antike zur Gegenwart der Harmonie

Description

> FÃ¼r Interessierte in und um Berlin lade ich zu einem interessanten Konzert am 16./17.11.19, 19:00 im Bode-Museum ein. Wir, das /consortium vocale berlin/, singen, zum ersten Mal in Berlin Musik des Renaissance-Komponisten Nicola Vicentino, der versucht hat, die antike Musik wiederzubeleben. Begleitet werden wir dabei vom weltweit einzigen Archiorgano, einer Orgel, die die FÃ¼nfteltÃ¶ne intonieren kann, die Vicentino fordert. Davor und dazwischen Wohlklingendes von Palestrina, passend in der Halle des Bode-Museums. Hier ist der Text, den ich fÃ¼r das Programmheft geschrieben habe. Viel Spass

â??Renaissanceâ??, das weiÃ? man, bedeutet Wiedergeburt, in diesem Fall die Wiedergeburt der Antike. Als im Jahre 1453 Konstantinopel fiel und mit ihm die lebendige Kultur der antik-griechischen Tradition zu Ende ging, hob etwa zur gleichen Zeit die Wiederbelebung der Antike im Westen an. Es gelangten viele griechische Texte in den Westen. Zuerst begannen die Architekten, dann die Philosophen â?? etwa Marsilio Ficino mit seiner (neu-)platonischen Akademie in Florenz nach 1464 â??, dann die Maler und schlieÃ?lich auch die Musiker an dieser Wiederbelebung zu arbeiten.

Wer einmal vor oder in einem der Bauten der Renaissance gestanden hat, etwa in der Kirche San Giorgio in Venedig, von Palladio erbaut, der kann sich des Eindrucks von Harmonie und SubtilitÃ¤t kaum erwehren, den die Proportionen dieser Architektur aufkommen lassen. Diese leiten sich ab aus der antiken Proportionslehre, die letztlich von der antiken Musik der PythagorÃ¤er abstammt und die in die Architektur Ã¼bertragen worden war. Es ist daher kein Wunder, dass Musiker der Renaissance versuchten, den Klang dieser legendÃ¤ren antiken Musik wieder neu zu beleben. SchlieÃ?lich hatte diese ja der Sage nach die FÃ¤higkeit gehabt, Tote wieder zum Leben zu erwecken â?? wie bei Orpheus, die JÃ¤hzornigen zu befrieden â?? wie bei Saul, der durch Davids Harfe besÃ¤nftigt wurde â?? , die Steine zu erweichen und noch viele andere Wunder zu vollbringen.

Genau diese Aufgabe, die klassisch-griechische Musik wiederzubeleben und sie fÃ¼r den mehrstimmigen Satz seiner â??modernenâ?? Zeit einzurichten, stellte sich Nicola Vicentino, der 1511 in Vicenza geboren wurde, und beschrieb sie in dem 1555 in Rom verÃ¶ffentlichten Buch â??Die antike Musik fÃ¼r die moderne Praxis verwendbar gemachtâ??. Er widmete es seinem GÃ¶nner, dem Kardinal Ippolito II. dâ??Este, dem Bruder des

Â© Prof. Harald Walach

Herzogs von Ferrara, einem der illustren AdligenhÃ¤user Italiens. Ippolito dâ??Este war einer der einflussreichsten KardinÃ¤le Italiens und damit ein mÃ¤chtiger FÃ¶rderer seines SchÃ¼tzlings. Dieser hatte es sich leisten kÃ¶nnen, jahrelang in dessen Haushalt zu leben und ohne spezielle Stellung seinen musikwissenschaftlichen Forschungen und Basteleien nachzugehen. In diesen versuchte er eben nun die antike Musik zugÃ¤nglich zu machen. Der spÃ¤tantike Schriftsteller Boethius hatte in seiner Musiktheorie das zusammengefasst, was damals bekannt war, und auf diesen Text stÃ¼tzte sich Vicentino (was natÃ¼rlich viele Autoren damals und heute zu dÃ¼rftig fanden, aber das ist wieder eine andere Frage).

Er wies darauf hin, dass die antike griechische Musik zusÃ¤tzlich zur diatonischen TonalitÃ¤t â?? die in etwa dem entspricht, was wir mit den Kirchentonarten verbinden und aus denen sich unser Dur-Moll-System entwickelt hat â?? zwei weitere Tongeschlechter kannte: das chromatische und das enharmonische. Das chromatische kÃ¶nnen wir ansatzweise nachvollziehen: es hat nicht nur einen Halbtonschritt in einer Reihe, sondern mehrere. Aber die enharmonische Musik ist uns gÃ¤nzlich abhanden gekommen. Sie jedoch sei es, sagt Vicentino, die den speziellen Charakter der antiken griechischen Musik ausmache, denn sie sei vor allem â??weich und sÃ¼Ã?â??. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie kleinere Schritte zwischen den HalbtÃ¶nen vorsieht, um genau zu sein, FÃ¼nftel-Tonschritte, die schon die PythagorÃ¤er kannten und als â??Diesis-Durchgangâ?? bezeichneten.

