

Wintersemester 2012/13

Vorlesung Prof. Dr. Ulrich KONRAD



# Europäische Musikgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Aufklärung

## Zentrale Erscheinungen der Musik im späten 16. und im 17. Jahrhundert

- *Barock*: Epochenbegriff oder „Übereinkunftsbezeichnung“
- „Ort“ der Musik
- Musikvorstellungen
  - kosmologisch – theologisch – sprachbezogen
- Musik und ihre Wirkung
  - Affektenlehre
- Verhältnis von „Ort“ und „Stil“
  - Differenzierung des Stils nach Ort und Funktion der Musik
- *prima pratica* und *seconda pratica*
  - Art und Bedeutung der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz (Madrigal)
- Das *concerto*-Prinzip
  - solistisches und chorischen Konzertieren (Italien. Deutschland)
- *Monodie* und *Generalbaß*
  - cantare con affetto und in armonia favellare (Italien)
- Musik und Sprache
  - Die Lehre von den musikalischen Figuren (Deutschland)
- Musik und die Wiederbelebung des antiken Theaters
  - Vorläufer (Intermedien, favola pastorale, Einlagemusiken, Madrigalkomödien); Gelehrtenkreis der *Florentiner Camerata*; erste „Opern“ in Florenz und Rom im *stile rappresentativo*; Formenvielfalt der frühen „Opern“

- Musik und ihre Wirkung

## Affektenlehre

Die Seele und das Gemüt des Menschen werden von Leidenschaften (*passiones*) bewegt; diese bedingen typische Formen von Erregungszuständen (*affectus*). Die Lehre von den **Affekten** als Typen seelischer Erregungszustände wird im 17. Jahrhundert von Philosophen begründet und ausformuliert.

René Descartes, *Les passions de l'âme* (Paris 1646)

Sechs Grundformen von Affekten:

**l'admiration** (Verwunderung)

**le désir** (Verlangen)

**l'amour** (Liebe)

**la joie** (Freude)

**l'haine** (Haß)

**la tristesse** (Traurigkeit)

„Ort“ der Musik (ihre Funktion in unterschiedlichen privaten und öffentlichen Kontexten) und die dort jeweils angemessenen Affekte bedingen ein Verhältnis von „Ort“ und Art von Musik, d.h. Stil (*maniera*).

Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna* (Warschau 1649)

Drei Grundformen des musikalischen Stils gemäß dem „Ort“ der Komposition:

**stylus ecclesiasticus** (Kirche) – **stylus cubicularis** (Kammer) – **stylus theatralis**

Weitere Ausdifferenzierung in acht Stile durch Athanasius Kircher (1650), u.a. **stylus phantasticus** (freier Instrumentalstil), **stylus symphonicus** (Instrumentalensemble)

- *prima pratica* und *seconda pratica*

Art und Bedeutung der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz  
(Madrigal)

Konfrontation von zwei Stilauffassungen um 1600, bedingt durch konkurrierende Auffassungen über das hierarchisch verstandene Verhältnis von Musik und Sprache

1600

Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613), *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Ragionamenti due* (Venedig 1600); *Seconda parte* (ebda. 1603).

Mit kritischen Auslassungen zu noch ungedruckten Madrigalen von Claudio Monteverdi: „Cruda Amarilli“, „Anima perdona“, „O Mirtillo“, „Era l'anima mea“ und „Ma se con la pietà“

1605

Claudio Monteverdi (1567–1643), *Il quinto libro de Madrigali* (Venedig 1605); darin enthalten alle von Artusi behandelten Madrigale sowie ein Vorwort („*Studiosi lettori*“) mit Monteverdis Stellungnahme zur Kritik Artusis

1607

Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali* (Venedig 1607); darin von Giulio Cesare Monteverdi: „*Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*“

## Position Artusis:

1. Regel- und Lehrhaftigkeit des musikalischen Satzes
2. Schriftlich fixierter Tonsatz: Komposition
3. „prima pratica“ (Primat des musikalischen Satzes)
4. Satztechnik und deren Anwendung
5. Kontrollinstanz: „ragione“ (Verstand)
6. Ziel: „dilettare“ (Vergnügen bereiten)

Im Kern geht es um die **Dissonanzbehandlung** im mehrstimmigen Tonsatz, um die Gültigkeit von Geboten, die das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz regelt: Wie erreiche ich von einer Konsonanz aus regelgerecht eine Dissonanz und wie löse ich diese wieder in eine Konsonanz auf?

