

Ralph Paland (Köln)

## Anordnungsprinzipien in Girolamo Frescobaldis Partiturdrukken für Tasteninstrumente

Bekanntlich stehen sich innerhalb des kompositorischen Œuvres für Tasteninstrumente, das Girolamo Frescobaldi zu Lebzeiten publizierte, zwei Werkgruppen gegenüber, deren kompositionstechnische und ästhetische Differenzen in gewisser Weise bereits durch die äußere Form ihrer Drucklegung widergespiegelt werden:<sup>1</sup> Einerseits finden sich die in Klaviertabulatur publizierte Toccatenbücher von 1615/16 und 1627 inklusive der *Aggiunta*, die Frescobaldi dem ersten Toccatenbuch im Neudruck von 1637 hinzufügte. Hierbei handelt es sich insofern um Sammlungen von einer gewissen stilistischen und gattungsmäßigen Heterogenität, als Frescobaldi dem gewichtigen Korpus der Toccaten auch Kompositionen im Tanzstil und Variationswerke über Themen, *cantus firmi* und Bassmodelle unterschiedlichster Provenienz zur Seite stellt. Der nicht selten improvisatorische und deutlich aus der Spielweise des Instruments hergeleitete Charakter dieser Stücke findet in der Klaviertabulatur eine angemessene Notationsweise. Andererseits publizierte Frescobaldi seine Sammlungen der *Fantasia* von 1608, der *Recercari et canzoni* von 1615, der *Capricci* von 1624 sowie der *Fiori musicali* von 1635 in der Form der Klavierpartitur. Diese Notationsweise kann im Sinne zeitgenössischer Gepflogenheiten nicht zuletzt als Hinweis auf eine demonstrative, lehrhafte Intention der betreffenden Sammlung verstanden werden.<sup>2</sup> Und tatsächlich tritt zumindest in den *Fantasia* und den *Recercari* die Entfaltung instrumentenspezifischer Idiomatik, spieltechnischer Virtuosität und tänzerischer Bewegung hinter einen gesteigerten satztechnischen Anspruch zurück, den Frescobaldi in den Dienst einer idealtypischen Ausprägung der zu Beginn des 16. Jahrhunderts kompositorisch nur ansatzweise differenzierten Gattungen Fantasia, Ricercar und Capriccio als kontrapunktische Genres stellt.

Die satztechnische Finesse der *Fantasia*, *Recercari* und *Capricci* ist von musikwissenschaftlicher Seite immer wieder hervorgehoben worden. Weniger Aufmerksamkeit wurde bislang den Prinzipien zuteil, denen Frescobaldi bei der Anordnung der Stücke innerhalb der betreffenden Sammlungen folgte. Es scheint nun, als stehe die äußere Disposition der Sammlungen in engem Konnex mit dem didaktischen Charakter, der ihnen als kontrapunktischen Studienwerken eignet: Nicht nur in der paradigmatischen Behandlung der kompositorischen *oblighi*, sondern auch in der Anordnung der Stücke verbindet sich hier der Anspruch überlegter und überlegener ästhetischer Gestaltung mit einer lehrhaften Intention. Dies soll im Folgenden exemplarisch dargelegt werden. Dabei sollen im Zentrum der Aufmerksamkeit die Sammlungen der *Capricci*, der *Recercari* und der *Fantasia*

1 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber 1997, S. 385.

2 Dies deutet auch Frescobaldi selbst im Vorwort zu den *Fiori musicali* an.

stehen; außer Betracht bleiben dagegen die *Fiori musicali* – wird die Anordnung dieser von Frescobaldi ausdrücklich für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgesehenen Sammlung doch wesentlich von liturgischen Gesetzmäßigkeiten diktiert.

