

Racek, Jan

Schlusswort

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 213-215

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119674>

Access Date: 04. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SCHLUSSWORT

In dieser Arbeit bemühte ich mich, dokumentarisch auf Grund von technischen und formal-inhaltlichen Merkmalen, sowie auch Ausdrucks- und Inspirationskomponenten, die große, fruchtbare Bedeutung der italienischen begleiteten Monodie für die weitere Entwicklung des neuzeitlichen europäischen Musikdenkens nachzuweisen. Bedeutet doch die italienische *Camerata Fiorentina* und die begleitete Monodie eine bedeutsame geschichtliche Wende und Stilumbruch für die gesamte weitere Musikentwicklung, denn sie eröffnet nach dem Zeitraum des melodisch-linearen, polyphonen Stiles der letzten niederländischen Schule die große Epoche des modernen melodisch-harmonischen Stiles für alle Kompositionsarten, durch welche die europäische Musik vom 17. Jh. bis zur Gegenwart hindurchging. Durch die neue Bewertung der Vertonungsprinzipien der Renaissancemusik griff die Monodie fruchtbar nicht nur entscheidend in die Entwicklung und Geschichte von Oper, Oratorium, Kantate, Arien- und Liedform, sondern auch in die Instrumentalmusik, besonders in die Form der Instrumentalsonate, ein. Der tschechische Musiktheoretiker Tomáš Balthasar J a n o v k a bezeichnet in seinem *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha 1701) die Monodie noch als „*vox unica et sola in cantu aut lusu*“. Dabei ist er sich zweifellos dessen bewußt, daß die Monodie und ihr Stil ihre vollste und reinste Entfaltung nur auf italienischem Boden finden konnte, in enger Verbindung mit der affektiv-emotionalen italienischen Sprache, mit dem ganzen dortigen Lebensstil, Klima und Naturatmosphäre, die zweifellos auf den psychologisch-ästhetischen Standpunkt des italienischen Menschen zur Musik einwirkten. Einen viel geringeren Widerhall hatte die Monodieform in Süd-, besonders in Nord- und Westeuropa, wo es keine so günstigen psychischen und vitalen Voraussetzungen zu einer positiven Rezeption dieses neuen Kompositionsstils gab.

Nichtsdestoweniger brachte die italienische begleitete Monodie viele neue Stilprobleme, fähig einer weiteren Entwicklung, Vervollkommnung und schöpferischer Vollendung. Diese Entwicklungsmöglichkeiten der Monodie zeigten sich in voller Intensität erst zur Zeit, in der sie sich aus ihrem ersten Stadium (dem Florentiner Rezitativstil) freimachte und zu weiterer Reife gedieh. In der kurzen Spanne von nicht ganz 20 Jahren zu Beginn des 17. Jh. (ungefähr vom J. 1620 bis 1640) wandelte sich die Gestalt der Monodien ganz entscheidend nicht nur in der melodischen, sondern auch in der harmonischen und Ausdrucksäußerung. Damals setzte ein ungeahnter Aufschwung der harmonischen Vorstellungskraft ein. Dieser Wandel läßt sich in der italienischen Monodie nicht nur in der reichen Modulatorik der Instrumentalbegleitung, sondern auch in den ungemein kühnen harmonischen Komplikationen und in der

Chromatik (Claudio Monteverdi und Claudio Saracini) verfolgen. Die schlagkräftige harmonische Stilisierung ist hier völlig originell, denn sie zeigt sich weder in der vorangegangenen Chromatik des Madrigals, noch in der folgenden europäischen Musik mit solcher Kühnheit und überwältigender Kraft, wie bei Gesualdo di Venosa oder bei Claudio Saracini. Erst seit dem Übergang der Spätromantik in den musikalischen Impressionismus und Expressionismus findet man eine vergleichbare Ähnlichkeit mit diesem plötzlichen Aufschwung der Harmonie in der ersten Hälfte des 17. Jh. In dieser Stilepoche suchten die schöpferischen Individualitäten mit Hingabe nach neuen Ausdrucksmitteln, nach einer neuen Musiksprache. Es ist die Zeit der Entstehung eines neuen Kompositionsstiles, des Wachstums neuer, bisher ungeahnter Ausdrucksmöglichkeiten der europäischen Musik.

Die Jahre von ungefähr 1620 bis 1640 betrachtete ich als eine der wichtigsten Stilepochen der europäischen Musikgeschichte. Hier meldet sich in voller stilistischer Reife schon eine ganz andere, neue Stilepoche zu Worte, mit völlig anderer Musikanschauung als zuvor. Das fieberhafte Suchen nach einem Musikausdruck, adäquat den an Inhalt sowie Stimmung vielgestaltigen Texten, führte zum plötzlichen Aufschwung der harmonischen Phantasie; nun strebte man entschlossen nach kühnem und originellem harmonischem Ausdruck. Das gedankliche und kompositorisch-strukturelle Geschehen, das sich eine neue harmonische Vorstellungskraft erzwang, führte logisch und gesetzlich ebenfalls zu ganz persönlicher Ausdruckstechnik. Vor allem in dieser Richtung muß man die pionierhafte Bedeutung der italienischen begleiteten Monodie suchen. Der Aufschwung des harmonischen Denkens tritt in der Monodie schon zu Beginn der vierziger Jahre des 17. Jh. hinter die Formprobleme (Anfänge der Kantatenform) zurück und macht sich davon Ende dieses Jahrhunderts schon ganz frei, um in den neuen Stil des frühen Musikklassizismus überzugehen. Eine auffallende Emanzipation beginnt vor allem im harmonischen Denken. Allmählich erlangen auch die übrigen Komponenten der Musikstruktur und des Musikausdrucks Vereinfachung und Ausgleich.

