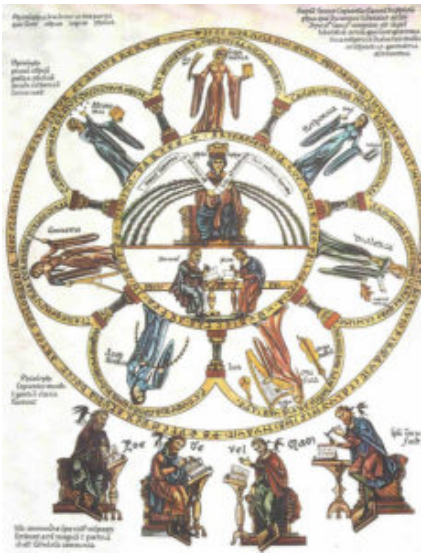
Das Madrigal und die rhetorischen Figuren

Von Lucio Ivaldi, Chorleiter und Dozent



Philosophia et septem artes liberales, The seven liberal arts. Picture from the Hortus deliciarum of Herrad of Landsberg (12th century)

1) Einleitung.

Gemäß der mittelalterlichen Konzeption der *Sieben Freien Künste* gehörte die Rhetorik zu den drei „niedrigen“ Künsten des *Triviums* bzw. der *Artes Sermocinales:* Grammatik, Dialektik und Rhetorik. Die vier „hohen“ Künste des *Quadriviums*, die *Artes Reales*, bestanden aus Astronomie, Musik, Mathematik und Geometrie.

Die musikalischen Abhandlungen der Antike, von Boethius und Isidoros bis Tinctoris, gaben für die Struktur des

musikalischen Diskurses eine theozentrische und allegorische Erklärung. Die Musik, die *Sphärenharmonie*, war die vornehmste Kunst des Quadriviums, und die Weisen der Antike erörterten Höhen und Intervalle; die Kenntnisse, die die Künste des Triviums umfasste, waren strikt getrennt von denen des Quadriviums.

Die kulturelle Herausforderung des Humanismus bereicherte die Perspektiven des Hochmittelalters. Durch eine fruchtbare Verbindung von Trivium und Quadrivium erfuhren die Freien Künste eine Erneuerung.

Ein für die europäische Kulturgeschichte wichtiges Faktum war, dass im Jahr 1416 im Kloster von St. Gallen die Institutio oratoria von Quintilian entdeckt wurde. Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert wurde der Text von Quintilian etwa 150 mal ediert, und wenn man alle Abhandlungen, Kommentare und musikalischen Traktate hinzurechnet, kommt man auf ungefähr 2000 Editionen.

Der Anspruch der „neuen Generation" von Musikwissenschaftlern zu Beginn des 16. Jahrhunderts war, die neu entstehenden musikalischen Formen, die Techniken der Polyphonie, die Temperierung der musikalischen Tonleitern (*temperamenti delle scale musicali*) *und die Neuerungen der musikalischen Notation darzustellen. Es galt, die neuen Bedingungen des künstlerischen Schaffens zu verstehen und zu beschreiben und nicht nur präskriptive Normen und a priori Beschreibungen der Musik zu diktieren.*

So wurde der Boden bereitet für das, was unter dem weitsichtigen Blick von Claudio Monteverdi zur *Seconda Prattica* werden sollte. Die Musik ohne die Hilfe der drei „niedrigen" Künste zu denken, wurde unmöglich.

Die Musiktheoretiker nahmen also die Rhetorik in ihre Abhandlungen auf: Nikolaus Listenius in *Musica poetica* , im Jahr 1537; Gallus Dressler in *Praecepta musicae poeticae*, im Jahr 1563; und der besonders einflussreiche Joachim Burmeister

veröffentlichte 1606 in Rostock seine *Musica poetica*. Wir können nicht alle Autoren derartiger Traktate aufführen, aber auf jeden Fall sind noch Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard zu nennen, und der letzte in der chronologischen Reihenfolge, Johann Mattheson, der 1739 *Der vollkommene Kapellmeister* veröffentlichte.

Joachim Burmeister: Musica poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, Rostock, S. Myliander, 1606.

2) Poetische Verfahren und Teile des Diskurses

In Analogie zur *Institutio Oratoria* von Quintilian, die für die humanistische Definition der Poetik der literarischen Formen so entscheidend war, gibt Burmeister dem musikalischen Diskurs eine Systematik, die sich vor allem auf die Beschreibung der logischen Verfahren konzentriert und in ihrer Darstellung vom Komponisten über den Ausführenden zum Hörer führt.

