

Mainzer Madrigalchor

Neues Programm 2014/2015

„Amor vittorioso“ – die Klangpracht Venedigs

Chorwerke zu 8 Stimmen

In unserem neuen Programm begeben wir uns schwerpunktmäßig zur Geburtsstätte des Madrigals, nach Italien. Den Titel „Amor vittorioso“ (=„siegreicher Amor“) liefert das gleichnamige Balletto (Tanzlied) des italienischen Renaissancekomponisten Giovanni Gastoldi (um 1550 bis 1619), in dem mit militärischer Metaphorik der Siegeszug der amourösen Leidenschaften besungen wird. Diese stehen auch im Mittelpunkt aller „echten“ Madrigale.

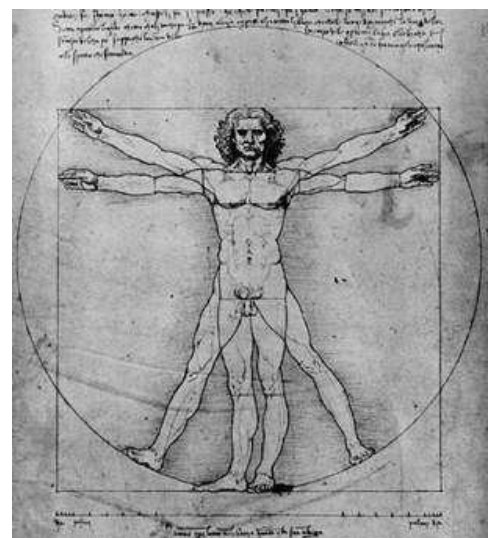
Ursprünglich ist ein Madrigal eine freie und unregelmäßige Gedichtform, die die höfische Minne zum Inhalt hat. Dabei besingt seit dem Mittelalter der subalterne Dichter seine Verehrung für eine hoch



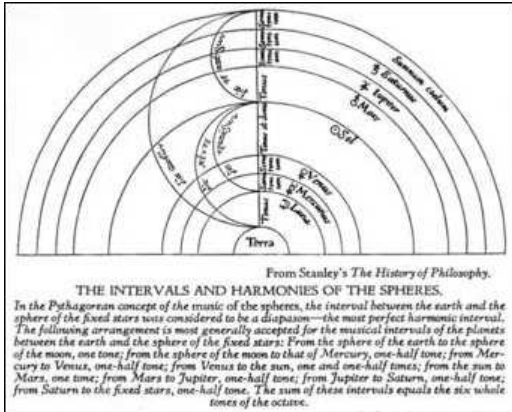
gestellte Dame des Hofes. Dass aus einer solchen Verbindung nichts werden konnte, dafür sorgte die klar gegliederte Klasesengesellschaft des Feudalismus. Die Minnelryk erzählt deshalb die Geschichte zahlloser unerfüllter Liebesbeziehungen. Das Madrigal ist sozusagen der frühneuzeitliche Nachfolger dieses höfischen Liebesspiels – oder sollte man besser sagen: Liebesdramas.

Daraus wird klar, dass aus den Madrigaltexten häufig Liebesleid spricht. Das Madrigal ist eine Gattung der „hohen Minne“, also der an gesellschaftlichen Konventionen orientierten Geschlechterbeziehung. Zwar werden die gesellschaftlichen Schranken in der Regel nicht thematisiert, aber der Gefühlskult des Madrigals rückt zum ersten Mal nach Jahrhunderten der

Vorherrschaft der Kirche die Emotionalität und die Affektivität des Individuums in den Mittelpunkt. Dies ist der Beginn der Aufwertung des menschlichen Individuums in seiner weltlichen, d. h. säkularen Existenz. Einher geht damit auch die Entdeckung der Naturschönheiten, der Natur als Projektionsfläche des Gefühlslebens und damit auch die Entwicklung eines neuen Genres, der meist als Pastorale gehaltenen Naturlyrik, wie etwa in Petracas Madrigal „Ecco mormorar l'onde“, das kongenial von Monteverdi vertont wurde.



Für die Musiker des 16. Jahrhunderts war die Madrigallyrik eine besondere Herausforderung, weil sie feststellten, dass ein Gefühlsausdruck musikalisch ganz unmittelbar gestaltet werden konnte und überhaupt der eigentliche außermusikalische Inhalt von Musik ist. Auf der anderen Seite fehlten aber noch die Kompositionstechniken, die eine optimale Gefühlsmusik gestaltbar machen würden. Schwer lastet im 16. Jahrhundert das Erbe der Vokalpolyphonie, also derjenigen Kompositionstechnik, in der jede selbstständig geführte Einzelstimme im Gesamtfluss des vier- oder sechzehnstimmigen Vokalsatzes aufgehoben – und neutralisiert – ist. Die Vokalpolyphonie entsprach der theologischen Auffassung, wonach alles Einzelne im Großen und Ganzen der göttlichen Sphärenharmonie seinen Sinn bekommt. Darin konnten sich religiöse Gefühle und Bedürfnisse artikulieren, nicht aber partikulare, individuelle und weltliche.



Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung zwischen geistlicher und weltlicher Musik war eine völlige Abkehr von der Vokalpolyphonie im weltlichen Bereich, der mit der Erfindung der Monodie (einstimmiger Gesang mit Akkordbegleitung) und der Oper zu Beginn des 17. Jahrhunderts markiert ist. Die Madrigalkunst ist hierbei ein Übergangsphänomen, in der auf der Grundlage der alten vokalpolyphonen Satztechnik nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln gesucht wird. Das Madrigal wird vor allem in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zur avanciertesten Musikgattung mit der größten Innovationsdichte, vergleichbar mit der Sinfonie, dem Streichquartett und dem Musikdrama im 18. und 19. Jahrhundert. Kennzeichnend werden die Verstöße gegen traditionelle Satzregeln, die man heute als „Madrigalisten“ bezeichnet und die durchgehend im Dienst der Entwicklung neuer musikalischer Ausdrucksmittel stehen: ungewöhnliche Intervallsprünge in der Melodieführung, harmonische Waghalsigkeiten, chromatische Exzesse, affektbetonende Rhythmen. Die Komponisten überboten sich gegenseitig in der Benutzung solcher musikalischer Innovationen, der Regelbruch und die musikalische Kühnheit wurden gewissermaßen zur Mode, zur „Manier“. Daher stammt auch die Bezeichnung „Manierismus“, die für das Madrigal des ausgehenden 16. Jahrhunderts charakteristisch ist.



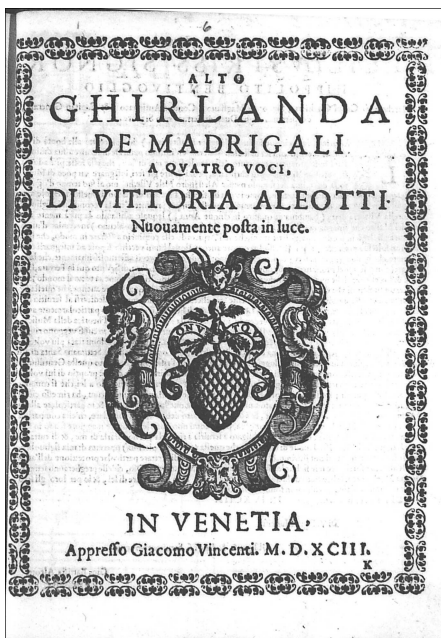
Madrigalkunst war „musica da camera“ – man würde heute sagen: Kammermusik –, und als solche war sie nur für erlesene Kreise kunstsinniger Liebhaber an den norditalienischen Fürstenhöfen bestimmt: ein rein adeliges und elitäres Vergnügen. Oftmals wurden Madrigalsammlungen den fürstlichen Mäzenen gewidmet, die sich einen Spaß daraus machten, die kühnsten Komponisten zu beschäftigen. Diese waren immer auch gleichzeitig Kapellsänger, und nicht selten konnte irgendeine musikalisch ausgebildete Fürstentochter, -gattin oder ein Schwiegersohn, manchmal sogar der Fürst selbst bei den Madrigalaufführungen mitsingen. Das ungewaschene Volk blieb natürlich außen vor. Es hätte mit den dichterischen und kompositorischen Spitzfindigkeiten ohnehin nichts anfangen können.

Trotz all dieser feudalen Unstimmigkeiten war Norditalien im Europa des 16. Jahrhunderts künstlerisch und musikalisch das Maß aller Dinge. Von hier aus organisierte sich die gesamte Musikwelt Europas. Wer etwas auf sich hielt, bereiste Italien oder studierte zumindest die berühmten Werke, die von den Italienreisenden mitgebracht wurden. Ob in München, Kassel, Prag, Amsterdam, London, Kopenhagen, Paris oder Madrid, überall versuchte man, mit der rasanten Musikentwicklung der Italiener mitzuhalten und ließ sich sogar berühmte Ausländer an die königlichen Hofkapellen kommen. Am eindrucksvollsten zeigt sich die italienische Vorherrschaft in der Musik am englischen Hof Elisabeths I., die trotz ihrer politisch-konfessionellen Todfeindschaft mit dem Katholizismus italienische Musiker (z. B. Ferrabosco) gegenüber den einheimischen (z. B. Dowland) bevorzugte.

