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. Mehrchörigkeit). 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.[1] Es handelt sich bei Rousseau um den frühesten Beleg für diesen Terminus, spätere Definitionen etwa bei Meude-Monpas 1787[2] oder Charles Burney 1789[3] sind davon abhängig. Einer These von Robert Hall[4] 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[5] oder in geographisch geweitetem Sinne als Ursprungsregion der Komponisten der franko-flämischen Schule.[6]

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 [2]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.

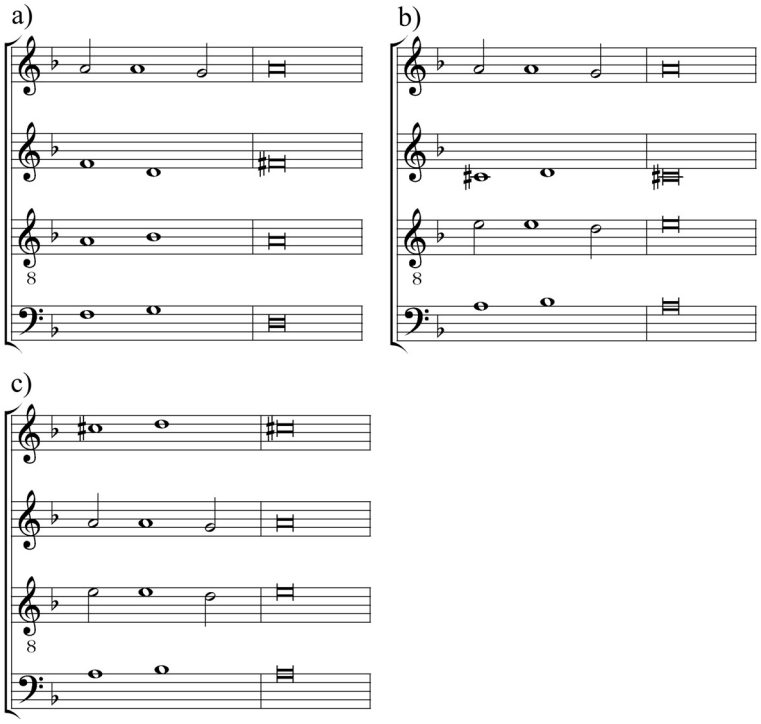
5 Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch der Musik*, München und Kassel 2000, S. 230.

6 Vgl. Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, hrsg. von John Owen Ward, London [10]1972, S. 536.

Doch nicht um die Terminologie soll es im Folgenden gehen, sondern um das Phänomen. Es wird zu zeigen sein, dass es sich zwar nicht um ein kulturelles Identitätsmerkmal der Picardie, aber doch um ein sowohl geographisch als auch chronologisch, gattungsspezifisch und personaltypisch differenzierbares Stilmerkmal handelt.

Aktuell wird die Frage einer Moll- oder Durterz im Schlussklang erst, wenn im mehr als dreistimmigen Satz nicht mehr alle Stimmen im Einklang enden. In diesem Zusammenhang kommt Stefano Vanneo 1533 auf das zu untersuchende Phänomen zu sprechen. In seinen Beispielen tritt mehrfach eine Dezime zwischen Bass und Alt im Schlussklang einer Kadenz auf, die nach Vanneo durch Vorzeichnung eines Diesis-Kreuzes in eine große zu verwandeln ist. Durch Klauseltausch kann ein solcher Dezimton auch in anderen Stimmen auftreten (Notenbeispiel 1c).