Die vier vorgeschlagenen Anwendungen sind:

1. *Inventio*, die Identifikation der Inhalte der neuen Schöpfung, und die Skizzierung der hauptsächlichen

musikalischen Ideen.
2. *Dispositio*, die Ausarbeitung und räumliche wie zeitliche Anordnung dessen, was “erfunden” wurde.
3. *Decoratio*, die Vervollständigung des formalen Gewebes des Stückes, mit einer „a pannelli“-Technik, die aus der Lehre der *Figurae* besteht, die wir gleich erörtern werden.
4. *Pronuntiatio*, die Kunst der *Elocutio*, also die musikalische Aufführung mit den dazu notwendigen technischen und ausdrucksmäßigen Fähigkeiten.

Die Disziplin der *Dispositio* wird durch die Einteilung des Diskurses in sechs Teile ermittelt:

1. *Exordium*, also die *captatio benevolentiae* in Bezug auf die Aufmerksamkeit des Zuhörers.
2. *Narratio*, der Moment, in dem der behandelte Stoff erläutert wird.
3. *Propositio*, die Exposition des Hauptthemas (wir benutzen hier das Wort „Thema“ in seiner allgemeinen Bedeutung, nicht im Sinne eines musikalischen „Themas“).
4. *Confirmatio*, das Thema wird unterstrichen.
5. *Confutatio*, die kontrastierenden Themen werden dargelegt und widerlegt.
6. *Conclusio*, das abschließende Resümee und die

Bei Mattheson und anderen Autoren findet sich eine andere Anordnung und Nomenklatur: *Confutatio* und *Confirmatio* werden vertauscht, was zu einer stärkeren Betonung der *Confirmatio* führt, die erst exponiert wird, nachdem die sich widersprechenden Themen widerlegt wurden.

Ich meine, dass bei der Analyse der musikalischen Partituren die von Dressler vorgeschlagene Dreiteilung besonders nützlich ist:

1. *Exordium,*
2. *Medium*

3. *Finis.*

Interessant, dass diese Unterteilung die Dreiteilung von Aristoteles widerspiegelt: *parodos, stasimon, exodos,* und auch die „stilistischen Funktionen“ von Cicero: *movere, docere, delectare.*

Was die *Decoratio* betrifft, so schlagen Burmeister und die anderen Theoretiker eine Reihe von *figurae* vor, die die poetischen und musikalischen Mittel an die diversen Gemütszustände anpassen, die angestrebt werden. Das ist ein komplexes und oft heikles Forschungsthema. Eine unlängst erstellte komparative Klassifizierung (die die ganze Geschichte der Abhandlungen untersucht) kommt auf mehr als 400 Figuren. Wir betrachten hier im Detail lediglich die fünfzehn häufigsten des madrigalistischen Repertoires, ohne zu vergessen, dass die Figurenlehre auch für die Analyse des instrumentalen Repertoires und der Absichten der Komponisten des Spätbarocks sehr wichtig sind.

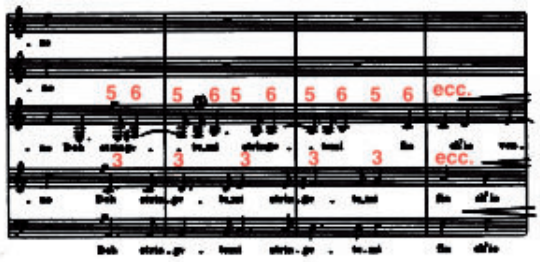
3) Tabelle einer Reihe der wichtigsten musikalischen Figuren.

Hier ist ein allgemeiner Hinweis wichtig: Die Figuren können auf vielfältigste Weise angeordnet werden, sie unterliegen keiner Einteilungslogik oder Rangfolge (wie etwa die Teile des Diskurses in der D*ispositio*), sondern werden wie die Farben eines Malers benutzt, der ein Detail eines Gemäldes realisieren will. Bei der Komposition eines musikalischen Teilstücks kann man also leicht vier, fünf oder sechs sich überlagernde Figuren vorfinden.