Während das klassische Madrigal gemäß der kammermusikalischen Ausrichtung 4 bis 5-stimmig besetzt ist, weitet sich die Stimmenzahl unter dem Einfluss der venezianischen Schule gegen Ende des 16. Jahrhunderts beträchtlich aus. Adrian Willaert, Luca Marenzio, Andrea und Giovanni Gabrieli entwickelten in der geistlichen Musik den mehrhörigen, flächigen Kolossalklang, der wiederum auf das Madrigal abfärbte. Die Deutschen Leonhard Lechner, Hans Leo Haßler und der den deutschen Himmel des 17. Jahrhunderts überstrahlende Heinrich Schütz waren ausgewiesene Schüler der Gabrielis. Der überragende Komponist dieser Übergangszeit aber war zweifellos Claudio Monteverdi. An seinem reichlich überlieferten Schaffen lässt sich genau die Wende zwischen den Epochen nachvollziehen, da er selbst ausdrücklich zwischen „prima prattica“ (klassische Vokalpolyphonie) und „seconda prattica“ (Monodie) unterschied. Monteverdi schrieb in seiner Frühzeit zahllose Madrigale, von denen jedes eine Perle der Vokalmusik ist. Besonders genial erscheint seine Fähigkeit, das mehrhörige venezianische Prinzip in die klassische 5-Stimmigkeit des Madrigals zu übersetzen.



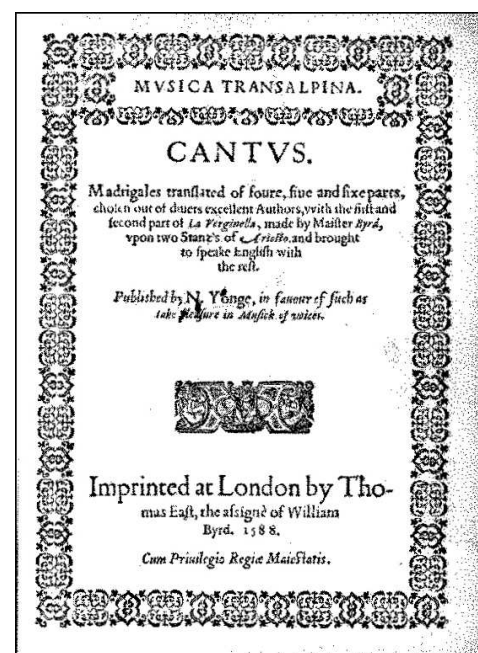
Monteverdi



der Herzog-August-Bibliothek im fernen Wolfenbüttel gehört.

Die getreuesten Gefolgsleute der italienischen Madrigalisten waren – trotz der expliziten politisch-konfessionellen

Ein interessantes Randphänomen der ausgehenden italienischen Renaissancemusik sind die Betätigungen und Veröffentlichungen weiblicher Komponistinnen. Zumeist handelt es sich hier um gut ausgebildete Sängerinnen aristokratischer Elternhäuser, die dann mangels eigener Geschäftsfähigkeit in Klöster eintraten. Wie im Falle der Vittoria Aleotti, die 1592 ihre 19-teilige Sammlung „Ghirlanda de madrigali“ veröffentlichte. Wie sehr ihre Kompositionen auch international geschätzt waren, zeigt eine alte Abschrift der Stimmbücher, die zum Bestand



Feindschaft – die Engländer, allen voran Thomas Morley, der mit Thomas East 1588 in London die italienische Madrigalsammlung „Musica Transalpina“ herausbrachte und damit einen wahren Boom englischer Madrigalproduktionen auslöste. Das englische Madrigal ist etwas leichtgewichtiger und weniger radikal als das italienische, was sich z. B. auch darin zeigt, dass die Engländer gerne in Richtung der volkstümlichen Madrigalableger Balletto und Kanzonette ausbüxen. Letztere gibt es bei den Italienern zwar auch, aber nicht zu dem Zweck, Madrigaleskes und Volkstümliches zu vermischen. Ein gutes Beispiel für den englischen Mischstil ist „Hark, All Ye Lovely Saints Above“. Aber auch „echte“ Madrigale wie „Weep, Weep Mine Eyes“ oder „Draw on Sweet Night“ wirken gegenüber vergleichbaren italienischen in jeder Hinsicht moderat. Dieser Unterschied wird beispielsweise bei „Si ch’io vorrei morire“ von Monteverdi deutlich.

Hans Meyer, 2014

Amor vittorioso – Eine Auswahl möglicher Werke

<i>Komponist</i>	<i>Werktitel</i>	<i>Besetzung</i>
Claudio Monteverdi	Si ch’io vorrei morire	SMezATB
	Ecco mormorar l’onde	SMezATB
	Ave maris stella (Marienvesper)	SATB & SATB
Giovanni Gastoldi	Amor vittorioso	SSATB
Luca Marenzio	Leggiadre Ninfe	SMezATBarB
Giovanni Gabrieli	Lieto godea	SATB & SATB
	Amor dove mi guidi	SABB & SSAT & AATB
Hans Leo Haßler	Mein Lieb will mit mir kriegien	SATB & SATB
	Im Maien	SATB & SATB
Leonhard Lechner	Gott bhüte dich	SATB
Thomas Morley	Fyer, Fyer!	SSATB
	Hard By a Crystal Fountain	SMezATBarB
Vittoria Aleotti	Hor che la vaga aurora	SATB
	Io v’amo vita mia	SATB
	Se del tuo corpo	SATB
John Wilbye	Weep, Weep, Mine Eyes	SMezATB

www.mainzer-madrigalchor.de