Auch nach der formalen Seite bringt die begleitete italienische Monodie manche bedeutende Anregungen zur weiteren Entwicklung der vokalen Gattungen. Gesangsformen, die in der Zeit des späten Mittelalters und der Renaissance entstanden, wie Motette und Madrigal, und die auch organisch in die vokale Barockmusik überleiteten, haben im Barock ganz andere kompositorische Bedeutung nach inhaltlicher wie formaler Seite. So hat das Madrigal des 14. Jh. nichts gemein mit dem des 16. Jh. und seine Bedeutung ändert sich sehr wesentlich auch im 17. und 18. Jahrhundert.

Zur Zeit der Renaissance und des Frühbarocks war es nicht notwendig, terminologische Stil- und damit auch Formunterschiede einzuführen. Die einzelnen Kompositionsarten leiteten ihre Benennungen vom Inhalt oder Zweck der Musik ab. Daher verstand man unter diesen Begriffen damals noch keine festen und stabilisierten Formschemata. Erst in einer späteren Entwicklungsphase der vokalen Barockmusik bildeten sich diese heraus. Das Formgefühl des Barocks verband Buntheit, Kontrastreichtum und rhapsodische Freiheit, um sich erst später unter dem richtungweisenden Einfluß neuer, fester Formtypen zu ändern. Dieser Entwicklungsprozeß mündete schließlich in fest stabilisierte und umgrenzte architektonische vokale und musikdramatische Formen.

In der Entwicklung des barocken Formgefühls unterscheiden wir ungefähr vier Stadien. Das erste Entwicklungsstadium verlief um 1600 im Zeichen frei im-

provisierter und rhapsodischer Gestaltung im engen Anschluß an den Text. Es handelt sich hier einmal um das Strophenlied, sodann um das durchkomponierte Solomadrigal der frühen begleiteten Monodie, in der Opernmusik aber um den Florentiner Typus des sog. „*stile rappresentativo*“, in dem sich bereits der Gegensatz des Rezitativen und Arioso ausbildete. Diese Gestaltungsweise beherrscht die verschiedenen Arten von Rezitativen und Ariosi bis zum Ende der barocken Stilära, um schließlich in die Epoche des Musikklassizismus überzugehen. In der ersten Periode der italienischen Monodie entwickelt sich auch die freie ornamentale Vokalimprovisation. Im zweiten Entwicklungsstadium, etwa auf die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jh. beschränkt, tritt die Tendenz hervor, kleinere, abgeschlossene Formeinheiten dem autochthonen, von den Textvorlagen unabhängigen Musikwerk einzugliedern. In dieses Stadium fällt die Entstehung von zwei- und dreiteiligen Formstrukturen mit Coda- oder Refrainschluß. Hier macht sich auch schon ein bewußteres Streben nach thematischer Abrundung und Vereinheitlichung der Vokalkompositionen geltend. Im dritten Stadium, etwa nach 1620, erscheinen schon ausdrucksvolle Keime der solistischen Kammerkantate (Grandi, Melli, Vitali, Rasi und Quagliati), wobei die Abspaltung von Rezitativ und Arioso als formalen Kontrastelementen beginnt. Schließlich schreitet im vierten Stadium um die Mitte des 17. Jh. der Prozeß der Formentwicklung auf der Grundlage von monodischem Dialog, Kammerkantate und Vokalduetts bis zu höheren Formen der Kantate weiter voran, an die sich dann die Oratorien Carissimis, die Kammerkantaten Händels und die geistlichen Oratorien Bachs anschließen.

Wie man sieht, machte die italienische begleitete Monodie von ihrer Entstehung am Ende des 16. Jh. bis zum Zeitpunkt ihrer Kulmination um die Mitte des 17. Jh. einen komplizierten Entwicklungsprozeß sowohl in Melodik und Harmonik, als auch in der formalen Gestaltung durch. Sie entwickelte sich gesetzmäßig und organisch in enger Verbindung mit den ästhetischen, theoretischen, philosophischen und gesellschaftlichen Faktoren des italienischen Barockstils. Ihr Stil verlief etwa in den gleichen Entwicklungsphasen wie der der italienischen Bild- und Dichtkunst, um schließlich am Ende des 17. Jh. mit der übrigen Kunst in die neue Epoche des Vor- und Frühklassizismus einzumünden. Die Anfänge dieses sich neu bildenden Stilprozesses lassen sich schon in der Zeit vom Jahre 1620 bis zum Jahre 1640 verfolgen. Hier zerfallen die Stilprinzipien der Frühmonodie, um damit neue Voraussetzungen zum Anbruch einer weiteren Phase der europäischen Musik am Ende des 17. Jh. zu schaffen, die schon auf Kristallisierung eines neuen Musikstils abzielte. Hier finden sich Berührungspunkte sogar mit der heutigen Entwicklung der europäischen Musik, die zu ähnlicher Reife gelangte, mit den inhaltlichen und formaltechnischen Keimen eines künftigen Musikstils. Nur beim Vergleich und bei kritischer Wertung der italienischen begleiteten Monodie mit unserem Gegenwartsschaffen tritt ihre Bedeutung und schöpferische Kraft in der Entwicklung der europäischen Musik des 16. und 17. Jh. für uns plastisch hervor.