Vicentinos Rekonstruktion geht davon aus, dass ein Ganzton nicht nur in zwei HalbtÃ¶ne aufgeteilt werden kann wie in der chromatischen Musik. Vielmehr gibt es zwei unterschiedliche Typen von HalbtÃ¶nen, kleine und groÃ?e. Ein Beispiel fÃ¼r einen kleinen Halbton ist etwa der Schritt c-cis. Ein Beispiel fÃ¼r einen groÃ?en Halbton ist der Schritt cis-d. Der kleine Halbton enthÃ¤lt nun zwei FÃ¼nfteltÃ¶ne oder Diesen. Der groÃ?e Halbton enthÃ¤lt drei Diesen. Ein Schritt a-his wÃ¼rde vier Diesen enthalten und der auf unserer Klaviertastatur enharmonisch identische Ton his/c wÃ¼rde in dieser Musik einen Diesis-Schritt oder FÃ¼ntel-Ton von his nach c enthalten. Das Spezielle an der antiken griechischen Musik, so Vicentino, sei aber nun, dass diese Diesen auch notiert und gesungen bzw. musiziert wÃ¼rden. Er notiert die Diesis mit einem Punkt vor der Note und weist dadurch auf die leichte ErhÃ¶hung des Tons um einen fÃ¼nftel Ganzton hin. Dies kann man in moderner Diktion mit einem leichten Portamento der Stimme vergleichen oder einem Verschleifen, wie man es manchmal noch bei originaler griechischer Volksmusik hÃ¶ren kann.

Die verschiedenen Tongeschlechter â?? diatonisch, chromatisch und enharmonisch â?? hÃ¤tten verschiedene Wirkungen, so Vicentino. Das diatonische wirke hart, das chromatische freudig, das enharmonische weich, sanft und erhebend.

Um seine Theorie zu untermauern, fÃ¼hrt er in seinem Werk mehrere kompositorische Beispiele an, von denen das *consortium vocale berlin* in seinem Konzert eine Auswahl musiziert. Am prÃ¤gnantesten ist vielleicht der lateinische Hymnus â??Musica prisca caputâ??. Denn in ihm werden die drei Verse den drei Musikstilen beigeordnet. Der Anfang â??*Die antike Musik erhebt ihr Haupt neu in die HÃ¶he*â?? wird im diatonischen Stil vertont; die Direktheit des sich erhebenden Hauptes der antiken Musik. Der zweite Teil â??*in sÃ¼Ã?en ZahlenverhÃ¤ltnissen wetteifert sie mit Deinen Tatenâ?¦*â?? wird im jubilierenden, chromatischen Stil komponiert. Der dritte Teil, in dem der GÃ¶nner Ippolite dâ??Este gefeiert wird â?? *â??â?¦Hippolytus, und wird in die HÃ¶he erhoben*â?? â?? ertÃ¶nt im enharmonischen Stil. PlÃ¶tzlich wird der ganze Chor homophon in eine RÃ¼ckung von einer Diesis gestellt und mehrfach durch Harmonien geschickt, die um Diesen erhÃ¶ht oder erniedrigt werden. Mit diesem Beispiel fÃ¼hrt Vicentino, vielleicht etwas schulmeisterisch, vor, wie die unterschiedlichen Kompositionstypen eingesetzt werden kÃ¶nnen, und natÃ¼rlich muss der Name â??*Hyppolitus* â?? enharmonisch betont werden.

Am bekanntesten wurde Vicentino aber vielleicht dafÃ¼r, dass er diese Musik auch praktisch umgesetzt hatte. WÃ¤hrend Geiger und andere Streicher immer schon die leichten Unterschiede zwischen HalbtÃ¶nen und Intervallen ausgleichen konnten, indem sie HalbtÃ¶ne nahtlos und rein intonierten, war das bei

Â© Prof. Harald Walach

Tasteninstrumenten immens schwierig. Denn hier musste immer irgendeine Form des Kompromisses gemacht werden. Entweder stimmte man manche Tonreihen rein, dann litten andere und klangen unsauber. Oder man verteilte die nÃ¶tige Unreinheit, das pythagorÃ¤ische Komma, Ã¼brigens laut Vicentino eine halbe Diesis, auf alle TÃ¶ne und stimmte vor allem die Quinten etwas unrein, so wie das bei der modernen wohltemperierten Stimmung gemacht wird, und konnte dann alle Tonarten spielen.

