> *Für 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 Fünfteltöne intonieren kann, die Vicentino fordert. Davor und dazwischen Wohlklingendes von Palestrina, passend in der Halle des Bode-Museums. Hier ist der Text, den ich für das Programmheft geschrieben habe. Viel Spass*

„Renaissance“, das weiß 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 – etwa Marsilio Ficino mit seiner (neu-)platonischen Akademie in Florenz nach 1464 –, dann die Maler und schließlich 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 Subtilität kaum erwehren, den die Proportionen dieser Architektur aufkommen lassen. Diese leiten sich ab aus der antiken Proportionslehre, die letztlich von der antiken Musik der Pythagoräer abstammt und die in die Architektur übertragen worden war. Es ist daher kein Wunder, dass Musiker der Renaissance versuchten, den Klang dieser legendären antiken Musik wieder neu zu beleben. Schließlich hatte diese ja der Sage nach die Fähigkeit gehabt, Tote wieder zum Leben zu erwecken – wie bei Orpheus, die Jähzornigen zu befrieden – wie bei Saul, der durch Davids Harfe besänftigt wurde – , die Steine zu erweichen und noch viele andere Wunder zu vollbringen.

Genau diese Aufgabe, die klassisch-griechische Musik wiederzubeleben und sie für den mehrstimmigen Satz seiner „modernen“ Zeit einzurichten, stellte sich Nicola Vicentino, der 1511 in Vicenza geboren wurde, und beschrieb sie in dem 1555 in Rom veröffentlichten Buch „Die antike Musik für die moderne Praxis verwendbar gemacht“. Er widmete es seinem Gönner, dem Kardinal Ippolito II. d’Este, dem Bruder des Herzogs von Ferrara, einem der illustren Adligenhäuser Italiens. Ippolito d’Este war einer der einflussreichsten

Kardinäle Italiens und damit ein mächtiger Förderer seines Schützlings. Dieser hatte es sich leisten können, 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 zugänglich zu machen. Der spätantike Schriftsteller Boethius hatte in seiner Musiktheorie das zusammengefasst, was damals bekannt war, und auf diesen Text stützte sich Vicentino (was natürlich viele Autoren damals und heute zu dürftig fanden, aber das ist wieder eine andere Frage).

Er wies darauf hin, dass die antike griechische Musik zusätzlich zur diatonischen Tonalität – die in etwa dem entspricht, was wir mit den Kirchentonarten verbinden und aus denen sich unser Dur-Moll-System entwickelt hat – zwei weitere Tongeschlechter kannte: das chromatische und das enharmonische. Das chromatische können wir ansatzweise nachvollziehen: es hat nicht nur einen Halbtonschritt in einer Reihe, sondern mehrere. Aber die enharmonische Musik ist uns gänzlich abhanden gekommen. Sie jedoch sei es, sagt Vicentino, die den speziellen Charakter der antiken griechischen Musik ausmache, denn sie sei vor allem „weich und süß“. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie kleinere Schritte zwischen den Halbtönen vorsieht, um genau zu sein, Fünftel-Tonschritte, die schon die Pythagoräer kannten und als „Diesis-Durchgang“ bezeichneten.

Vicentinos Rekonstruktion geht davon aus, dass ein Ganzton nicht nur in zwei Halbtöne aufgeteilt werden kann wie in der chromatischen Musik. Vielmehr gibt es zwei unterschiedliche Typen von Halbtönen, kleine und große. Ein Beispiel für einen kleinen Halbton ist etwa der Schritt c-cis. Ein Beispiel für einen großen Halbton ist der Schritt cis-d. Der kleine Halbton enthält nun zwei Fünfteltöne oder Diesen. Der große Halbton enthält drei Diesen. Ein Schritt a-his würde vier Diesen enthalten und der auf unserer Klaviertastatur enharmonisch identische Ton his/c würde in dieser Musik einen Diesis-Schritt oder Füntel-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 würden. Er notiert die Diesis mit einem Punkt vor der Note und weist dadurch auf die leichte Erhöhung des Tons um einen fünftel 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 hören kann.

Die verschiedenen Tongeschlechter – diatonisch, chromatisch und enharmonisch – hätten verschiedene Wirkungen, so Vicentino. Das diatonische wirke hart, das chromatische freudig, das enharmonische weich, sanft und erhebend.

Um seine Theorie zu untermauern, führt er in seinem Werk mehrere kompositorische Beispiele an, von denen das *consortium vocale berlin* in seinem Konzert eine Auswahl musiziert. Am prägnantesten ist vielleicht der lateinische Hymnus „Musica prisca caput“.