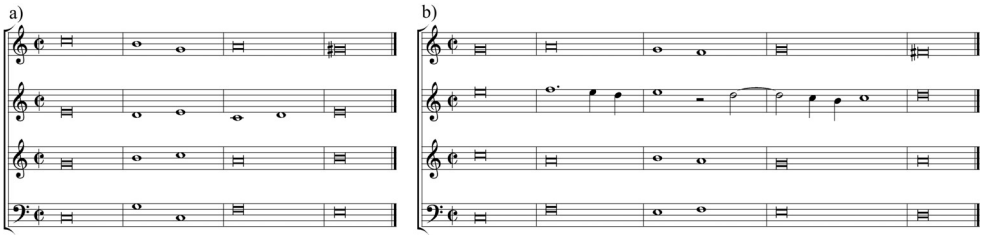
Eine Begründung für diese Forderung gibt Vanneo, wenn er wenig später schreibt, die Kleinterz sei »parum suauis, immo duriuscula habetur«[7].



Notenbeispiel 1: Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 88v (a, b) und fol. 89r (c)

Bereits Pietro Aaron hatte 1529 in der *Aggiunta* seines *Toscanello* bei der Erklärung des Gebrauchs des Diesis-Kreuzes zwei entsprechende Kadenzbeispiele gebracht (Notenbei-

7 Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Reprint, hrsg. von Suzanne Clercx (= Documenta musicologica 1,28), Kassel u. a. 1969, fol. 91r.



Notenbeispiel 2: Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, Venedig 1529, *Aggiunta*

spiele 2a und b). Dabei weist Aaron darauf hin, dass viele Komponisten das Diesis-Kreuz nicht notieren würden und dies für erfahrene Musiker auch gar nicht erforderlich sei: »poco gli nocera, non ritrovando il segno di sopra allegato«[8].

Es handelte sich somit um eine aufführungspraktische Konvention. Der reine Notentext ist deshalb für den gegebenen Untersuchungszweck nicht immer aussagekräftig. Darum ist zunächst vom musiktheoretischen Diskurs auszugehen, um diesen dann mit den praktischen Musikzeugnissen zu konfrontieren. Besonders aufschlussreich sind hier Tabulaturquellen; Robert Toft hat sie für seine Untersuchung von Musica ficta bei Josquin genutzt.[9] Doch auch noch im 17. Jahrhundert gibt es ähnliche Probleme, wie sich beim Vergleich von Motettendrucken und Orgelintavolierungen zeigen lässt.[10] Vom Phänomen der picardischen Terz sind demnach nicht nur Schlusskadenzen, sondern auch alle Binnenkadenzen betroffen. Allerdings ist zu fragen, inwieweit solche Intavolierungen dem, was gesungen wurde, wirklich entsprechen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung zur Intavolierungspraxis bei Vincenzo Galilei 1584. An Notenbeispiel 3 zeigt er, dass auf der Laute eine Erhöhung des f^1 im Diskant in der mittleren Binnenkadenz sehr wirkungsvoll sei: »nel semplice strumento ci diletterebbe molto piu«.[11] Sofern der Lautenist aber Sänger begleite, sei die Erhöhung ausgeschlossen, da sich im Sopran ein vermindertes Intervall ergebe (»maggiormente apparirebbe cotal disordine quando le parti insieme se[c]o cantassero«)[12].

Wie konsequent zu Beginn des 17. Jahrhunderts aber auch für Binnenkadenzen die Forderung nach einem Durschluss befolgt wurde, zeigt das *Libro primo di Arie passeggiate* von Giovanni Girolamo Kapsberger aus dem Jahr 1612, das mit einer Chitarronen-Intavolierung erschien. Alle 27 Stücke enden in Dur. Auch in den Binnenkadenzen werden Moll-Endungen konsequent vermieden, es gibt nur zwei Ausnahmen (Notenbeispiele 4a und b). Im Prinzip handelt es sich hier – und gerade das wird durch die irreguläre Gestaltung zum Ausdruck gebracht – um vermiedene Kadenzen. Sichtbar wird das auch in der Sing-