- ***Anaphora***. Die einfachste der Figuren, beschreibt die allgemeine Wiederholung eines Fragments, ob melodisch oder textlich. Abhängig vom jeweiligen kontrapunktischen Verfahren kann sie verschiedene andere Bedeutungen haben (*anadiplosis*, *analepsis*, *polyptoton*, ecc.).
- ***Antitheton***. Die Präsenz eines begrifflichen

Gegensatzpaares, langsam/schnell, hoch/tief, laut/leise usw. wird von der literarischen Rhetorik als *Oxymoron* bezeichnet. Der barocke *Musicus* findet reichliche Befriedigung beim Umsetzen dieser poetischen Gegensätze und der Hell-Dunkel-Malerei, die in den Texten der Madrigale vorkommen, in Form eines *Antitheton*.

- ***Aposiopesis.*** Große Fermate des Diskurses, Pause.
- ***Auxesis***. Bei einer sehr unterschiedlichen Terminologie in den einzelnen Abhandlungen ist hiermit normalerweise der Anstieg der Melodie gemeint, wie *auxesis, climax* und *gradatio*, und der Abstieg, wie *minuthesis* oder *anticlimax*. Auch der höchste Punkt der Komposition wird Klimax genannt, nicht nur in Bezug auf die Melodie, sondern auch in Bezug auf Lautstärke und Dichte.
- ***Congeries***. In der barocken Musik weitverbreitetes Mittel, sowohl stimmlich wie instrumental: aneinanderhängende Folge von Terz- und Quintakkorden mit Terz- und Sextakkorden. Kann aufsteigend oder abfallend sein.

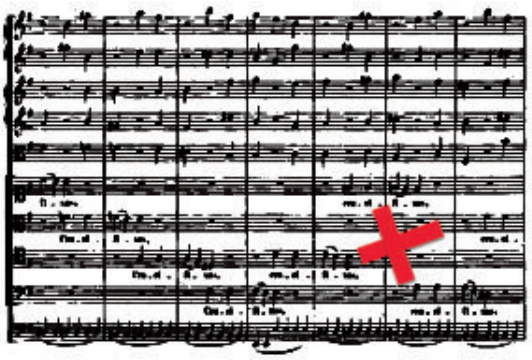


Monteverdi, Si ch’io vorrei morire, extract

- ***Fuge***. Angesichts von Bedeutungsveränderungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte ergeben haben, und historisch unbegründeter Lehrmeinungen bedarf es einer Klärung: Die Fuge ist keine musikalische Form, sondern ein poetisches Verfahren, ein unabhängiges Bild, bei dem sich zwei Stimmen hinterherlaufen. Es kann *imaginär* oder *real* sein. Auch hier können die Definitionen in Bezug auf die

“offizielle” Nomenklatur der Musiktheorie verwirrend sein. Die Fuge wird von einer ersten Stimme charakterisiert, *dux*, die das Motiv einführt, und von einer zweiten Stimme, die ihr folgt, *comes*. Die *fuga immaginaria* ist ein geometrisches Gebilde, in dem sich die Stimmen nachahmen, mit allen Kunstgriffen des Kontrapunkts. Die *fuga realis* hingegen ist eine freie Abfolge der Stimmen, bei denen die Intervalle und das melodische Profil zwischen *dux* und *comes* mehr oder weniger spiegelbildlich sein können, unter Beachtung eines freien Spiels zwischen den Teilen (analog zu einem *divertimento*).

- ***Hypallage***. Die kontrapunktische Verwendung der Gegenbewegung, der Inversion und des Rücklaufs der Elemente.
- ***Hypotiposis***. Das ist nicht nur eine, sondern eine ganze Gruppe von Figuren. Sie entspricht dem sogenannten *Madrigalismus*, oder auch der *Tonmalerei*. Hier findet der darzustellende musikalische und begriffliche Inhalt seine Verwirklichung durch das Mittel der räumlichen Darstellung. *Anabasis* ist der Anstieg der Melodie zu den hohen Frequenzen, *catabasis* ist der Abstieg, *circulatio* das kreisförmige Verfahren, das weder ansteigt noch abfällt, *suspiratio* ist die Nachahmung des Seufzens und Schluchzens. Die Phantasie der Komponisten kann sich austoben: In vielen Fällen führt die Lust an der grafischen Darstellung zu einer musikalischen Notation mit einzigartigen grafischen Effekten, wenn etwa die Umsetzung des Wortes „Augen“ durch zwei nebeneinanderstehende blanke Noten dargestellt wird. Beim Aufteilen der Teile zeichnet Bach in seiner *Hohen Messe* buchstäblich ein Kreuz, um das Wort „crucifixus“ darzustellen.



