

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse

ABSTRACT: War Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zu Lebzeiten ein hochangesehener Musiktheoretiker, so hat insbesondere die Kontroverse mit Claudio Monteverdi und dessen Bruder Giulio Cesare dafür gesorgt, dass er in der musikalischen Forschung lange Zeit als Inbegriff eines reaktionären Musiktheoretikers rezipiert wurde, der nicht in der Lage gewesen sei, das Visionäre und Wegweisende der Musik Monteverdis zu erfassen. Trotz der weiten Kreise, die das Thema innerhalb der wissenschaftlichen Rezeption seither gezogen hat, wird erst in diesem Beitrag anhand einiger ausgewählter Passagen aus Artusis *Canzonette a quattro voci* (1598) auch dessen kompositorisches Schaffen in die Diskussion miteinbezogen.

Although Giovanni Maria Artusi (c. 1540–1613) was a well-respected music theorist during his lifetime, the controversy with Claudio Monteverdi and his brother Giulio Cesare ensured that the musical establishment regarded him as a mere reactionary, who was unable to recognise the visionary and ground-breaking aspects of Monteverdi's music. Despite myriad academic publications on the topic, this is the first article to include Artusi's own compositions in the discussion by considering selected passages from Artusi's *Canzonette a quattro voci* (1598).

Schlagnworte/Keywords: Giovanni Maria Artusi; Canzonette; Madrigal; madrigal, Claudio Monteverdi; seconda pratica

Die Kontroverse zwischen Giovanni Artusi und Claudio Monteverdi gehört zu den bekanntesten Auseinandersetzungen in der Musikgeschichte und wurde in historischer Perspektive bereits umfassend durch die Musikwissenschaft aufgearbeitet. Jedoch fanden, was die Hinterlassenschaft Artusis anbelangt, bisher lediglich dessen Kontrapunkt-Traktate und insbesondere seine Streitschriften Beachtung.¹ Demgegenüber nähert sich dieser Beitrag der Kontroverse aus einer anderen Richtung, da erstmals eine vergleichende Betrachtung der hinterlassenen Kompositionen Artusis in die Diskussion mit einfließt.

1 Vgl. insbesondere Palisca 1985 und Leopold 2002.

Die Kontroverse im Überblick

War Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zu Lebzeiten ein hochangesehener Musiktheoretiker, so hat insbesondere die Kontroverse mit Claudio Monteverdi und dessen Bruder Giulio Cesare dafür gesorgt, dass er in der musikalischen Forschung lange Zeit als Inbegriff eines reaktionären Musiktheoretikers rezipiert wurde, der nicht in der Lage gewesen sei, das Visionäre und Wegweisende der Musik Monteverdis zu erfassen.

Den Anfang der folgenschweren Kontroverse markiert Artusis Streitschrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*² von 1600. In dem in Dialogform verfassten Traktat unterhalten sich die beiden fiktiven Personen »Vario«, ein gelehrter Berufsmusiker, und »Luca«, ein musikbegeisterter Laie, über musiktheoretische Themen. Artusi greift hierbei auf die antike Technik des Platonischen Dialogs zurück, die sich auch in zahlreichen anderen musiktheoretischen Traktaten wiederfindet (so z.B. in Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*³). *L'Artusi* zerfällt in zwei Teile, deren erster auf gut 80 Seiten vor allem Fragen zu Stimmungssystemen behandelt, während der zweite Teil sich mit den *imperfettioni della moderna musica*, also den Unvollkommenheiten der modernen Musik der Zeit, befasst.