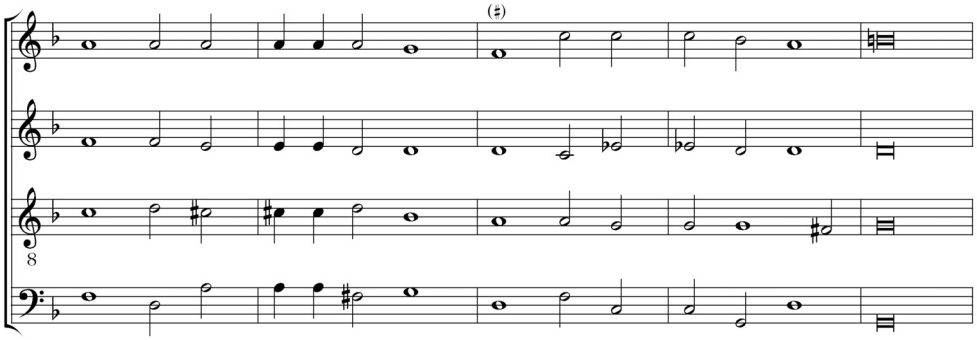
8 Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, Venedig 1529, [*Aggiunta*] fol. I ii r.

9 Vgl. Robert Toft, *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto 1992, bes. S. 70f. Zu Josquin vgl. auch David Stern, *The Use of Accidental Inflections and the Musical System in Josquin's Period ca. 1480–1520*, Ann Arbor 1991, S. 201–209.

10 So bleibt beispielsweise in Rudolf Walters Neuausgabe der Motette *Gabrielus angelus apparuit Zachariae* von Thomas Fritsch in *Das Erbe deutscher Musik. Sonderreihe*, Bd. 10, Kassel 2002, eine Pelpliner Tabulaturquelle unberücksichtigt, wo eine Kadenz in Mensur 18 nicht in Moll, sondern in Dur endet.

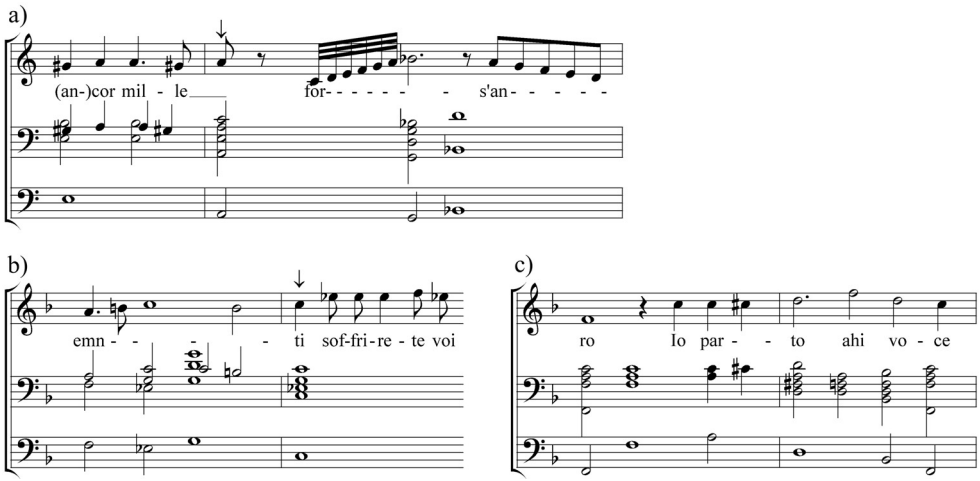
11 Vincenzo Galilei, *Fronimo. Dialogo*, Venedig 1568, ²1584, S. 39.

12 Ebd., S. 40.



Notenbeispiel 3: Vincenzo Galilei, *Fronimo*, Venedig 1568, [2]1584, S. 40

stimme, sie kommt nicht zur Ruhe (wie es für eine Kadenz obligatorisch wäre), sondern endet mit einem kurzen Ton. In beiden Fällen folgt noch innerhalb der ersten Minima der Kadenzultima in der Singstimme die kleine Terz über dem Basston, so dass bei einem picardischen Schluss ein Akkordwechsel nötig geworden wäre. Bei ähnlichen Fällen im Abstand von mehr als einer Minima werden solche (unbezifferten) Akkordwechsel von Kapsberger auch durchaus vorgenommen (Notenbeispiel 4c).