Zunächst ist freilich zu konzedieren, dass das Maß an Konsequenz, mit dem Frescobaldi sich in den drei genannten Sammlungen um die Ausprägung einer übergeordneten Disposition bemüht, ebenso unterschiedlich ist wie die Komplexität der jeweils realisierten Anordnungsgesetzmäßigkeiten. Und es scheint, als stünden beide Momente in engem Zusammenhang mit der jeweils intendierten didaktischen Ambition. So ist es nicht verwunderlich, dass in den *Capricci* die übergreifenden Ordnungsprinzipien, die die beiden zuvor entstandenen Sammlungen bestimmen, bestenfalls in Resten auszumachen sind: Handelt es sich doch bei dem durch Frescobaldi realisierten Typus des Capriccios gegenüber der Fantasie und dem Ricercar insofern um die modernste Gattung, als sie in stärkerem Maße als die beiden anderen kontrapunktischen Genres Ausdrucksmittel der *seconda prattica* in die Instrumentalmusik überträgt, so dass Frescobaldi sich hier der Ausdrucks- und Formensprache seiner Toccatenbücher nähert. Nun gehört zu den Gattungsmerkmalen des Capriccios, wie Frescobaldi es verstand, gerade die kompositorische Integration des Abweichenden, die scheinbar paradoxe, spielerische Systematisierung des Unsystematischen, wie es sich am sinnfälligsten im *Capriccio cromatico con ligature al contrario* manifestiert, das sich dem *obbligo* unterwirft, Dissonanzen regelwidrig nach oben aufzulösen. So ist es möglicherweise dieser Zug, der Frescobaldi anders als in den *Fantasie* und den *Recercari* davon abhielt, die *Capricci* etwa dem traditionell verbürgten Ordnungsprinzip der modalen Disposition zu unterwerfen, welches auch in den modern ausgerichteten Toccatenbüchern keine Rolle mehr spielt. Auch die Anzahl der Stücke scheint im Unterschied zu den *Fantasie* und *Recercari* für die Gesamtdisposition der Sammlung nicht ausschlaggebend gewesen zu sein: Die *Capricci* umfassten bei ihrem ersten Erscheinen 1624 zwölf Stücke; von 1626 an wurden sie allerdings stets gemeinsam mit den vormals selbstständigen *Recercari et canzoni* von 1616 gedruckt, wobei jedoch das 7. Capriccio des Drucks von 1624 ersatzlos gestrichen wurde, so dass sich die Gesamtzahl der *Capricci* auf elf Stücke reduzierte.

Dagegen zeigt sich hinsichtlich der Abfolge der *oblighi*, die den einzelnen Stücken zugrunde liegen, zumindest ansatzweise eine Systematik: Die Anordnung scheint nämlich insofern gewissen didaktischen Prinzipien zu folgen, als Frescobaldi sich zumindest in den ersten Stücken bei der Wahl der *oblighi* an zeitgenössischen Konzepten der Komponistenausbildung orientiert, wie sie etwa in der *Prattica di musica* von Lodovico Zacconi entfaltet werden.<sup>3</sup> Die Sammlung beginnt mit zwei Stücken über das aufsteigende beziehungsweise absteigende Hexachord – jene beiden *soggetti*, die laut Zacconi die ersten *oblighi* jedes angehenden Komponisten darstellen sollten. Danach folgt ein Capriccio über den Kuckucksruf, von dem Zacconi sagt, dass er als elementare Zweitonfolge besonders zur Übung des kompositorischen Umgangs mit ostinaten *soggetti* geeignet sei. An vierter Stelle steht mit dem *Capriccio sopra la-sol-fa-re-mi* ein Stück über ein ehrwürdiges, seit Josquin immer wieder verwendetes Solmisations-Soggetto von nun immerhin schon fünf Tönen, das Frescobaldi allerdings nur noch teilweise in Ostinatomanier verarbeitet. Dann folgen zwei Capricci