Zu Beginn dieses zweiten Teils zitiert und kritisiert Artusi einige Ausschnitte aus zu jenem Zeitpunkt noch unveröffentlichten Madrigalen Monteverdis, allerdings ohne Angabe des Komponisten sowie der Madrigaltitel. Obgleich Artusi seinem jungen Komponistenkollegen dadurch eine gewisse Anonymität zusichert, dürften der gebildeten zeitgenössischen Leserschaft aber die Madrigale und ihr Komponist bekannt gewesen sein. Monteverdi reagierte auf diese Kritik nicht, erhielt aber unerwarteten Beistand von einem bislang nicht identifizierten Autor namens »L'Ottuso«. Dieser ergriff in einem Verteidigungsbrief an Artusi Partei für Monteverdi und pries die Vorteile der modernen Musik der *seconda pratica*. Zwar gilt dieser Brief heute als verschollen, doch haben sich Teile daraus in Artusis Folgetraktat *Seconda parte dell'Artusi*⁴ erhalten. In diesem zweiten Traktat verzichtet Artusi nun auf die entschärfende Dialogform und greift Monteverdi

2 Artusi 1600.

3 Fux 1725.

4 Artusi 1603.

namentlich und viel direkter an. Erst hierauf reagierte Monteverdi in einem kurzen Nachwort seines 5. Madrigalbuches⁵ von 1605.

Diese knappe Antwort stellte Artusi offenbar nicht zufrieden, denn noch im selben Jahr erschien sein *Discorso musicale*, den Artusi unter dem Pseudonym »Antonio Braccino« veröffentlichte. Auch dieser Traktat ist nicht erhalten, jedoch die Reaktion aus dem Lager Monteverdis: Giulio Cesare Monteverdi, Claudios Bruder und seines Zeichens ebenfalls Komponist, verfasste die berühmte »Dichiaratione« am Ende der *Scherzi musicali*⁶ seines Bruders Claudio, in der er auf einige der Aspekte aus Artusis Kritik detaillierter eingeht. Das letzte Wort des Streits behielt Artusi mit seinem *Discorso secondo musicale*⁷ – erneut unter dem Pseudonym Antonio Braccino.

Artusis Kritik im Detail

Die Seiten fol. 39v–40r des *L'Artusi* enthalten insgesamt neun kurze, jeweils nur wenige Takte umfassende Partiturausschnitte aus Madrigalen Monteverdis (siehe Abb. 1), die nachfolgend im Dialog zwischen Vario und Luca kritisiert werden. Unglücklicherweise äußern sich die Gesprächspartner nicht zu allen zitierten Ausschnitten umfassend, sodass in manchen Fällen der im Tonsatz beanstandete Aspekt erschlossen werden muss. Einige dieser neun Ausschnitte werden im Folgenden eingehender betrachtet.

Die Ausschnitte 1–7 entstammen dem Madrigal *Cruda Amarilli*, das später Eingang in Monteverdis 5. Madrigalbuch fand, die Ausschnitte 8 und 9 sind dem Madrigal *Anima mia, perdona* aus dem 4. Madrigalbuch Monteverdis entnommen.

5 Monteverdi 1605.

6 Monteverdi 1607.

7 Artusi 1608.

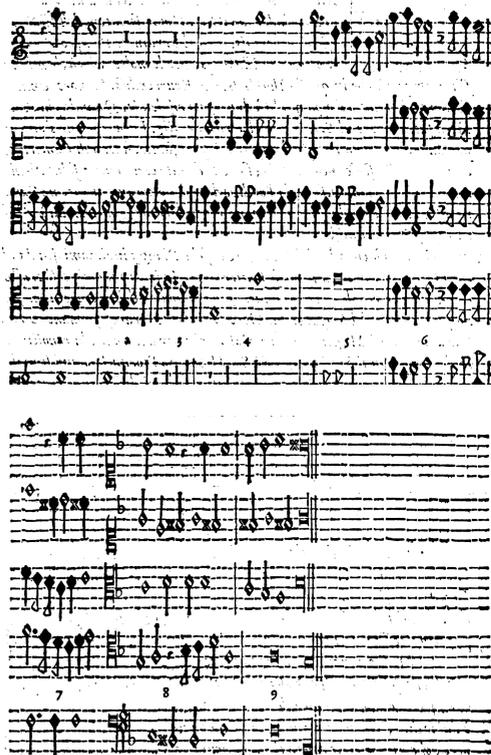
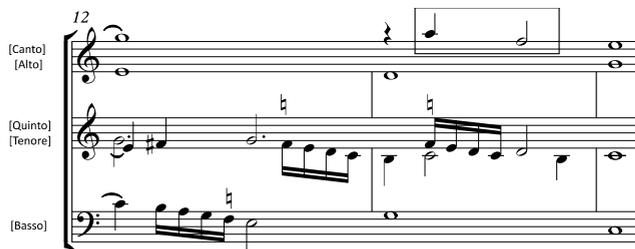