Notenbeispiel 4: Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro primo di Arie passeggiate*, Rom 1612: a) »Infinita bellezza« (Mollendung in Binnenkadenz); S. 13, b) »Augellin, che la voce« (Mollendung in Binnenkadenz), S. 28; c) »Io parto« (Dur-Moll-Wechsel über liegendem Basston nach picardischer Kadenzendung)

Schon ein Jahrzehnt später wird diese Praxis offenbar weniger konsequent gehandhabt. Das belegen sowohl Kapsbergers eigene Drucke als auch z. B. die *Arie musicali* von Stefano Landi aus dem Jahr 1627. In diesem Fall handelt es sich um einen Druck mit Gitarrenalfabeto-Notation, die ebenfalls eindeutige Aufschlüsse über die Harmonisierung gibt. In

einzelnen Stücken wird die alte Durschluss-Praxis für Binnenkadenzen sogar konsequent ignoriert, alle drei Kadenzen auf *a* in Notenbeispiel 5 enden in Moll.

Aus der sängerischen Begleitpraxis durch Zupf- und Tasteninstrumente entwickelt sich seit Anfang des 17. Jahrhunderts die Basso-continuo-Schreibweise. Basso continuo ist dabei nicht gleichzusetzen mit ›beziffertem Bass‹: Gerade Selbstverständlichkeiten wie das Phänomen der *Tierce de Picardie* blieben noch im 18. Jahrhundert oft unbeziffert – das lehrt z. B. noch 1777 die Generalbassschule von Matthäus Gugl.[13]

Fast alle Generalbassschulen des 17. und 18. Jahrhunderts geben deshalb Hinweise zur Realisation unbezifferter Bässe. Teilweise ist nicht eindeutig, ob sich entsprechende Anweisungen über Dur-Terzen in Kadenzen auf die letzte oder die vorletzte Note beziehen. So schreibt beispielsweise Agostino Agazzari 1607: »Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali voglion la terza maggiore«.[14] Das wurde als Beleg für picardische Terzen im Schlussakkord von Kadenzen gewertet.[15] Michael Praetorius allerdings übersetzt Agazzaris Anweisungen 1619 ins Deutsche (»alle Cadentien, so wol mitten im Gesang, als am ende eine Tertiam Majorem erfordern […]«)[16] und exemplifiziert die Anweisung durch Notenbeispiele, wo nicht der Schlussklang, sondern der Pänultimaklang mit einem Diesis-Kreuz versehen wird.

Eindeutig in ihren Anweisungen zur Terzerhöhung im Schlussklang von Kadenzen sind jedoch beispielsweise Francesco Bianciardi 1607[17], Wolfgang Ebner 1643[18], Bartolomeo Bismantova 1677[19], Johann Baptist Samber 1704[20] und noch Padre Martini 1774[21]. In Frankreich und England gibt es erst seit den 1670er Jahren Generalbassschulen, hier bieten Kompositionslehren wie die von Thomas Morley 1597 oder jene von Antoine Parran 1639[22] oder Antoine de Cousu 1658[23] einen Ersatz.

13 Vgl. Matthaeo Gugl, *Fundamenta partiturae* (1727), Augsburg ^{2}1777, S. 21: »Es werden aber die Ziffern in den Cadenzen nicht allezeit darüber gesetzt«.

14 Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena 1607, S. 6.

15 So z. B. in der von Jean-Philippe Navarre herausgegebenen Edition (= Ars musices iuxta consignationes variorum scriptorum 2,1), Paris 1996.

16 Vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint 1958, S. 135.

17 Vgl. Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso*, Siena 1607, S. 1: »Quando descende per sesta, ò per ottava, le terze naturali; e nelle cadenze finali sempre si finisce con terza maggiore.«

18 Vgl. Wolfgang Ebner, »Eine kurtze Instruction und Anleitung zum Generalbass«, in: Johann Andreas Herbst, *Arte prattica & poetica*, Frankfurt a. M. 1653, S. 43 – 47, hier: S. 44: »Es muß aber allezeit/wann es ein vollkömmliche Cadentia ist/die letzte Noten mit dem signo Dioeseos # observirt werden«.