3 Vgl. Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, MA u. a. 1983, S. 164.

über populäre Liedmelodien – die *Bassa fiammenga* und *La Spagnoletta*. Bis hier zeigt Frescobaldis Anordnung über die didaktische Stufenfolge hinaus zugleich eine Tendenz zur Paarbildung: zwei Capricci über das Hexachord, zwei Capricci über kurze, ostinat verwendbare *soggetti*, zwei Capricci über Liedmelodien. Durch den Wegfall des ursprünglichen siebten Capriccios, das als Variationspartita innerhalb der Sammlung in stilistischer und kompositionstechnischer Hinsicht einen Fremdkörper darstellt, setzt sich diese paarige Anordnung auch in den beiden folgenden Stücken insofern fort, als sowohl im *Capriccio cromatico con ligature al contrario* als auch im *Capriccio di durezza* die *oblighi* nicht auf besonderen Themenformulierungen, sondern auf ähnlich gelagerten Tonsatzaufgaben beruhen: im bereits erwähnten siebten Stück auf chromatischer Stimmführung und Auflösung von Vorhalten nach oben, im achten Stück auf musikalisch sinnvoller Häufung von Dissonanzen. Erst die letzten drei Capricci behandeln je individuelle Probleme: das *Capriccio sopra un soggetto* die kontrapunktische und variative Durchführung eines modernen, rhythmisch bewegten Themas von kanzenartigen Charakter, das *Capriccio di obbligo di cantare la quinta parte* die Ergänzung eines vierstimmigen Tonsatzes um eine im Notentext ausgesparte fünfte Stimme, die ein Ostinato-Soggetto auszuführen hat, und das Schluss-Stück die kontrapunktische Verarbeitung von nicht weniger als vier selbstständigen *soggetti*, die auf dem beliebten *Ruggiero*-Modell beruhen. Freilich ist die Vereinzelung der kompositorischen Problemstellung am Ende der Sammlung im Sinne des didaktischen Konzepts durchaus konsequent: Der Gang führt in gradueller Steigerung von *oblighi*, die wie die Hexachorde der ersten beiden Stücke gewissermaßen die allgemeine Ordnung des Tonsystems definieren, über Schulexempla zu stetig individuelleren Problemstellungen – ein Gang, in dem man zugleich in großen Zügen eine Entwicklung vom alten zum neuen Stil erkennen mag, wie sie sich nicht selten auch innerhalb der einzelnen Capricci abzeichnet, deren zu Beginn oftmals *ricercar*-artig strenger Satz im weiteren Verlauf der Stücke zunehmend von modernen Figurationen und Klangformen durchsetzt wird.

Tabelle 1: *oblighi* in Frescobaldis *Capricci*

Nr.	Titelzusatz/ obbligo	Art des obbligo
1	<i>Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La</i>	Hexachord
2	<i>La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut</i>	
3	<i>il Cucho</i>	ostinate <i>soggetti</i>
4	<i>La, Sol, Fa, Re, Mi</i>	
5	<i>la Bassa Fiamenga</i>	populäre Melodien
6	<i>la Spagnoletta</i>	
(7)	<i>(l'aria »Or chè noi rimena«)</i>	
8	<i>Cromatico con ligature al contrario</i>	Dissonanzbehandlung
9	<i>di durezza</i>	
10	<i>sopra un soggetto</i>	individuelle Aufgaben
11	<i>di cantare la quinta parte senza toccarla</i>	
12	<i>l'aria die Ruggiero</i>	

Aufgrund der vielfältigen Irregularitäten mag die These, dass bei der Anordnung der *Capricci* die Gedanken der Paarbildung und einer didaktisch motivierten Steigerung zumindest subkutan wirksam waren, freilich durchaus fragwürdig erscheinen. Sie vermag jedoch an Plausibilität zu gewinnen, wenn man erkennt, dass Frescobaldi ähnlichen Prinzipien zuvor auch bei der Anordnung der *Fantasia* und *Recercari* folgte – und zwar mit weitaus größerer Konsequenz als in den *Capricci*.