Abbildung 1: G.M. Artusi, *L'Artusi*, Zitate aus Madrigalen C. Monteverdis⁸



Beispiel 1: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 12–14⁹

8 Artusi 1600, fol. 39v–40r.

9 Vgl. Artusi 1600, fol. 39v (Sicherheitsvorzeichen und Hervorhebung S.F.). Die Ausschnitte werden hier, wie auch in Artusis Traktat, untextiert wiedergegeben.

Vario und Luca kritisieren im ersten Ausschnitt die frei einsetzende None a^2 im Canto in Takt 13, die sogleich in die angesprungene und somit unvorbereitete Septime f^2 fällt. Ähnlich im zweiten Ausschnitt:

Beispiel 2: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 19–20¹⁰

Auch hier bemängeln Artusi bzw. seine beiden Alter Egos die angesprungene Septime f^1 im Quinto in Takt 19.¹¹

Beispiel 3: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 41–43¹²

In Beispiel 3 moniert Artusi ebenfalls die angesprungene Septime f^2 im Canto in Takt 41. Ferner stört er sich an den drei folgenden Akkorden auf Achtel- bzw. Fusa-Ebene, innerhalb derer die Durchgänge in den Oberstimmen sowie im Bass gegenüber den ruhenden Mittelstimmen dissonieren.

10 Vgl. ebd. (Hervorhebung S.F.).

11 In Monteverdis Original wird f^1 nicht angesprungen, sondern durch den Durchgang $d^1-e^1-f^1$ erreicht (vgl. Monteverdi 1605). An der mangelnden Vorbereitung der Septime ändert dieser Umstand jedoch nichts.

12 Vgl. Artusi 1600, fol. 39v (Hervorhebung S.F.).

a. 52
[Canto] [Alto]
[Tenore] [Quinto]
[Basso]

b. 59
[Canto]
[Quinto] [Alto]
[Tenore] [Basso]

Beispiel 4: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 52–55¹³ (a) und *Anima mia, perdona*, T. 59–62¹⁴ (b)

Die Ausschnitte in Beispiel 4 zeigen zwei manierierte Doppia-Kadenzen. Auch hier missfallen Artusi die schrittweise von unten erreichten, unvorbereiteten Septimen über der Paenultima (in Bsp. 4a g^1 im Tenore in T. 54, in Bsp. 4b c^2 im Canto in T. 61). In Beispiel 4b wird die klangliche Wirkung zusätzlich durch die rhythmische Zerdehnung im Sinne eines auskomponierten Ritardando sowie den Liegeton a , der sich mit den Durchgangsbewegungen der Oberstimmen reibt, verschärft.¹⁵

Silke Leopold und Claude Palisca sehen darüber hinaus auch in der Repetition des Tons c^1 in Takt 60 einen Regelverstoß. Ihnen zufolge müsste dieser Ton, der in Takt 60 zum Septimvorhalt wird, als Syncopatio liegen bleiben und dürfte nicht erneut angesungen werden.¹⁶ Diese Interpretation lässt sich zwar nicht mit Gewissheit ausschließen, erscheint allerdings nur bedingt schlüssig – gehört doch die Zerteilung der Syncopatio, die von Artusis Lehrer Gioseffo Zarlino auf höhe-

13 Vgl. Artusi 1600, fol. 40r (Hervorhebung S.F.). Artusi gibt das originale cis^1 bei * (Quinto, T. 53.3) irrtümlich (?) als c^1 wieder (vgl. Monteverdi 1603).