19 Vgl. Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, Ferrara 1677, S. 77: »All'ultima nota finale della Cadenza; si dà sempre la 3:a maggiore«.

20 Vgl. Johann Baptist Samber, *Manductio ad organum*, Salzburg 1704, S. 154: »hernach springt es zu dessen letzten End oder Final-Noten in die Quint hinab/oder Quart hinauff/alwo so dann die Ruhe durch den Perfect-Streich oder Griff mit der Tertia majori folgt«.

21 Vgl. Giovanni Battista Martini, *Esemplare ossia saggio fondamentale prattico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna 1774, ^{2}1775, S. 14 und S. 255: »Terza deve farsi sempre maggiore nella Cadenza finale, abbenchè la Composizione sia di terza minore«.

22 Vgl. Antoine Parran, *Traité de la Musique theorique et pratique, contenant les preceptes de la composition*, Paris 1646, Reprint Genf 1972, S. 52: »Il ne faut jamais faire finir une partie par la Tierce mineure a la fin de

Das Problem der Binnenkadenzen wird erst um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in einigen süddeutsch-österreichischen und italienischen Traktaten differenziert behandelt. Während die Forderung nach einer Dur-Terz am Schluss zumindest für diese südlichen Regionen weiterhin gültig bleibt, sind eindeutige Regeln für Binnenkadenzen nicht mehr möglich – das belegen einmütig die Generalbassschulen von Georg Muffat[24], Matthäus Gugl[25] und einem anonymen römischen Autor[26].

In anderen Regionen ist zu dieser Zeit um 1700 jedoch auch die Pflicht zur Terzerhöhung in der Schlusskadenz bereits hinfällig geworden: Dass es hier geographische Unterschiede gab, belegt Friedrich Erhardt Niedts Generalbassschule aus dem Jahr 1700: »Zu mercken und wohl in acht zu nehmen ist es/daß man bey der letzten Noten im Aushalten allezeit die Tertia major greiffen muß/[…] wann auch gleich der gantze vorhergehende Gesang aus dem Mol gewesen ist […]. Zwar weiß ich woll/daß die Frantzösische Componisten das Contrarium thuen/es ist aber nicht eben alles darüm gut/weil es aus Franckreich her ist«.[27]

Tatsächlich finden sich nicht nur in Frankreich, sondern auch in England schon Jahrzehnte zuvor erste Zeugnisse, die die Verbindlichkeit der großen Terz im Schlussakkord in Frage stellen. Dabei zeigt sich ein enger Zusammenhang zwischen der Abkehr von der picardischen Praxis und dem Aufkommen des modernen Tonartenbewusstseins. Eine der ersten Generalbassschulen, die Dur- und Moll-Tonarten unterscheiden, ist 1665 Christopher Simpsons *Division Viol*. Simpson präsentiert ein dreistimmiges Beispiel (Notenbeispiel 6), bei dem Diskant und Alt in der Oktave zum Bass enden: »I have made the Treble

la piece: ains [!] par la majeure, & tant que faire se pourra par une Dixiesme majeure, & non mineure, ny Tierce majeure que rarement: car c'est la Dixiesme majeure qui embellit parfaitement une composition.«