Nun glich Vicentino dieses Problem dadurch aus, dass er Tasteninstrumente baute â?? ein sogenanntes Archicembalo und aus ihm abgeleitet ein Archiorgano, also eine Orgel â?? die genau die enharmonische Stimmung wiedergeben konnten, also mit Diesen gestimmt waren. Das Archicembalo wurde so konstruiert, dass auf zwei Manualen pro Oktave die 5 mal 6, also dreiÃ?ig ZwischentÃ¶ne plus Grundton, durch gebrochene Halbtontasten wiedergegeben werden konnten. Bei dem Archiorgano â?? der Urorgel â??, das unser Konzert begleitet, vermutlich weltweit das einzige spielbare Instrument dieser Art, ist es genauso. Vicentino zog mit seinem Archicembalo durch die Lande und war ein gefeierter Komponist und vor allem Cembalist, weil er diese Form der Musik wieder erklingen lassen konnte.

Auch nach ihm wurde diese Art des Musizierens noch eine Weile am Hause dâ??Este gepflegt. Dass sie sich nicht weiter durchgesetzt hat, mag daran gelegen haben, dass sie entgegen Vicentinos Behauptung eben vor allem in der Homophonie einsetzbar war und nur begrenzt in der damals weit verbreiteten kontrapunktischen Kompositionsweise.

Vielleicht wÃ¤re Vicentino berÃ¼hmter geworden, wenn sein GÃ¶nner â?? mindestens ein Mal von den drei Malen, die er die MÃ¶glichkeit gehabt hatte â?? Papst geworden wÃ¤re. Aber Ippolite dâ??Este war zu Frankreich-nah fÃ¼r eine Kurie, die stÃ¤rker Karl V., als seinem franzÃ¶sischen Kontrahenten verbunden war. Und so zog Vicentino mit Ippolite dâ??Este durch die Lande, begleitete ihn bei dessen FeldzÃ¼gen und teilweise auch diplomatischen Missionen in Frankreich. Er versuchte, anderswo FuÃ? zu fassen â?? Kontakte nach MÃ¼nchen sind belegt, in Venedig bemÃ¼hte er sich um eine Anstellung. Aber am Ende seines Lebens, von 1563 bis zu seinem Tod 1574/75, als er der Pest zum Opfer fiel und 63-jÃ¤hrig verstarb, blieb ihm nichts anderes Ã¼brig, als sich zunÃ¤chst in seiner Heimatstadt Vicenza als Musiker und spÃ¤ter als Priester, der er war, auf ein Pfarramt in Mailand zurÃ¼ckzuziehen.

Es waren vor allem indirekte Wirkungen, die seine Musik hatte, abgesehen vom Archicembalo, das es nach wie vor gab und das einige Virtuosen spielen konnten. Die chromatische Musik Gesualdos und der gezielte Einsatz von Chromatik bei Monteverdi sind spÃ¤tere Echos. Orlando di Lasso, ein Zeitgenosse und vielleicht Ã¼ber Vicentinos Musiksendung nach MÃ¼nchen inspiriert, komponierte ohne zu notieren, ganz Ã¤hnliche Harmonien, wie sie Vicentino im Sinn gehabt haben mag, in seinen â??Sibyllinischen ProphetensprÃ¼chenâ?? â?? â??Prophetiae Sibyllarumâ??, ein explizit als esoterisch bezeichnetes Werk, das nur fÃ¼r die Ohren der kurfÃ¼rstlichen Durchlaucht in MÃ¼nchen und seinen engeren Kreis bestimmt war, ganz so, wie Vicentino die enharmonische Musik verstanden haben wollte.

Ob sich Vicentino und Palestrina gekannt haben? Die Quellen und die SekundÃ¤rliteratur schweigen. Aber denkbar wÃ¤re es. Als das Sacco di Roma, die PlÃ¼nderung der Stadt Rom durch die SÃ¶ldner Karls V. 1527 stattfand, die sich dadurch schadlos halten wollten, dass sie fast ein Jahr unbezahlt geblieben waren, da war Palestrina gerade ein Jahr alt. Er selber dÃ¼rfte davon nicht betroffen gewesen sein, aber das Rom, in das er einige Jahr spÃ¤ter als SchÃ¼ler der Kantorei von Santa Maria Maggiore zog, zeigte mit Sicherheit noch Spuren. Die Stadt, die wir uns heute als so groÃ?artig vorstellen, hatte damals gerade einmal 50.000 Einwohner und war damit nicht grÃ¶Ã?er als eine brandenburgische Kleinstadt.