14 Vgl. Artusi 1600, fol. 40r (Hervorhebung S.F.).

15 Im Traktat äußern sich weder Vario noch Luca zu Beispiel 4b. Der kritisierte Aspekt ist jedoch aufgrund der Analogie zu Beispiel 4a evident.

16 Vgl. hierzu Leopold 2002, 61 und Palisca 1985, 147.

rer metrischer Ebene als ›Minima separata‹¹⁷ bezeichnet wird, im ausgehenden 16. Jahrhundert längst zu den gängigen satztechnischen Standards, um eine natürliche Silbenverteilung zu gewährleisten. Christoph Bernhard gibt ihr später gar den Namen ›Quasi-Syncopatio‹.¹⁸ Und schlussendlich begegnen auch in Artusis eigener Canzonetten-Sammlung zahlreiche Fälle einer zerteilten Syncopatio.

Artusis Kompositionen vor dem Hintergrund der Kontroverse

Im Gegensatz zu seinem Kontrahenten Monteverdi hinterließ Artusi nur ein sehr schmales kompositorisches Œuvre. Es umfasst lediglich 22 bekannte Werke – eine Sammlung von 21 vierstimmigen Canzonetten¹⁹, die 1598 in Venedig gedruckt wurde, sowie ein einzelstehendes achtstimmiges *Cantate Domino*, das 1599 in einem Sammeldruck²⁰ mit geistlichen Werken anderer Komponisten erschien. Diese Werke lagen bisher nur in den originalen Stimmbüchern des Erstdrucks vor und fanden keinerlei Beachtung in der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Forschung. Im Vorfeld dieses Beitrags wurden sie deshalb spartiert.²¹

Artusis Canzonetten bestehen durch eine hoch-individuelle Gestaltung und einen großen harmonischen sowie melodischen Ideenreichtum. Hinsichtlich der formalen Anlage lehnen sie sich an stilbildende Vorbilder wie etwa die Canzonetten Orazio Vecchis (1550–1605)²² an, übertreffen diese aber in der satztechnischen Faktur und schaffen eine Nähe zur Tonsprache des Madrigals (einzelne Canzonetten erwecken geradezu den Eindruck von Madrigalminiaturen). Auch wenn Artusis Kompositionen insgesamt traditionsbewusst in der *prima pratica* verankert

17 Vgl. Zarlino 1589, 251 und Daniel 2002, 39 sowie 207.

18 Vgl. Bernhard 1963, 70 f.

19 Artusi 1598a.

20 Vincenti 1599.

21 Eine Internet-Publikation ist derzeit in Vorbereitung.

22 1580 veröffentlichte Orazio Vecchi in Venedig seinen ersten Band mit vierstimmigen Canzonetten, dem noch drei weitere Bände und zahlreiche Nachdrucke folgten. Dabei verwendete er erstmals den Begriff ›Canzonetta‹ als Gattungsbezeichnung im Titel des Drucks (vgl. Vecchi 1580). Aufgrund ihrer immensen Popularität erwiesen sich Vecchis Werke als stilbildend und lösten einen regelrechten Canzonetten-Boom aus. So wurden zwischen 1580 und 1650 in Italien über 250 Canzonetten-Sammlungen veröffentlicht (vgl. DeFord 1995, 432).

sind, zeichnen sie sich jedoch durch einen großen Abwechslungsreichtum aus und zeugen von der Kunstfertigkeit des Komponisten.²³