Bach, Messa in B, Crucifixus extract

- ***Interrogatio*, *Exclamatio***. Als einer der Punkte der Affektenlehre ist es die Nachahmung der menschlichen Stimme und der Gemütszustände, die sie ausdrückt. Der Anstieg der Melodie bei den Fragen wird von der Musik aufgegriffen und durch ein steigendes Intervall ausgedrückt, dem eine Pause folgt. Analog dazu wird die Bestimmtheit einer *exclamatio* durch ein großes Intervall ausgedrückt (im allgemeinen größer als eine kleine Sexte).
- ***Metalepsis***. Wie in der entsprechenden literarischen Figur kommt es vor, dass bei der Entwicklung des gesungenen Textes eines Musikstücks sich eine der Stimmen dem musikalischen Diskurs anschließt, der von einer anderen Stimme schon begonnen wurde, wobei das, was von der ersten schon ausgedrückt wurde, beiseitegelassen wird. Der vollständige Sinn des Textes kann nur von dem verstanden werden, der die Abfolge der Stimmen in ihrer chronologischen Reihenfolge mitgehört hat.
- ***Noema***. Ein homorhythmischer Moment im Gefüge der Stimmen, in dem der Text schließlich voll verstanden wird, da er deutlich artikuliert wird. Er kann einfach, doppelt oder verkettet sein, je nach repetitiver Struktur des Stückes. Wenn ein Klangblock wiederholt wird, indem er das musikalische Motiv, aber nicht die Höhen beachtet (wenn er zum Beispiel auf einer anderen Stufe der Tonleiter angesiedelt wird), handelt es sich

um *noema-mimesis*.

- ***Passus, cadentia, saltus duriusculus.*** Es handelt sich hier um Passagen, Kadenzen oder Sprünge, bei denen aufgrund der verwendeten Intervalle und Harmonien gefühlsmäßig „Härten“ wahrgenommen werden. Technisch gesehen gibt es beim *saltus duriusculus* melodische Verschiebungen der übermäßigen Quarte oder der Septime; beim *passus duriusculus* plötzliche Wechsel der Tonart und unerwartete Chromatismen. Diese Figurengruppe wird viel von Bach benutzt, auch bei seinen Instrumentalwerken.
- ***Pathopoeia***. Eine der wichtigsten Figuren. In Momenten mit besonders starken Gefühlen (Schmerz, Trauer, Tod usw.) finden wir den ausdrucksstarken Gebrauch der *Tonmalerei* vor, indem in einer oder in mehreren vokalischen Partien gleichzeitig diatonische Halbtonschritte verwendet werden.
- ***Pleonasmos***. Übertriebene Anwendung harmonischer oder kontrapunktischer Mittel. Gemeint sind die *Klauseln* der Spätrenaissance und des Barock, die im Vergleich zu den mittelalterlichen mit einer Reihe kontrapunktischer Figuren bereichert wurden, die wir hier nur nennen können: *Symblema*, *Syneresis*, *Syncopatio*, usw.

4) Analyse eines Madrigals.

Ich möchte nun ein Stück analysieren, ‘Quando i vostri begl’occhi’, aus dem ersten Buch für fünfstimmige Madrigale (1580) von Luca Marenzio, auf einen Text von Jacopo Sannazaro (1458 – 1530). Ich verzichte auf eine musikwissenschaftliche Einführung und verwende einfach die von Burmeister in seiner *Musica Poetica* angegebenen Kriterien, wobei ich mich auf diejenigen Figuren beschränke, die ich eben in der Tabelle dargestellt habe.

Burmeister übernimmt und integriert die Analyse, die Unger in

seiner Schrift *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* vorgeschlagen hat. In einigen Fällen komme ich jedoch zu anderen Ergebnissen als Unger. Weit davon entfernt, ein erschöpfendes System darzustellen, läßt der analytische Gebrauch der rhetorischen Figuren eine beachtliche Freiheit und Subjektivität bei der individuellen Anwendung der *dispositio* und der *decoratio* zu.