So entfalten beide genannten Sammlungen entsprechend alter Tradition die polyphone Moduslehre gemäß dem früh-zarlinischen System: Jede der zwölf *Fantasia* repräsentiert einen der zwölf Modi. In der Sammlung der *Recercari et canzoni* sind es nur die zehn Ricercare, die der modalen Disposition unterworfen werden. Die fünf Kanzonen, die gegenüber den Ricercaren einen kontrapunktisch weniger strengen, im Gestus leichtergewichtigen Typus vertreten, stehen dagegen außerhalb der modalen Disposition und scheinen auch sonst keinen erkennbaren übergeordneten Anordnungsprinzipien unterworfen zu sein. Die Abfolge der Ricercare entspricht den glareanischen Modi unter Auslassung des 11. und 12. Modus, die Frescobaldi in diesem Fall wahrscheinlich – wie nicht wenige seiner Zeitgenossen<sup>4</sup> – mit dem 5. und 6. Modus konfundierte. Als Folge der Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi, die in der Regel zu einer Doppelung jedes Grundtones führt,<sup>5</sup> ergibt sich eine Gruppierung der zwölf Fantasien bzw. zehn Ricercare in sechs mal zwei bzw. fünf mal zwei Stücke. Diese modal konstituierte Paarigkeit hat allerdings in beiden Sammlungen unterschiedliche Konsequenzen:

Im Falle der *Recercari* schlägt sich die Paarbildung insofern auch auf der Ebene der Tonatzstruktur nieder, als die Abfolge der zehn Stücke hinsichtlich der kompositorischen Faktur als ein Alternieren zweier Ricercartypen verstanden werden kann: Die authentischen Ricercare 1, 3, 5, 7 und 9 verarbeiten jeweils drei oder vier *soggetti*, die – simultan oder auf unterschiedliche Weisen sukzessiv exponiert – zumindest in einem abschließenden Formabschnitt kontrapunktisch verbunden werden; dagegen handeln die plagalen Ricercare 2, 4, 6, 10 und in gewisser Weise auch das Ricercar 8 in verschiedenen Abschnitten je eigene *soggetti* ab, ohne diese aber innerhalb des Formverlaufs in ihrer Gesamtheit kontrapunktisch zusammenzufassen.<sup>6</sup> Das erste Ricercar-Paar exponiert diese beiden Verfahrensweisen in prototypischer Weise und legt dabei zugleich die musikgeschichtlichen Referenzpunkte offen, auf die Frescobaldi sich in seinen Ricercaren bezieht: Das *Recercar primo* kombiniert seine drei *soggetti* nach dem Vorbild der neapolitanischen Tradition Macques, Mayones und Trabacis von Anbeginn an, während das *Recercar secondo* an die eher in Norditalien beheimatete Tradition des in Abschnitte mit je eigener Thematik gegliederten Ricercars anknüpft und sich dabei in seiner Thematik und in der Beantwortung der *soggetti* in Umkehrungsform deutlich auf das Modell eines Ricercares von Frescobaldis Lehrer Luzzasco Luzzaschi rückbezieht.<sup>7</sup> In den folgenden Ricercar-Paaren werden diese beiden

4 Vgl. Bernhard Meier, *Alte Tonarten*, Kassel 1994, S. 32–35.

5 Einzig der 3. und 4. Modus werden aufgrund der Transposition des letzteren um eine Quart nach oben jeweils durch zwei unterschiedliche Grundtöne repräsentiert. Dagegen wird durch die gleichsinnigen Transpositionen des 1. und 2. Modus in die Oberquart die paarige Anordnung nicht gestört.

6 Vgl. auch den abweichenden Gliederungsvorschlag in: James Leslie Ladewig, *Frescobaldi's »Recercari, ei Canzoni francese« (1615)*, Ann Arbor, MI u. a. 1979, S. 105–109.