Dissonante Durchgangsakkorde und Septimbehandlung

Wie oben schlaglichtartig dargestellt wurde, bezieht sich Artusi in seiner Monteverdi-Kritik u. a. auf zwei Aspekte: Rasche, dissonante Durchgangsakkorde (vgl. Bsp. 3) sowie die freiere Behandlung der kleinen Septime (vgl. Bsp. 1, 2 und 4). Interessanterweise finden sich auch in Artusis Kompositionen dissonante Durchgangsakkorde auf Achtel- bzw. Fusa-Ebene (siehe Bsp. 5). Im Gegensatz zu Beispiel 3 ist der Dissonanzgrad allerdings weitaus geringer – es dissoniert jeweils nur eine Stimme (d^1 in der Unterstimme im ersten, e^2 in der Oberstimme im zweiten Kasten) – und es folgen nicht mehrere dissonante Akkorde aufeinander.

Beispiel 5: G.M. Artusi, Canzonetten Nr. 5, T. 4.4f. (links) und Nr. 19, T. 5 (rechts)²⁴

Ein Fazit, das auf übergeordneter Ebene aus Artusis Kritik gezogen werden kann, betrifft den kadenziellen Einsatz der kleinen Septime. Mit insgesamt sechs Ausschnitten in *L'Artusi* (1, 2, 6, 7, 8, 9) widmet der Verfasser dieser Dissonanz die größte Aufmerksamkeit.

Dabei scheint sich das Bild, das Monteverdi und Artusi von der kleinen Septime und ihrer Anwendung im Satz haben, grundlegend zu unterscheiden. Beispiel 6 zeigt in exemplarischer und abstrakter Form die Verwendung der kleinen Septime nach Artusi (als Septimvorhalt) und nach Monteverdi (als fester Akkordbestandteil des neu entstandenen Dominantseptakkords) in der Kadenz.

²³ Demgegenüber verbleibt das achtstimmige *Cantate Domino*, das in seiner Konzeption einem Trend der 1580er und 1590er-Jahre hin zur Doppelchörigkeit folgt (vgl. Schlötterer 2002, 22, Anm. 21), weitgehend in stilistischen Konventionen und enthält darüber hinaus auch einige Satzfehler (Oktavparallelen).

²⁴ Artusi 1598a (Hervorhebungen S.F.).

Artusi

Monteverdi

7^b 6 5 - 7^b
3 4 - 3

Beispiel 6: Septimbehandlung bei Artusi und Monteverdi im Vergleich

Artusis Form des Septimvorhalts entstammt dem klassischen Repertoire der Renaissance-Musik und insbesondere der Doppia-Kadenz. Innerhalb seiner Canzonetten-Sammlung treten Septimvorhalte ausschließlich nach dem oben gezeigten Modell auf: Die Septime löst sich demnach abwärts über die Sexte bis zur Quinte auf, sodass am Schluss als Paenultima ein einfacher dominantischer Dreiklang übrigbleibt, bevor mit der Ultima der Kadenz die Finalis erreicht wird. Monteverdi behandelt dagegen die Septime in den Ausschnitten 1, 2, 6, 7 und 9 in *L'Artusi* als akkordeigenen Bestandteil der Dominante vor der Ultima. Kurz: Monteverdi erhebt den (Dominant-)Septakkord zu einem Paenultima-fähigen Klang innerhalb der Kadenz. Dieser feine Unterschied in der Dissonanzbehandlung stellt einen Paradigmenwechsel im Hinblick auf den Akkordbegriff im Allgemeinen und auf die Entstehung des Dominantseptakkords als isolierten, für sich stehenden Akkord im Besonderen dar.²⁵

Insofern kann auch das von Artusi kritisierte Anspringen der unvorbereiteten Septime bzw. deren schrittweises Erreichen leicht erklärt werden: Angenommen, Monteverdi besaß bereits jene abstrakte Vorstellung vom Dominantseptakkord, so erlaubt ihm dies auch das beliebige Anspringen von akkordeigenen Tönen. Selbstverständlich verstößt er dadurch gegen die strengen Satzregeln der Vokalpolyphonie, und noch im 17. Jahrhundert wurde ein Anspringen der Septime weitgehend vermieden. Spätestens seit dem Spätbarock jedoch kann die Septime