Aber sie war kulturell eine GroÃ?stadt. Nicht nur residierte dort der Papst, der zwei weltweit ausstrahlende Musikgruppen unterhielt, die Capella Giulia, benannt nach Julius II., der sie ins Leben gerufen hatte und die die

Â© Prof. Harald Walach

Liturgien im Petersdom musikalisch begleitete, und die Capella Musicale Pontificia Sistina, die pÃ¤pstliche oder sixtinische Kapelle, die die Privatgottesdienste des Papstes in der sixtinischen Kapelle untermalte. In Rom unterhielten auch viele KardinÃ¤le ihren eigenen Hof und ihre eigenen Musikgruppen zusÃ¤tzlich zu den anderen offiziellen Musikerstellen, eben etwa in Santa Maria Maggiore oder San Giovanni im Lateran, die beide hauptamtliche ChÃ¶re und Musiker anstellten.

In Santa Maria Maggiore wurde also Giovanni Pierluigi ausgebildet. Er ging nach seiner Ausbildung als Organist zurÃ¼ck nach Palestrina. Dort wirkte zur selben Zeit der Kardinal Giovanni del Monte als Bischof und erkannte natÃ¼rlich die musikalischen FÃ¤higkeiten seines Organisten. Daher ist es verstÃ¤ndlich, dass er diesen, als er selbst 1550 als Nachfolger Pauls III zum Papst gewÃ¤hlt worden war und den Namen Julius III. annahm, nach Rom holte â?? er hatte dabei Ã¼brigens Ippolite dâ??Este aus dem Rennen geworfen und versÃ¶hnte ihn spÃ¤ter mit der Regentschaft von Tivoli, wo dieser sich die berÃ¼hte Villa dâ??Este bauen lieÃ?. Julius III. berief Palestrina zunÃ¤chst 1551 als Leiter der Knaben an die Cappella Giulia und im September 1555 in die sixtinische Kapelle. Daher wÃ¤re es denkbar, dass Palestrina die formale Debatte Vicentinos Ã¼ber die diatonische Musik, die im Juni 1551 vor der Capella pontificia sistina und vieler WÃ¼rdentrÃ¤ger ausgetragen wurde, miterlebte.

Vicentino unterlag formal und ging nach 1563 andere Wege, weg aus dem Hof der dâ??Este. Palestrina hatte allerdings auch nicht mehr GlÃ¼ck: sein GÃ¶nner Julius III. starb noch 1555 und dessen Nachfolger Paul IV. entlieÃ? ihn wieder aus der pÃ¤pstlichen Kapelle, offiziell wegen einer schlechten Stimme, inoffiziell wohl deswegen, weil er verheiratet war und weil bei seiner Berufung die Regularien umgangen worden waren. Und da die Stelle an der Capella Giulia mittlerweile vergeben war, musste er mit der Musikerstelle in San Giovanni in Laterano, spÃ¤ter an Santa Maria Maggiore zufrieden sein. Dazwischen war er ein paar Jahre von 1567-1571 am Hofe Ippolite dâ??Estes in Tivoli und hatte damit sozusagen Vicentino beerbt. 1571 erhielt er seine alte Stelle an der Capella Giulia wieder, wo er bis zu seinem Tod 1594 blieb.

Palestrina ist weniger fÃ¼r seine Theorie, als fÃ¼r seine vielen Kompositionen, darunter Messen, Motteten und Madrigale bekannt. Vor allem erfÃ¼llte seine Art des Kontrapunktes die moderne Forderung, die Musik solle sich dem Text unterordnen. Vieles von dem, was Vicentino in seinem Werk theoretisch forderte, wurde von Palestrina umgesetzt, vermutlich ohne dass er dessen Werk zur Kenntnis genommen hatte: Palestrina komponierte Ã¼ber bekannte Themen. Die Motette und Missa â??Assumpta est Mariaâ??, die das *consortium vocale berlin* bei diesem Konzert auffÃ¼hrt, sind gute Beispiele. Der Themenkopf des gregorianischen Chorals wird immer wieder neu eingefÃ¼hrt, variiert, taucht in verschiedenen Stimmen, in unterschiedlichen Tempi und an verschiedenen Stellen neu auf. So wird er verankert, vertieft und erhÃ¤lt immer neue Farben, genau wie Vicentino es fordert. Ohne verkÃ¼nstelte Formen werden die Themen in kunstvoller kontrapunktischer FÃ¼hrung miteinander verwoben in einem Wohlklang, der raffiniert und einfach zugleich ist, natÃ¼rlich und kunstvoll, ganz so wie es das Ideal der Renaissance verkÃ¶rpert.