Denn in ihm werden die drei Verse den drei Musikstilen beigeordnet. Der Anfang *„Die antike Musik erhebt ihr Haupt neu in die Höhe“* wird im diatonischen Stil vertont; die Direktheit des sich erhebenden Hauptes der antiken Musik. Der zweite Teil *„in süßen Zahlenverhältnissen wetteifert sie mit Deinen Taten…“* wird im jubilierenden, chromatischen Stil komponiert. Der dritte Teil, in dem der Gönner Ippolite d'Este gefeiert wird – *„…Hippolytus, und wird in die Höhe erhoben“* – ertönt im enharmonischen Stil. Plötzlich wird der ganze Chor homophon in eine Rückung von einer Diesis gestellt und mehrfach durch Harmonien geschickt, die um Diesen erhöht oder erniedrigt werden. Mit diesem Beispiel führt Vicentino, vielleicht etwas schulmeisterisch, vor, wie die unterschiedlichen Kompositionstypen eingesetzt werden können, und natürlich muss der Name „*Hyppolitus*“ enharmonisch betont werden.

Am bekanntesten wurde Vicentino aber vielleicht dafür, dass er diese Musik auch praktisch umgesetzt hatte. Während Geiger und andere Streicher immer schon die leichten Unterschiede zwischen Halbtönen und Intervallen ausgleichen konnten, indem sie Halbtöne nahtlos und rein intonierten, war das bei 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 nötige Unreinheit, das pythagoräische Komma, übrigens laut Vicentino eine halbe Diesis, auf alle Töne 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 – ein sogenanntes Archicembalo und aus ihm abgeleitet ein Archiorgano, also eine Orgel – 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 dreißig Zwischentöne plus Grundton, durch gebrochene Halbtontasten wiedergegeben werden konnten. Bei dem Archiorgano – der Urorgel –, 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 d'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 wäre Vicentino berühmter geworden, wenn sein Gönner – mindestens ein Mal von den drei Malen, die er die Möglichkeit gehabt hatte – Papst geworden wäre. Aber Ippolite d'Este war zu Frankreich-nah für eine Kurie, die stärker Karl V., als seinem französischen

Kontrahenten verbunden war. Und so zog Vicentino mit Ippolite d'Este durch die Lande, begleitete ihn bei dessen Feldzügen und teilweise auch diplomatischen Missionen in Frankreich. Er versuchte, anderswo Fuß zu fassen – Kontakte nach München sind belegt, in Venedig bemühte 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-jährig verstarb, blieb ihm nichts anderes übrig, als sich zunächst in seiner Heimatstadt Vicenza als Musiker und später als Priester, der er war, auf ein Pfarramt in Mailand zurückzuziehen.

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 spätere Echos. Orlando di Lasso, ein Zeitgenosse und vielleicht über Vicentinos Musiksendung nach München inspiriert, komponierte ohne zu notieren, ganz ähnliche Harmonien, wie sie Vicentino im Sinn gehabt haben mag, in seinen „Sibyllinischen Prophetensprüchen" – „Prophetiae Sibyllarum", ein explizit als esoterisch bezeichnetes Werk, das nur für die Ohren der kurfürstlichen Durchlaucht in München 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 Sekundärliteratur schweigen. Aber denkbar wäre es. Als das Sacco di Roma, die Plünderung der Stadt Rom durch die Söldner 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 dürfte davon nicht betroffen gewesen sein, aber das Rom, in das er einige Jahr später als Schüler der Kantorei von Santa Maria Maggiore zog, zeigte mit Sicherheit noch Spuren. Die Stadt, die wir uns heute als so großartig vorstellen, hatte damals gerade einmal 50.000 Einwohner und war damit nicht größer als eine brandenburgische Kleinstadt.

Aber sie war kulturell eine Großstadt. 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 Liturgien im Petersdom musikalisch begleitete, und die Capella Musicale Pontificia Sistina, die päpstliche oder sixtinische Kapelle, die die Privatgottesdienste des Papstes in der sixtinischen Kapelle untermalte. In Rom unterhielten auch viele Kardinäle ihren eigenen Hof und ihre eigenen Musikgruppen zusätzlich zu den anderen offiziellen Musikerstellen, eben etwa in Santa Maria Maggiore oder San Giovanni im Lateran, die beide hauptamtliche Chöre und Musiker anstellten.