25 Jüngst hat auch Johannes Menke auf *Cruda Amarilli* als frühes Beispiel für den Dominantseptakkord nach modernem Verständnis verwiesen. Menke sieht die neuartige, »eigentlich falsche Kombination« von Standard-Klauseln als »eine der Wurzeln des Dominantseptakkordes« (2015, 175, Anm. 30), eine Interpretation, der ich mich hier anschließen möchte. Im Ergebnis scheint mir zudem, wie oben dargelegt, die metrisch-satztechnische Position des entstandenen Dominantseptakkordes bedeutsam, da es sich, wie Menke zutreffend bemerkt, um einen neuartigen Klang im Kadenz- bzw. Klauselverbund und nicht um einen seit alters her üblichen Septimvorhalt handelt.

als etablierter Akkordton angesehen werden, der nicht mehr konsequent vorbereitet werden muss.

Gleichwohl sind Dominantseptakkorde auf kadenziellen Paenultima-Stationen in der Musik um 1600 des Öfteren anzutreffen. Die folgenden zwei Beispiele entstammen der englischen Madrigal-Sammlung *The Triumphs of Oriana*²⁶, die 1601 in London von Thomas Morley herausgegeben wurde.

Übermäßiger Sextakkord

An dieser Stelle sei noch auf zwei bemerkenswerte Konstellationen in Artusis Canzonetten-Sammlung gesondert hingewiesen. Zum einen erklingt in der Canzonetta Nr. 6 *Soavissimi baci* in den Takten 24 und 35 für die kurze Dauer einer Achtel bzw. Fusa der übermäßige Sextakkord $es^1-g^1-cis^2$:

The image shows a musical score for two voices: Canto Secondo (Alto) and Basso. The score is in G major and 3/4 time. Measure 25 features a prominent augmented sixth chord (es-g-cis) in the alto part, which is the subject of the text. The lyrics are 'si ma dol - c'è la fe - ri - ta'.

Beispiel 9: Übermäßiger Sextakkord in Artusis Canzonetta Nr. 6 *Soavissimi baci* (T. 23–25)²⁹

Satztechnisch lässt sich der Akkord als Paenultima einer Tenorkadenz nach D in Takt 25 begreifen, die im homophonen Note-gegen-Note-Satz des Contrapunctus simplex gehalten ist. Die Kadenzstufe D bildet im transponierten System der Vokalpolyphonie, in dem auch die Canzonetta Nr. 6 steht, den sechsten Ton über dem Ausgangston *f*. Der sechste Ton galt wegen seiner Lage am oberen Rand des Hexachordum naturale von jeher als »dubbioso«³⁰, d.h. als zweifelhaft. Für eine Kadenzierung nach D innerhalb des transponierten Systems musste das Hexachordum naturale verlassen und D entweder als re-Stufe des Hexachordum durum oder als mi-Stufe des Hexachordum molle aufgefasst werden. Im Falle einer Interpretation als re-Stufe ergäbe sich eine Kadenz nach d-Dorisch mit Diskantklausel *d-cis-d* und Tenorklausel (*d*)-*e-d*. Begreift man das D jedoch als mi-Stufe im Kontext von d-phrygisch, so erhält man die Diskantklausel *d-c-d* sowie die Tenorklausel (*d*)-*es-d*. Der vorliegende übermäßige Sextakkord entsteht durch ein Übereinander-Legen beider Kadenzierungsmöglichkeiten: Die dorische Diskantklausel *d-cis-d* wird mit der phrygischen Tenorklausel *d-es-d* kombiniert.