Modelle in verschiedenen Varianten weiterentwickelt, wobei sie sich in gewissem Maße einander annähern. So entfalten die Stücke in authentischen Modi den Typus des alle *soggetti* kombinierenden *Ricercars* weiter: Im *Recercar terzo* und *Recercar quinto* werden zunächst drei *soggetti* auf unterschiedliche Weisen nacheinander exponiert und erst nach und nach verknüpft; im *Recercar settimo* verbindet sich die Verflechtung der drei von Anfang an präsenten *soggetti* mit der Technik des Ostinato-*Ricercars*, und das *Recercar nono* steigert die Kombinatorik zur Simultaneität von vier *soggetti*. In den *Ricercaren* in plagalen Modi wird die Gliederung in thematisch selbstständige Abschnitte mit der Verarbeitung je eines über das ganze Stück beibehaltenen ostinaten Solmisations-Soggettos verbunden, zu dem abschnittsweise wechselnde *soggetti*, die teilweise auch in Umkehrung verwendet werden, hinzutreten. Zugleich wird die Ostinatotechnik von Stück zu Stück modifiziert: Die Anzahl der Wertgrößen wächst von drei im *Recercar quarto* über sieben im *Recercar sesto* bis zur ständigen rhythmischen Variation der ostinaten Tonfolge im *Recercar decimo*. Gleichzeitig aber wird die diastematische Variabilität der ostinaten Solmisations-Soggetti zunehmend eingeschränkt: Während das *soggetto* des *Recercar quarto* in allen Stimmen jeweils auf dem Grund- und Quintton erscheint, erklingt das des *Recercar sesto* nur noch in einer Stimme auf Grundton und Quinte, und dasjenige des *Recercar decimo* ist gar auf eine Stimme und eine Lage fixiert. Eine Sonderstellung nimmt das *Recercar ottavo* ein. Da in dem *Ricercar*-Paar  $\frac{7}{8}$  das Ostinatoprinzip bereits durch das die beiden Typen ver-schränkende *Recercar settimo* vertreten ist, legt Frescobaldi dem *Recercar ottavo* einen abweichenden *obligo* zugrunde: Es realisiert die ›Verpflichtung‹, auf Sekundfortschreitungen zu verzichten. Hier arbeitet der Komponist mit verschiedenen, abschnittsweise wechselnden und variativ aufeinander bezogenen *soggetti*, die wesentlich durch pendelnde Terzen und Quartan bestimmt sind.

Tabelle 2: Formdisposition in Frescobaldi's *Recercari*

Nr.	Modus	Anzahl der <i>soggetti</i> /thematische Gliederung
1	1. Ton auf g	3 <i>soggetti</i> : I+II+III
2	2. Ton auf g	6 <i>soggetti</i> : I/I <sub>U</sub> +II/II <sub>U</sub> , III/III <sub>U</sub> +IV/IV <sub>U</sub> , V/V <sub>U</sub> +VI/VI <sub>U</sub>
3	3. Ton auf e	3 <i>soggetti</i> : I, I+II, II+III/I+III, I+II+III
4	4. Ton auf a	5 <i>soggetti</i> (I = Ostinato, 3 Wertgrößen): I+II, I+III, I+IV/IV <sub>U</sub> +V
5	5. Ton auf f	3 <i>soggetti</i> : I–II–III, I, II, III, I+II+III
6	6. Ton auf f	6 <i>soggetti</i> (I = Ostinato, 7 Wertgrößen): I+II, I+III+III <sub>U</sub> , I+IV+V+VI
7	7. Ton auf g	3 <i>soggetti</i> (I = Ostinato, 3 Wertgrößen): I+II/II <sub>U</sub> +III/III <sub>U</sub>
8	8. Ton auf g	1 ständig variiertes <i>soggetto</i> : <i>obligo di non uscir di grado</i>
9	9. Ton auf a	4 <i>soggetti</i> : I+II+III+IV
10	10. Ton auf a	5 <i>soggetti</i> (I = Ostinato, permanent rhythmisch variiert): I, I+II, I+III, I+II+III, I+IV+IV <sub>U</sub> +V

7 Vgl. Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, S. 134.

Insgesamt zeichnet sich also schon in den *Recercari* über die modale Disposition und die paarige Gruppierung hinaus eine gewisse Steigerungstendenz in der Abfolge der Stücke ab, die sich hier in einer zunehmenden Differenzierung der aufgewandten kompositorischen Verfahren niederschlägt: Ausgehend von den beiden eröffnenden Stücken, die klar an historisch geprägte Gattungsmodelle anknüpfen, vollzieht sich in den folgenden Ricercar-Paaren mit der wechselseitigen Durchdringung der anfänglich getrennten Gestaltungsweisen eine zunehmende Individualisierung der kompositorischen Lösungen.