Es ist unabdingbar, den poetischen Text zu lesen und zu verstehen. Der Text gibt den Anstoß zur *inventio*, dem ersten Kompositionsverfahren, und stimmt mit der Vorauswahl von Inhalten überein, die der Autor vorgenommen hat, die aber für unsere jetzigen Zwecke nicht weiter erörtert werden können.

Quando i vostri begl'occhi un caro velo
Ombrando copre semplicetto e bianco,
D'una gelata fiamma il cor s'alluma,
Madonna; e le midolle un caldo gelo
Trascorre si, ch'a poco a poco io manco,
E l'alma per diletto si consuma.
Così morendo vivo; e con quell'arme
Che m'uccidete, voi potete aitarme.

Wenn Eure schönen Augen ein teurer Schleier,
einfach und weiß, mit Schatten umhüllt,
wird mein Herz von einer eisigen Flamme erleuchtet,
oh Herrin; dann überläuft es mich kalt und heiß
so dass ich allmählich vergehe
und sich meine Seele vor Entzücken verzehrt.
So lebe ich sterbend; und mit diesen Waffen,
die mich töten, könnt Ihr mich retten.

Die Struktur des Textes ist die einer *canzone*, mit einer einzigen Strophe von acht elfsilbigen Zeilen. Das Reimschema ist ***abc abc de***.

Was von vornherein auffällt ist die Anhäufung von *enjambements* (dem Übergehen der Satzkonstruktion von einer Zeile in die andere): der Text fließt rhythmisch schnell dahin. Musikalische Zäsuren haben nur nach ‘Madonna’, ‘manco’, und ‘consuma’ Sinn, während sie an anderer Stelle unnötige Verzögerungen bewirken würden. Die distanzierte Präsenz von Binnenreimen (‘semplicetto’, ‘diletto’) ist sehr reich und musikalisch.

Kommen wir nun zum zweiten Kompositionsmittel Burmeisters und versuchen, die *dispositio* des poetischen und musikalischen Stoffs dieses Madrigals der Reihe nach zu rekonstruieren:

1-2) *Exordium* und *Narratio*. Hier, wie es auch in anderen Stücken vorkommt, fallen die beiden Teile des Diskurses zusammen. ‘Quando i vostri begl’occhi’ im Takt 1.
3) *Propositio* ‘e le midolle un caldo gelo’ im Takt 11.
4) *Confirmatio* ‘E l’alma per diletto si consuma’ im Takt 21.
5) *Confutatio* ‘Così morendo vivo’ im Takt 26.
6) *Conclusio* ‘E con quell’arme’ im Takt 30.

Aber die Unterteilung des Stücks ist einfacher, wenn wir uns an das dreiteilige Schema von Dressler halten:

1. *Exordium.*
2. *Medium* im Takt 11.
3. *Finis* im Takt 30.

In Bezug auf die *decoratio*, die die dritte Vorgehensweise Burmeisters ist, beschreiben wir im Folgenden in synthetischer Form die diversen Figuren.

Das Stück beginnt mit einem klassischen *bicinium* leicht archaischen Charakters, der der Figur der *fuga realis* entspricht. Das Ende des *biciniums* kann wegen der Intensivierung des kontrapunktischen Materials als *Pleonasmus* definiert werden.

Im Takt 4 erscheint das Wort “Ombrando” in *Metalepsis*, während

Bassus und *Tenor* eine vermiedene Kadenz beschreiben. Die musikalische Überlagerung der beiden Elfsilbler ist eine raffinierte Art, das *enjambement* wiederzugeben. Wenn das musikalische Motiv homorhythmisch ausgesprochen wird, stellt es eine *noema-mimesis* dar, die in Takt 6 wiederholt wird.

Der Mittelreim, der die Takte 5 – 7 und 22 – 24 verschränkt, wird durch *noemi* gegeben, die den gleichen Rhythmus für die Wörter „semplicetto“ und „per diletto“ verwenden.

‘D’una gelata fiamma’ im Takt 9 ist ein schönes Oxymoron, das durch einen harmonischen *passus duriusculus* realisiert wird sowie dank eines *antitheton*, das die Distanz zwischen „gelo“ und „fiamma“ hervorhebt.

“Madonna” im Takt 11 ist *Noema*, aber auch *Exclamatio* im Profil des *Bassus*.

Im Takt 13 finden wir eine wirksame *hypotiposis,* die das Wort „trascorre“ mit einer *circulatio* beschreibt.