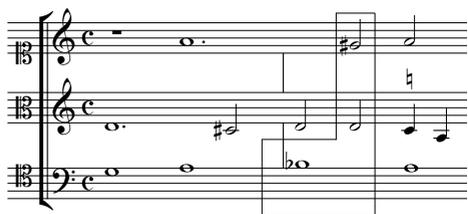
Es handelt sich hier um eines der frühesten gedruckten Beispiele eines übermäßigen Sextakkordes³¹, doch nicht um den einzigen im Werk Artusis. So begeg-

29 Artusi 1598a (Hervorhebung S.F.).

30 Vgl. Vicentino 1555, 53r.

31 Das einzige mir bekannte ältere Beispiel eines übermäßigen Sextakkordes findet sich in den *Lamentationes Jeremiae. Res – Sordes eius* von Jacob Arcadelt, die 1557 in Paris gedruckt wurden (vgl. Arcadelt 1970, 136, T. 91).

net in dessen Kontrapunkttraktat *L'arte del contraponto*³² von 1598 ein zweistimmig notiertes Notenbeispiel, dessen Oberstimme wiederum als Oberquintkannon im Abstand einer Ganzen bzw. Semibrevis auszuführen ist und somit eine dritte Stimme generiert. Bei dreistimmiger Aussetzung des Notenbeispiels entsteht über der dritten Ganzen bzw. Semibrevis im Bass der übermäßige Sextakkord $b-d^1-gis^1$:



Beispiel 10: G.M. Artusi, *L'arte del contraponto*, übermäßiger Sextakkord³³

Simultaner Querstand

In der Canzonetta Nr. 14 *Donna che l'alm' e'l core* ereignet sich in Takt 3 sowie in der Parallelstelle Takt 10 eine chromatische Kollision in Form eines simultanen Querstandes.

Beispiel 11: G.M. Artusi, Canzonetta Nr. 14 *Donna che l'alm' e'l core* (Beginn)³⁴

32 Artusi 1598b.

33 Ebd., 64 (Hervorhebung S.F.).

34 Artusi 1598a (Hervorhebung S.F.).

Was auf den ersten Blick wie ein Druckfehler erscheint, offenbart sich bei näherer Betrachtung als Bezugnahme auf die antike Tetrachordlehre, in diesem Fall auf das chromatische Tetrachord. Artusi führt in seinem Kontrapunkttraktat für das natürliche System, in dem auch die Canzonetta Nr. 14 komponiert ist, die beiden chromatischen Tetrachorde *H-c-cis-e* sowie *e-f-fis-a* auf.³⁵ Letzteres beinhaltet mit *f* und *fis* genau jene beiden Töne, über denen der simultane Querstand im obigen Beispiel stattfindet.

Ein weiteres Argument für das *fis*¹ im Alto in Beispiel 11 kann in Bezug auf die Kadenz selbst gesehen werden: Die Kadenz mündet in Takt 5 letzten Endes nach C-Dur. Der Ton *fis* kann in diesem Kontext – modern gesprochen – als Terz der Doppeldominante D-Dur interpretiert werden, quasi als Subsemitonium zum Grundton des Dominantklanges G-Dur. Auch für diese satztechnische Konstellation liefert Artusi in seinem Traktat *L'arte del contraponto* eine Belegstelle:



Beispiel 12: G.M. Artusi, *L'arte del contraponto*, Ausschnitt³⁶

Diese Doppia-Kadenz³⁷ führt nach F-Dur, enthält mit dem *h* als drittletztem Bass-ton jedoch genau jenes Subsemitonium zum Grundton des Dominantklanges C-Dur, welches dem *fis* in Beispiel 11 entspricht.