Aber bereits in seinen frühen *Fantasia* realisierte Frescobaldi eine ähnliche Steigerungsordnung – dort allerdings nicht in Form einer didaktischen oder stilistischen Entwicklung, sondern als Zunahme in der Themenzahl des kontrapunktischen Geflechts: Da in den zwölf *Fantasia* je drei Stücke über ein, zwei, drei oder vier *soggetti* erscheinen, wird hier anders als in den *Recercari* die auf der Doppelung jedes Grundtons beruhende Gliederung in sechs mal zwei Stücke auf satztechnischer Ebene nicht reproduziert, sondern von einer Gruppierung in vier mal drei Stücke überlagert. Darüber hinaus werden diese modalen und satztechnischen Ordnungen von einem Netz thematischer Verknüpfungen überwuchert: In jeder der *Fantasia* findet sich nämlich zumindest ein *soggetto*, das – originalgetreu oder variiert – in noch wenigstens einem weiteren Stück der Sammlung verarbeitet wird. Damit aber rückt Frescobaldi das Verhältnis von Modus und *soggetto* in den Blick: Statt im Sinne der Tradition einen Modus einfach zu exponieren,<sup>8</sup> wird eine solche Tonfolge erst durch den Modus, in dem sie erscheint, charakteristisch gefärbt. So erklingt etwa ein und dasselbe *soggetto* zunächst im 3., später aber auch untransponiert im 7. Ton.

*Fantasia terza*, T. 1–4

*Fantasia settima*, T. 1–4

Notenbeispiel 1: Modale Themenvariation in Frescobaldis *Fantasia*

Neben diesem Verfahren einer modalen Variation macht Frescobaldi andererseits vielfältige Techniken der rhythmischen Veränderung und der *Inganno*-Variation<sup>9</sup> der diastematischen Themenkerne – Techniken, die auch den internen Verlauf der Fantasien bestimmen – für die übergreifende Disposition der Sammlung fruchtbar. Mithilfe solcher Verfahren näm-

<sup>8</sup> Vgl. hierzu etwa: Bernhard Meier, »Thomae Stoltzeri *Octo Tonorum Melodiae* re-examinatae«, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidelberg, Kassel 1991, S. 97–104.

lich gelingt es ihm, die vielen zunächst selbstständig erscheinenden *soggetti* der einzelnen Stücke wechselseitig zu vermitteln und zugleich eine symmetrische Rahmenarchitektur anzudeuten: So erscheint das *soggetto* der *Fantasia prima* in einer Umkehrungsvariante sowohl am Ende der ersten Werkhälfte, nämlich als erstes *soggetto* der *Fantasia sesta*, als auch am Ende der zweiten Werkhälfte, nämlich als zweites *soggetto* der *Fantasia duodecima*. Und da auch das dritte *soggetto* der *Fantasia settima*, die die zweite Werkhälfte eröffnet, im vierten *soggetto* der abschließenden *Fantasia duodecima* wieder aufgegriffen wird, erscheinen Anfang, Zentrum und Ende der Sammlung auf subtile Weise miteinander verknüpft.

The image displays musical notation for four fantasies by Girolamo Frescobaldi, illustrating thematic connections. The notation is arranged in two systems. The first system contains three staves: *Fantasia prima*, T. 1-2; *Fantasia sesta*, T. 1-2; and *Fantasia settimana*, T. 8-9. The second system contains one staff: *Fantasia duodecima*, T. 1-6. Brackets and labels (I<sub>1</sub>, I<sub>6</sub>, III<sub>7</sub>, I<sub>12</sub>, IV<sub>12</sub>) indicate thematic links between specific notes in different pieces. For example, I<sub>1</sub> and I<sub>6</sub> connect notes in the first and sixth fantasies, while III<sub>7</sub> and IV<sub>12</sub> connect notes in the seventh and twelfth fantasies.