Die Ã?berlieferung, derzufolge Palestrina die Mehrstimmigkeit gerettet haben soll, ist vermutlich nichts anderes als eine Legende. Aber der Wahrheitskern ist sicherlich der, dass durch die RÃ¼ckkehr zu einfacher musikalischer Diktion die Mehrstimmigkeit in den kirchenmusikalischen Reformen des Konzils von Trient nie wirklich zur Diskussion stand. Palestrina hatte zusammen mit Orlando di Lasso eine Mustermesse ans Konzil geliefert, um zu zeigen, dass und wie man es anstellen kann, schÃ¶ne Musik mit Klarheit der Diktion und Unterordnung unter den Text zu verbinden.

Das was Vicentino theoretisch fordert, Palestrina hat es intuitiv umgesetzt: chromatische RÃ¼ckungen zur Erzeugung von Emotion und Farbe, Kontrapunkt zur Belebung der Bewegung, raffinierte harmonische Wechsel, die exakte Intonation erfordern und die Vicentinoschen Diesen sozusagen implizit einbauen, all das kommt bei Palestrina wie selbstverstÃ¤ndlich vor. Vicentino liefert gleichsam die Blaupause und den Bauplan, Palestrina baut das GebÃ¤ude, kÃ¶nnte man etwas plakativ sagen. Und so wie der Zeichner vergessen, der Erbauer in

Â© Prof. Harald Walach

Erinnerung bleibt, war es auch hier. Palestrina blieb Ã¼ber Generationen von Musikern prÃ¤sent. Er war einer der wenigen alten Komponisten, die sogar noch zu spÃ¤teren Zeiten gespielt wurden. Bach fÃ¼hrte 1740 eine Messe von ihm auf, Wagner realisierte Palestrinas â??Stabat materâ?? und Ã¼bernahm die Motivik passenderweise gleich in seinen Parzifal. Liszt und Verdi entlehnten Motive von ihm und schlieÃ?lich komponierte sogar Pfitzner in moderner Zeit eine Oper Ã¼ber ihn.

Vicentino und Palestrina â?? zwei Seiten der Renaissance: der aktive, manchmal vielleicht sogar rationalistisch-Ã¼berzogene Bezug auf die Antike, der aber insulÃ¤r bleibt wie die groÃ?en Ruinen rÃ¶mischer und griechischer Baukunst hier und da; und die intuitive Umsetzung und Anpassung des antiken Geistes in moderner Diktion. Wir wissen heute nicht mehr, wie antike Musik geklungen haben mag. Vicentino hat uns durch die praktische Umsetzung der antiken Theorie aus Boethius ein Fenster erÃ¶ffnet. Wie authentisch der Blick ist? Wer weiÃ? es. Auf jeden Fall ist es ein spannender Einblick. Palestrina verkÃ¶rpert die lebendige Tradition. SchlieÃ?lich ist die antike Musik â?? das erkennt sogar Vicentino an â?? durch die Tradition des gregorianischen Gesangs und dessen Weiterentwicklung und durch mittelalterliche Musiktheoretiker wie Guido von Arezzo einigermaÃ?en ungebrochen an die Komponisten der Renaissance weitergegeben worden.

Das ungewohnte HÃ¶ren und Musizieren von FÃ¼nfteltÃ¶nen ist ein sehr bewusster, manchmal vielleicht sogar kÃ¼nstlich wirkender Akt der Erinnerung an eine Tradition, die ansonsten nur noch indirekt verfÃ¼gbar ist und die, wie bei jeder Tradition, in verÃ¤nderter, lebendiger Form fortlebt.

Literatur

- Bobillier, M. (2017). *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Paris: bleu nuit Ã¨diteur.
- Cordes, M. (2007). *Nicola Vicentinos Enharmonik: Musik mit 31 TÃ¶nen*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- NiedermÃ¼ller, P. (2016). Vicentino, Nicola. In L. LÃ¼tteken (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart â?? MGG Online*. Kassel, New York: BÃ¤renreiter.
- SchlÃ¶tterer, R. (2002). *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*. Augsburg: WiÃ?ner Verlag.
- Vicentino, N. (1996, orig. 1555). *Ancient Music Adapted to Modern Practice; transl. with Introduction and Notes by. M.R. Maniates*. New Haven: Yale University Press.

Date Created
04.11.2019

Â© Prof. Harald Walach