Missa: Papae Marcelli. 5st.

4st. 1 2

Cantus. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

Altus. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

Tenor I. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

Tenor II. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

Bassus I. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

Bassus II. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

3 4 5

lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

5 6

Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

rie e - lei - son, e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

lei - son, Kyrie e - lei - son, e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son.

Giovanni Pierluigi  
da Palestrina (1525–1594),  
*Missa Papae Marcelli*  
aus: *Missarum liber secundus*,  
Rom 1567

Claudio Monteverdi

*Quinto Libro dei Madrigali, Venedig 1605*

CRUDA AMARILLI

(Text: Battista Guarini, aus: *Il pastor fido* [1598])

Cruda Amarilli, che col nome ancora  
d'amar, ah! lasso, amaramente insegni;  
Amarilli, del candido ligustro  
più candida e più bella,  
ma de l'aspido sordo  
e più sorda e più fera e più fugace,  
poi che col dir t'offendo  
i' mi morrò tacendo.

Grausame Amarilli, die du schon mit deinem Namen  
ach, die Bitterkeit des Liebens lehrst;  
Amarilli, weißer und schöner  
als der reine Liguster,  
aber tauber, wilder und flüchtiger  
als die taube Natter,  
da meine Rede dich kränkt,  
werde ich schweigend sterben.

# Cruda Amarilli

(Andante)

Canto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Alto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Tenore *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Quinto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Basso *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

*p* ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar

*p* ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

*p* ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

*p* ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

*p* ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

3x 7x ahi lus - so

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

lus - so Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

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

## STVDIOSI LETTORI.



On vi marauigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere alle oppositioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perche send'io al seruigio di questa Serenissima Altezza di Mantua non son patrone di quel tempo che tal'hora mi bisognarebbe: hò nondimeno scruta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso, & tosto che sia rescritta vscirà in luce portando in fronte il nome di SECONDA PRATICA, ouero PERFETTIONE DELLA MODERNA MVSICA, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dal Zarlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze, vi è anco vn'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quieranza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre, & questo hò voluto dirvi sì perche questa voce SECONDA PRATICA tal'hora non fosse occupata da altri, sì perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, & credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità. Vi uete felici.

Gelehrte Leser.

Wundert Euch nicht, dass ich diese Madrigale zum Druck gebe, ohne vorher auf die Einwände zu antworten, die Artusi gegen einige winzige Passagen machte, denn im Dienste des Herzogs von Mantua bin ich nicht Herr über meine Zeit, wie ich sie bisweilen bräuchte. Nichtsdestoweniger habe ich diese Antwort geschrieben, um klarzustellen, dass ich meine Sachen nicht aufs Geratewohl mache, und sobald ich diese Antwort überarbeitet habe, wird sie mit dem Titel SECONDA PRATICA, overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MVSICA im Druck erscheinen, über den sich womöglich einige wundern werden, wenn sie glauben, dass es keine andere Kompositionsweise gebe als die von Zarlino gelehrt. Aber sie sollen versichert sein, dass es zu den Konsonanzen und Dissonanzen auch andere Überlegungen gibt als jene festgelegten, solche, die unter Berücksichtigung der Vernunft (*ragione*) und der ‚empfindungsvollen Wahrnehmung‘ (*senso*) die moderne Schreibart verteidigen; und dieses habe ich Euch mitteilen wollen, zum einen, damit dieser Begriff SECONDA PRATICA nicht irgendwann von anderen benutzt wird, zum anderen, damit auch einfallsreiche Leute sich über andere ‚zweite Dinge‘, den musikalischen Satz betreffend, Gedanken machen und glauben können, dass der moderne Komponist durchaus auf dem Boden der Wahrheit arbeitet. Lebt wohl.

Giulio Cesare Monteverdi:

*Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali* (1607)

Kernpassagen:

I.

„Mein Bruder hat Pratica gesagt und nicht Theorica, weil er vorhat, über die Art zu sprechen, wie man die Konsonanzen und Dissonanzen beim Komponieren (*nel atto pratico*) benutzt. [...] mein Bruder hat ‚seconda pratica‘ gesagt, das heißt zweite praktische Anwendung (*uso pratticale*), weil er sich der Erkenntnisse dieser Praxis bedienen will.

II.