Fazit und Ausblick

Bereits Claude Palisca hatte in seiner Studie »The Artusi-Monteverdi Controversy« dazu aufgerufen, das Bild Artusis als »größtem Reaktionär der Musikgeschichte« zu revidieren. Palisca stützte sich seinerzeit auf eine differenzierte Betrachtung von Artusis Kontrapunkttraktaten. Auf Basis der hier vorgenommenen Sichtung und Auswertung von Artusis Canzonetten möchte ich mich Claude Palisca in dieser Hinsicht anschließen: Artusi reizt durchaus die Grenzen der *pri-*

35 Vgl. Artusi 1598b, 7.

36 Vgl. ebd., 49.

37 Genauer gesagt handelt es sich um eine »cadentia duriuscula« (vgl. Bernhard 1963, 82).

ma pratica aus (übermäßiger Sextakkord, simultaner Querstand), auch wenn er im Gegensatz zu Monteverdi diese nicht überschreitet.

Gleichwohl bleibt der eigentliche Anlass für die Artusi-Monteverdi-Kontroverse weiter im Ungewissen. Es mag an einer gewissen Streitsucht Artusis gelegen haben. Möglicherweise war er auch nur schlichtweg an einem fachlichen Diskurs mit Monteverdi interessiert, den er mit seinem *L'Artusi* anregen wollte, auf den sich aber Monteverdi nicht einließ. Eventuell geht die Kontroverse auch auf eine Initiative von Artusis Verleger Giacomo Vincenti zurück, der sich von einem fachlichen Diskurs steigende Absatzzahlen versprochen haben könnte.³⁸

Schließlich scheint jedoch keine grundsätzliche Ablehnung seitens Artusi gegenüber Monteverdi bestanden zu haben. »L'Ottuso«, jener anonyme Autor, der Monteverdi in seinem verschollenen Verteidigungsbrief gegen Artusi in Schutz genommen hatte, schreibt im *Discorso secondo musicale*, dem letzten Traktat der Kontroverse:

Er [Artusi] lobt seine [Monteverdis] Werke und sein vortreffliches Genie, in dieser Hinsicht verdient er, gelobt zu werden [...].³⁹

Literatur

- Arcadelt, Jacob (1970), *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, Bd. 10 (= *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 31.10), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Artusi, Giovanni Maria (1598a), *Canzonette a quattro voci di Gio: Mario Artusi da Bologna. Novamente composte, & date in luce*. Libro primo, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1598b), *L'arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1603), *Seconda parte dell'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1608), *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Bernhard, Christoph (1963), »Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, 2. Auflage, hg. von Joseph M. Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.

38 Vgl. Carter 1992, 176.

39 Übersetzung d. Verf.: »egli loda l'opere sue, e'l suo bello ingegno, in quella parte però che meritano esser lodate [...].« (Artusi 1608, 7).

- Carter, Tim (1992), »Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music«, in: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 171–194.
- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 2., durchgesehene und erw. Auflage, Köln: Dohr.
- DeFord, Ruth I. (1995), Art. »Canzonetta«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 2, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: J.-B.-Metzler, 431–433.
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum*, Wien: Johann Peter van Ghelen.
- Leopold, Silke (2002), *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 3. Auflage, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Monteverdi, Claudio (1603), *Il quarto libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Monteverdi, Claudio (1605), *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Monteverdi, Claudio (1607), *Scherzi musicali a tre voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Morley, Thomas (Hg.) (1601), *The Triumphes of Oriana*, London: Thomas Este.
- Palisca, Claude V. (1985), »The Artusi-Monteverdi Controversy«, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London: Faber and Faber, 127–158.
- Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina*, Augsburg: Wißner.
- Vecchi, Orazio (1580), *Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci*, Venedig: Angelo Gardano.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre.
- Vincenti, Giacomo (Hg.) (1599), *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Zarlino, Gioseffo (1589), *De tutte l'opere*, il primo volume, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

© 2020 Stefan Fuchs (s.fuchs.musik@arcor.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Fuchs, Stefan (2020), »Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 453–467. <https://doi.org/10.31751/p.22>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020