Im Takt 15 ff. haben wir eine Anhäufung vieler Figuren: *antitheton* des sprachlichen Inhalts in Bezug auf die vorhergehende Situation; harmonische *congeries* mit dem Muster von *catabasi*; *hypotiposis* des Wortes „io manco“; imaginäre Fuge zwischen *altus* und *quintus*; und noema-mimesi insofern die Episode im Takt 17 wiederholt wird.

Im Takt 20 stellt bei “io manco” das Spiel auf dem Halbton eine *pathopoeia* dar, gleich gefolgt von einer jähen und ausdrucksstarken Unterbrechung bzw. *aposiopesis*.

Takt 21 ist die rhetorische *Klimax* des Stückes, auf der *Noema* „E l´alma“, die dann als *noema-mimesis* wiederholt wird. Das Muster enthält in seinem Inneren den schon gesehenen *Mittelreim*, der durch *hypallage* (Gegenbewegung) realisiert wird.

‘Così morendo vivo’ (Takt 26 ff.), eine in Bezug auf die

Figuren besonders dichte Stelle, zu Beginn mit einer *suspiratio*, *passus duriusculus* und *hypotiposis* des Wortes "morendo", *antithethon* und *hypallage* des Wortes „vivo".

Schließlich setzt bei Takt 30 ein Verfahren der Überlagerung der Stimmen ein, bzw. *incrementum* auf *fuga realis*, wobei *anabasis* und *catabasis* bis zum *pleonasmus* des Takts 36 aufeinander folgen: Wir sind nun bei der Kadenz auf dem Schlusspedal, und die harmonische Bewegung ist klar und vorhersehbar.

5) Schlussbemerkung

Dank der Theorie der Figurenlehre, die im 20. Jahrhundert neu entdeckt und von Arnold Schering in seinen Publikationen seit 1908 ausführlich behandelt wurde, gibt es zur Musikrhetorik heutzutage eine reichliche Literatur, wodurch sie eine wichtige musikalische und ästhetische Aufwertung erfahren hat. Der vorliegende Artikel ist Ergebnis verschiedener bibliographischer Forschungen, aber Ausgangspunkt meines Interesses an der Disziplin sind die Darlegungen der Vorlesungen von Giovanni Acciai und meine unerlässlichen Aufzeichnungen dazu. Dieser Artikel ist ihm in Dankbarkeit und Zuneigung gewidmet. Für die Vertiefung der Thematik unentbehrlich war der schöne Band von Hans Heinrich Unger, der in der Bibliographie aufgeführt ist und dessen Lektüre ich empfehle.

6) die wichtigsten bibliographischen Angaben.

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg 1908.
- Ian Bent, *Analysis*, London 1980.
- Enrico Fubini, L' estetica musicale dal Settecento a oggi, Torino 1964.

- AAVV., *Musica e Retorica*, Messina 2000.
- Hans-Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941 , 8. Reprint: Hildesheim 2009, Vergriffen. Neuaufl. geplant!
- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bergamo 2006.
- Giovanni Acciai, *Le composizioni sacre di Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.

In jedem Falle nützlich: *www. musicapoetica.net*, wo über 400 rhetorische und musikalische Figuren aufgeführt sind.

Lucio IVALDI, 1965 in Rom geboren, hat einen Hochschulabschluss in Komposition, Chormusik, Klavier, Musikdidaktik und Philosophie. Er hat eine Reihe von Stücken für Chor- und Instrumentalmusik komponiert und ist Verfasser musikwissenschaftlicher Schriften. Er hat in Rom verschiedene Gruppen gegründet, unter anderem den *Coro Polifonico 'Diego Carpitella'*, den *Coro 'Symphonia'*, und das *Consort 'Diapente'*. Er hat Festivals organisiert und war an Konzerten in Italien und im Ausland beteiligt. Als Komponist wird er regelmäßig nach Ungarn und in die USA eingeladen. Als Chorleiter nimmt er an verschiedenen Spielzeiten der *Opere Liriche* mit verschiedenen Formationen teil, außerdem ist er an der Erstellung der diskographischen Enzyklopädie 'KZ Musik' beteiligt – für die ILMC (Musik, die von 1933 bis 1945 in Konzentrationslagern komponiert wurde). Am Konservatorium 'Licinio Refice' von Frosinone unterrichtet er Chorleitung. E-Mail: lucioivaldi@usa.net

Übersetzt aus dem Italienischen von Reinhard Kißler, Deutschland