„Mein Bruder sagt, dass er seine Sachen nicht aufs Geratewohl mache; in Anbetracht dessen, dass es seine Absicht gewesen sei (in dieser Art der Musik, die Rede zur Herrin des Tonsatzes zu machen und nicht zu seiner Dienerin [...])“

**„di far che l'oratione sia padrona del armonia e non serva“**

III.

„Unter ‚prima pratica‘ versteht er jene, die sich um die Vollkommenheit des Tonsatzes dreht, die den Tonsatz nicht für den Beherrschten, sondern für den Beherrscher hält, nicht für den Diener, sondern für den Herrn der Rede.“

**„l'harmonia non comandata, ma comandante, & non serva ma signora del oratione“**

## Positionen Artusis und Monteverdis im Vergleich:

1. Regel- und Lehrhaftigkeit des musikalischen Satzes

**contra**

Praxis, musikalisches Tun

2. Schriftlich fixierter Tonsatz: Komposition

**contra**

komponierte Improvisation

3. „prima pratica“ (Primat des musikalischen Satzes)

**contra**

„seconda pratica“ (Ausrichtung des Tonsatzes am Affektgehalt des Textes)

4. Satztechnik und deren Anwendung

**contra**

Textausdruck

5. Kontrollinstanz: „ragione“ (Verstand)

**contra**

„senso“ (empfindungsvolle Wahrnehmung)

6. Ziel: „dilettare“ (Vergnügen bereiten)

**contra**

„muovere“ (bewegen = Affektvorstellung aktivieren)

# • Das *concerto*-Prinzip

solistisches und chorischen Konzertieren (Italien, Deutschland)

4

Das II. Capitel.

## Von denen Gesängen / Welche Geistliche vnd graviterische weltliche Texte haben: Als / Concerti, Motetz, vnd Fallo Bordonni.

**L** CANTIO, CONCENTUS, seu Symphonia, est diversarum vocum modulatio. Italis vocatur Conpetto vel Concerto, quod Latinis est Concertatio, qua Variæ Voces aut Instrumenta Musica ad concertum faciendum committuntur: Suavitas enim non tam in artificio, quam in ipsa variatione consistit: Germanicè est Concert.

Vsurpatur autem hoc Vocabulum Concert i. in genere, quo quavis Cantione Harmonicæ: Wie davon ein vornehmer Musicus in Italia, Ludovicus Viadana seine Cantiones, vff die neue von ihm erfundene sehr annutige vnd nutzbare Art gericht/ mit dem Namen Concert inticuliret, vnd in der vorhergesetzten Præfation vnter andern dieses angedeutet: Daß es gar fleißig dahin gesehe/ damit nicht gar zu viel Pausen inseriret würden/ sondern/ daß diese Concerten mehr Leblichkeit / Cadentien vnd Passaggien in sich heuten / Auch ein jegliches Wort / vnd dessen Syllaben ex actè seinen Noten respondiren möge / damit die Zuhörer alle Wort vnd Sententias desto leichter einnehmen vnd verstehen köndten. Es habe ihn aber hierzu sonderlich bewogen/ dieweil er gesehen/ daß oftmals eine Mutet von 5. 6. oder mehr Stimmen in die Orgel gesungen worden/ der Sänger oder Cantorn aber/ sonderlich in den Klöstern/ selten vber zwey oder drey gewesen/ vnd also aus mangel der andern Stimmen der Symphony an Leblichkeit vnd Zierde viel enogen/ sonderlich/ weil die aufgelaßene Stimmen mit fugis, Clausulis, &c. (Welchen in den andern Stimmen/ so mit Musicanten bestellet/ lange Pausen zu respondiren pflegen) erfüllet seyn: Vnd denn das nachlangen vnd vielen Pausen der Text mutiliret vnd zerstückelt den Auditores viel Verdruß/ vnd den Cantoribus in seiner arbeit zuwege bringet: Habe dero wegen Hand an die Feder geleyet / vnd etliche Muteiren auff eine sonderliche Concertatweise mit einer / zwey. drey vnd 4. Stimmen gesezt / vnd sonderlich zur Orgel accommodiret: Welche anderen so viel Lust vnd Beliebung gemacht / daß sie nicht allein in den Haupt Kirchen zu Rom öffentlich in grosser frequentz gesungen / sondern auch viel vornehme ingenia zur imitation excitiret vnd angereizet haben.