In Santa Maria Maggiore wurde also Giovanni Pierluigi ausgebildet. Er ging nach seiner Ausbildung als Organist zurück nach Palestrina. Dort wirkte zur selben Zeit der Kardinal Giovanni del Monte als Bischof und erkannte natürlich die musikalischen Fähigkeiten seines

Organisten. Daher ist es verständlich, dass er diesen, als er selbst 1550 als Nachfolger Pauls III zum Papst gewählt worden war und den Namen Julius III. annahm, nach Rom holte – er hatte dabei übrigens Ippolite d'Este aus dem Rennen geworfen und versöhnte ihn später mit der Regentschaft von Tivoli, wo dieser sich die berühte Villa d'Este bauen ließ. Julius III. berief Palestrina zunächst 1551 als Leiter der Knaben an die Cappella Giulia und im September 1555 in die sixtinische Kapelle. Daher wäre es denkbar, dass Palestrina die formale Debatte Vicentinos über die diatonische Musik, die im Juni 1551 vor der Capella pontificia sistina und vieler Würdenträger ausgetragen wurde, miterlebte.

Vicentino unterlag formal und ging nach 1563 andere Wege, weg aus dem Hof der d'Este. Palestrina hatte allerdings auch nicht mehr Glück: sein Gönner Julius III. starb noch 1555 und dessen Nachfolger Paul IV. entließ ihn wieder aus der päpstlichen 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, später an Santa Maria Maggiore zufrieden sein. Dazwischen war er ein paar Jahre von 1567-1571 am Hofe Ippolite d'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 für seine Theorie, als für seine vielen Kompositionen, darunter Messen, Motteten und Madrigale bekannt. Vor allem erfüllte 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 über bekannte Themen. Die Motette und Missa „Assumpta est Maria", die das *consortium vocale berlin* bei diesem Konzert aufführt, sind gute Beispiele. Der Themenkopf des gregorianischen Chorals wird immer wieder neu eingeführt, variiert, taucht in verschiedenen Stimmen, in unterschiedlichen Tempi und an verschiedenen Stellen neu auf. So wird er verankert, vertieft und erhält immer neue Farben, genau wie Vicentino es fordert. Ohne verkünstelte Formen werden die Themen in kunstvoller kontrapunktischer Führung miteinander verwoben in einem Wohlklang, der raffiniert und einfach zugleich ist, natürlich und kunstvoll, ganz so wie es das Ideal der Renaissance verkörpert.

Die Überlieferung, derzufolge Palestrina die Mehrstimmigkeit gerettet haben soll, ist vermutlich nichts anderes als eine Legende. Aber der Wahrheitskern ist sicherlich der, dass durch die Rückkehr 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, schöne Musik mit Klarheit der Diktion und

Unterordnung unter den Text zu verbinden.

Das was Vicentino theoretisch fordert, Palestrina hat es intuitiv umgesetzt: chromatische Rückungen 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 selbstverständlich vor. Vicentino liefert gleichsam die Blaupause und den Bauplan, Palestrina baut das Gebäude, könnte man etwas plakativ sagen. Und so wie der Zeichner vergessen, der Erbauer in Erinnerung bleibt, war es auch hier. Palestrina blieb über Generationen von Musikern präsent. Er war einer der wenigen alten Komponisten, die sogar noch zu späteren Zeiten gespielt wurden. Bach führte 1740 eine Messe von ihm auf, Wagner realisierte Palestrinas „Stabat mater" und übernahm die Motivik passenderweise gleich in seinen Parzifal. Liszt und Verdi entlehnten Motive von ihm und schließlich komponierte sogar Pfitzner in moderner Zeit eine Oper über ihn.

Vicentino und Palestrina – zwei Seiten der Renaissance: der aktive, manchmal vielleicht sogar rationalistisch-überzogene Bezug auf die Antike, der aber insulär bleibt wie die großen Ruinen römischer 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 eröffnet. Wie authentisch der Blick ist? Wer weiß es. Auf jeden Fall ist es ein spannender Einblick. Palestrina verkörpert die lebendige Tradition. Schließlich ist die antike Musik – das erkennt sogar Vicentino an – durch die Tradition des gregorianischen Gesangs und dessen Weiterentwicklung und durch mittelalterliche Musiktheoretiker wie Guido von Arezzo einigermaßen ungebrochen an die Komponisten der Renaissance weitergegeben worden.

Das ungewohnte Hören und Musizieren von Fünfteltönen ist ein sehr bewusster, manchmal vielleicht sogar künstlich wirkender Akt der Erinnerung an eine Tradition, die ansonsten nur noch indirekt verfügbar ist und die, wie bei jeder Tradition, in veränderter, lebendiger Form fortlebt.

Literatur

- Bobillier, M. (2017). *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Paris: bleu nuit èditeur.
- Cordes, M. (2007). *Nicola Vicentinos Enharmonik: Musik mit 31 Tönen*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- Niedermülller, P. (2016). Vicentino, Nicola. In L. Lütteken (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – MGG Online*. Kassel, New York: Bärenreiter.
- Schlötterer, R. (2002). *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*. Augsburg: Wißner 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.