#### Notenbeispiel 2: Themenverknüpfungen in Frescobaldis *Fantasia*

Darüber hinaus kommt der letzten *Fantasia* auch insofern eine zusammenfassende Funktion zu, als sie thematisches Material aus allen vier Dreiergruppen verarbeitet (Tabelle 3 auf der folgenden Seite).

Die Ordnungsprinzipien der modalen Disposition, der satztechnischen Gruppierung und der thematischen Verknüpfung wirken in den *Fantasia* also nicht unabhängig voneinander, sondern greifen in komplexer Weise ineinander. In dem Maße aber, in dem dieses Frühwerk Frescobaldis in mehrdimensionaler Verschränkung von Verfahren der Steigerung, Gruppierung, Symmetriebildung und thematischen Verknüpfung nicht nur die Sammlungen seiner Zeitgenossen, sondern auch seine eigenen, später entstandenen Partiturdrukke der *Recercari et canzoni* und der *Capricci* übertrifft, nimmt es zugleich jene komplexen Dispositionen vorweg, die mehr als 120 Jahre später Johann Sebastian Bach in kontrapunktischen Studienwerken wie dem *Dritten Theil der Clavier Übung* und der *Kunst der Fuge* erprobte.

9 Vgl. John Harper, »Frescobaldi's Early *Inganni* and Their Background«, in: *PRMA* 105 (1978/1979), S. 6–9; Roland Jackson, »The *Inganni* and the Keyboard Music of Trabaci«, in: *JAMS* 21 (1968), S. 204 bis 208.

Tabelle 3: Formdisposition in Frescobaldis *Fantasia*

Nr.	Modus	Anzahl der <i>soggetti</i>	thematische Beziehungen <sup>10</sup>
1	1. Ton auf g	1	$I_1 \rightarrow UI_6 = UI_{12}$
2	2. Ton auf g	1	$I_2 \rightarrow \text{Var}II_4$
3	3. Ton auf e	1	$I_3 \rightarrow II_7$
4	4. Ton auf a	2	$I_4 \rightarrow UIV_{10}/II_4 \rightarrow \text{Var}III_9$
5	5. Ton auf f	2	$I_5 \rightarrow UII_5/II_5 = UII_5$
6	6. Ton auf f	2	$I_6 = UI_1 \rightarrow I_{12}/II_6 \rightarrow III_9$
7	7. Ton auf g	3	$I_7 \rightarrow I_8/II_7 = I_3/III_7 \rightarrow UI_{10} = II_{10} = UIV_{11} = UII_{12}$
8	8. Ton auf g	3	$I_8 = I_7/II_8/III_8$
9	9. Ton auf a	3	$I_9/II_9/III_9 = \text{Var}I_4 = II_6$
10	10. Ton auf a	4	$I_{10} = UIII_7 \rightarrow UIV_{11} = II_{10} = UII_{12}/II_{10} = UIII_7 = UI_{10}/III_{10}/IV_{10} = UI_4$
11	11. Ton auf f	4	$I_{11}/II_{11}/III_{11}/IV_{11} = UIII_7 = UI_{10} = II_{10}$
12	12. Ton auf f	4	$I_{12} = UI_1 = I_6$ $II_{12} = UIII_7 = \text{Var}UI_{10} = UII_{10} = IV_{11} \rightarrow \text{Var}UIV_{12}/III_{12}/IV_{12} = \text{Var}UII_{12} = III_7 = I_{10} = UII_{10} = UIV_{11}$

*Christian Speck (Koblenz–Landau)*

## Chorkomposition im lateinischen und italienischen Oratorium in der Mitte des 17. Jahrhunderts

Chorkompositionen, oder kurz: Chöre, in frühen lateinischen und italienischen Oratorien stellen in der Regel wesentliche Bestandteile der Gesamtkomposition dar. Ziel des Referats war es, die Chorbehandlung und den Choreinsatz unter verschiedenen Aspekten zu untersuchen, um Aussagen zur Gattungstypik zu gewinnen.<sup>1</sup> Ein erster Aspekt ist die

<sup>10</sup> Fettdruck: erstes Erscheinen eines *soggetto*; römische Ziffer: Nummer des *soggetto* innerhalb der jeweiligen *Fantasia*; Index: Nummer der *Fantasia*; U: Umkehrung; Var: Variante.