Wies denn auch am Tage / daß jetziger zeit in Italia fast alle / oder ja die meisten Componisten gar wenig von Madrigalien, meistens aber vff diese vnd dergleichen

5.

gleichen Art gerichtete sehr herrliche Sachen / welche sie mit einer etzigen / zwey. drey. vnd vier Stimmen cum Basso generali pro Organo (davon hiuten in 3. parte mit mehrern sol gesagt werden) in druck herfür kommen lassen/ Concertos, concentus ac Motettas indifferenten nennen vnd inscribiren.

Vnd wiewol sie die Lateinische Cantiones oder Motetten, so vber 4. mit 5. 6. 7. 8. Stimmen gesezt / meistens heisse Sacras Cantiones, sacros Concentus & Motettas intituliren: So befindet sich doch/ daß diese Wörter Concert, Cantiones, Concentus, Motettas eins wie das andere vor Geistliche Lateinische Gesänge vnd Cantiones verstehen. Wie dann der Steßano Nasibenij nicht allein seine Missen vnd Psalmen auff 3. Choren mit 12. Stimmen / sondern auch die andern mit 9. 5. vnd weniger Stimmen / Concertos Ecclesiasticos intituliret.

2. Inspecie à Concertando, Wenn man vnter einer ganzen Gesellschaft der Musicorum etliche / vnd vorab die besten vnd fürnehmsten Gesellen heraus suchet / daß sie voce humana, vnd mit allerley Instrumenten, als Zincken / Posaunen / Block- vnd Quersflöten / Krumbhörner / Jagotten oder Dolcianen / Racketen / Violende Gamba, groß vnd kleine Geigen / Lauten / Clavicymbeln / Regal / Positiffen / oder Orgeln / etc. vnd wie die Namen haben oder erfunden werden mögen (davon im dritten Theil dieses Tomi weiter gesagt werden sol) einer nach dem andern Chorweise umbbrecheln / vnd gleich gegen einander streichen / also / daß es immer einer dem andern zuvor thut / vnd sich besser hören lassen wil.

Daher auch das Wort Concerti sich ansehen laßt / als wann es von Lateinischen verbo concertare, welches mit einander schattinget heißt / seinen Ursprung habe. Fürnemlich vnd eigendlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen / wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegen einander / vnd zusammen sich hören lassen: Welche art / ob sie wol auch in Cantionib. Sex. vocum gebrantzt wird / kan es doch nirgend besser / als in denen / so mit vielen Stimmen vff 2. 3. 4. 5. oder mehr Chor gesezt seyn / angeordnet werden.

Die Engländer nemens gar appositè à confortio ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Großspinnet / groß- Lyras / Doppelharff / Lauten / Theorben / Wandorn / Penorcon / Zittern / Viol de Gamba einer kleinen Discant Geig/ einer Quersflöt oder Blockflöt / bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny vnd Gesellschaft gar still / sanfft vnd lieblich accordiren, vnd in annutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen.

aus:

Michael Praetorius, Syntagma musicum III – Termini musici  
Vollenbüttel 1619

Handwritten musical score for Heinrich Ignaz Franz Biber's *Missa Salisburgensis* (1682). The score is written on multiple staves, featuring complex polyphonic textures and various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings. The manuscript is densely packed with musical notation, showing intricate counterpoint and harmonic structure. The page is numbered 34 in the top left corner. The score is written in a historical style, with many notes and rests. There are some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript. The paper appears aged and slightly discolored.

Heinrich Ignaz Franz Biber  
(1644–1704)  
*Missa Salisburgensis* (1682)

# KYRIE.

5

1

## CHORO I.

8 voci in  
Concerto.

Organo.

## CHORO II.

2 Violini.

4 Viole.

2 Hautbois.

## CHORO III.

4 Flauti.

2 Clarinet.

## CHORO IV.

2 Cornetti.

3 Tromboni.

## CHORO V.

8 voci in  
Concerto.

2 Violini.

4 Viole.

## I. LOCO.

4 Trombe.

Timpani.

## II. LOCO.

4 Trombe.

Timpani.

Organo.

Basso  
continuo.

The musical score is written for a large ensemble. It includes five choirs (CHORO I to CHORO V) with vocal parts for 8 voices in Concerto. The instrumental parts include Organ, 2 Violins, 4 Violas, 2 Hautbois, 4 Flutes, 2 Clarinets, 2 Cornets, 3 Trombones, 4 Trompes, and Timpani. The score is divided into two sections: I. LOCO and II. LOCO. The tempo is marked with a '5' at the beginning of the first section. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument and voice part. The lyrics are written below the vocal staves.