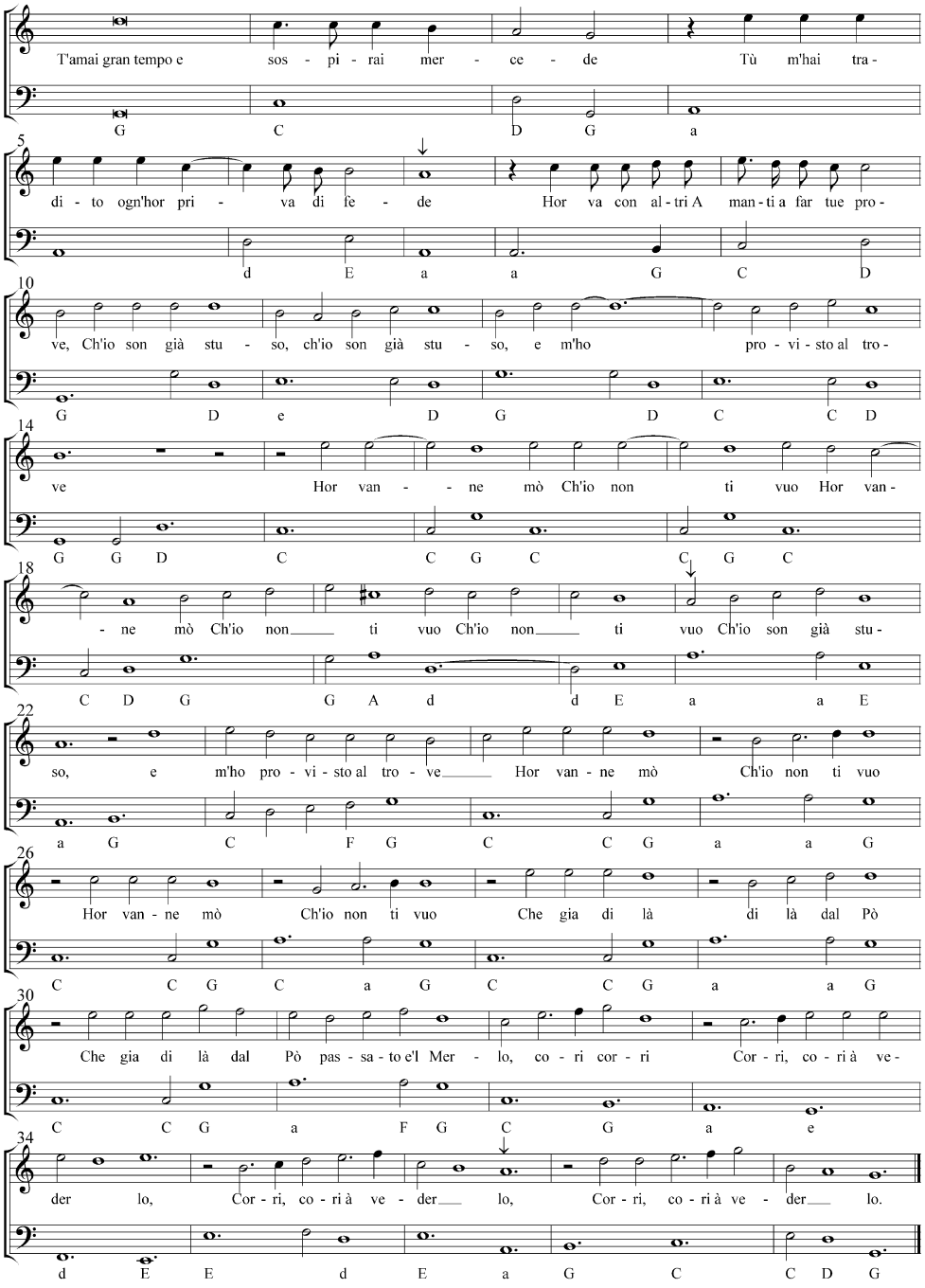
23 Vgl. Antoine de Cousu, *La Musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie*, Paris 1658, Reprint Genf 1972. Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972, S. 150f., behauptet in Bezug auf Cousu: »Abweichend von der üblichen Praxis kann gelegentlich ein Mollakkord den Schlußakkord bilden.« Dabei scheint es sich um ein Missverständnis zu handeln: Cousu schreibt wörtlich: »Pour conclusion, l'on observera de ne finir jamais par une Tierce mineure; mais bien par la majeure, quoy que rarement pourtant; car la dixiesme majeure, sera meilleure de beaucoup, que la Tierce majeure.« (S. 152). Die Einschränkung »quoy que rarement« bezieht sich dabei nicht etwa auf Schlüsse mit Mollterz, sondern auf das Verhältnis von Schlüssen mit großer Terz oder großer Dezime.