<sup>1</sup> Wesentliche Teile des Referats finden sich in einer anderen Publikation des Autors, die zwischenzeitlich veröffentlicht wurde: Christian Speck, »Mehrchörigkeit in römischen Oratorien zur Zeit von Orazio Benevoli«, in: *La policoralità in Europa al tempo di Paris Lodron. »Missa Salisburgensis«. Biber contra Benevoli. Atti del Convegno Internazionale di studi »Paris Lodron e la musica del suo tempo« Rovereto – Sala conference, Mart 14 dicembre 2003*, hrsg. von Antonio Carlini u.a., Trient 2006, S. 129–158.



Positionierung von Chören im Ablauf, oder die Frage nach dem Chor als Bauelement, sei es im Hinblick auf Szenenkomposition oder auf das Gesamte. Wie sind etwa die großen Chortableaus in den mit »Coro« bezeichneten Oratorienteilen gestaltet? Was ist unter den »Chororatorien« (Witzenmann) zu verstehen? Ein zweiter Aspekt hängt mit der Funktion von Chören zusammen (z. B. handelnd oder reflektierend) und betrifft u. a. strukturelle Fragen der Textvorlage und damit der musikalischen Form und des musikalischen Satzes (wie z. B. Mehrhörigkeit). Beide Aspekte beziehen sich auch auf Formen musikalischer Beziehungsbildung von Chören innerhalb eines Oratoriums. Schließlich wurde auf die Frage der Besetzung von Chören eingegangen, wozu bisher unbekannte Dokumente herangezogen worden sind.

Thomas Synofzik (Köln)

## Die »Tierce de Picardie« als Stilmerkmal im 17. und 18. Jahrhundert

Als »Tierce de Picardie« verzeichnet Jean-Jacques Rousseau 1768 in seinem *Dictionnaire* die Praxis, Kompositionen in Moll-Tonarten mit einer Durterz im Schlussakkord zu beenden.<sup>1</sup> Es handelt sich bei Rousseau um den frühesten Beleg für diesen Terminus, spätere Definitionen etwa bei Meude-Monpas 1787<sup>2</sup> oder Charles Burney 1789<sup>3</sup> sind davon abhängig. Einer These von Robert Hall<sup>4</sup> zufolge war es nicht die Landschaft Picardie, sondern das altfranzösische Adjektiv »picard«, das in seiner Bedeutung »spitz, scharf« zur ursprünglichen Begriffsprägung Anlass gegeben haben könnte. Dann jedoch müsste der Ausdruck schon im 16. Jahrhundert entstanden sein, Rousseau spricht allerdings ausdrücklich von einer zeitgenössischen Scherzbezeichnung »par plaisanterie«. Andere Erklärungsversuche verstehen »Picardie« als Paradigma des Provinziellen<sup>5</sup> oder in geographisch geweitetem Sinne als Ursprungsregion der Komponisten der franko-flämischen Schule.<sup>6</sup>

1 Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 514f.

2 Vgl. J. J. O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique*, Paris 1787, S. 202. Einzige Ergänzung gegenüber Rousseau ist der Hinweis »on emploie très-souvent cette terminaison harmonique, dans les récitatifs de nos Opéra: elle y est même bien placée, quand elle prépare au mode d'un bel air qui succède à un long récitatif.«

3 Vgl. Charles Burney, *A General History of Music*, London 1789, Bd. 3, S. 114.

4 Vgl. Robert A. Hall jr., »How Picard was the »Picardy Third«?«, in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 78–80.

5 Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch der Musik*, München und Kassel 2000, S. 230.

6 Vgl. Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, hrsg. von John Owen Ward, London 1972, S. 536.