24 Vgl. Georg Muffat, *Regulae concentum partiturae* (Ms. A-Wgm: 1B7, 1699), Faks. hrsg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna 1991, S. 101: »In der lezten Noten […] der Cadenz wird auch offt die Terz major gebraucht, wann solche Cadenz einen Theil des Stücks endet, doch wann der Tonus von Terz major ist, braucht man auch in der Mitten des Gesangs offt die Terz minor. Am End aber soll die Terz major genommen werden, es sey ein Ton wie es will.«

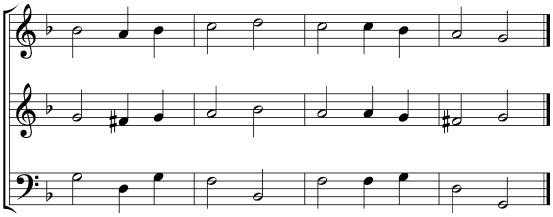
25 Vgl. Gugl, *Fundamenta*, S. 21: »Deßgleichen muß die Terz, in welche die Quart in der Cadenz gelöst wirtd, allezeit major seyn, und so auch bey der letzten Final-Note, besonders wann der Gesang ein Ende hat; ist es aber in der Mitten, da es gleich fortgehet, so ist es ganz ungewiß; daher muß alsdann das Gehör das Beste thun.«

26 Vgl. I-Rli, Ms. R. 1, fol. 28v: »Alla nota che termina la Cadenza tanto di grado quanto di salto fà bell'effetto il servirsi della 3. mag.re mà pero non e sicuro che sià nelle parti che cantano, perche mentre si termina la cadenza puo entrare qual che parte che faccia la 3.a minore, principiando qual che altro soggetto. mà quando é finita la composition sià di qual sivoglia genere deve finire con la 3.a maggiore.«

27 Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht*, Bd. 1, Hamburg 1700, [2]1710, Reprint Buren 1976, fol. C3a, Reg. 6.



Notenbeispiel 5: Stefano Landi, *Il secondo Libro d'Arie musicali*, Rom 1627, S. 14f.



Notenbeispiel 6: Christopher Simpson, *The Division Viol*, London ²1665, S. 18

and Alt both of them end in the Eighth to the Bass, which in my opinion is better (the Key being flat) than to have the Treble end in the sharp Third; that Concord being more proper to some inward Part at a Conclusion.«[28]

Simpson weist dabei darauf hin, dass er am Ende eine große Terz im Diskant vermieden habe, da sie nur in Mittelstimmen anzubringen sei. Auch wenn Moll-Akkorde als Schlussklänge offenbar noch nicht akzeptabel sind, so zeigt sich hier jedoch bereits eine Alternative, die dann im 18. Jahrhundert vor allem in Italien und Österreich weit verbreitet ist: Die Terz wird ausgelassen, der Schlussklang bleibt leer. Entsprechend lautet 1725 auch die Forderung von Johann Joseph Fux; konsequent praktiziert werden terzlose Schlussklänge von Giuseppe Tartini – nicht nur in Moll-, sondern auch in Durkompositionen, wobei bei Tartini das Phänomen der Kombinationstöne im Hintergrund steht. Die von Simpson empfohlene Rücksichtnahme auf die Akkordlage, also die Stimme, in der die Terz erscheint, zeigt sich in Ansätzen bei John Blow, der einer der ersten Komponisten ist, die Mollschlüsse in der Praxis realisieren. Seine Cembalowerke[29] enden bereits durchweg mit der natürlichen Terz. Dass die Tradition der picardischen Terz sich in der Kirchenmusik länger hielt als in der Kammermusik, hatte auch Rousseau 1768 bemerkt. In Blows Orgelmusik[30] gibt es bereits einzelne Mollendungen, daneben aber auch noch häufige picardische Schlüsse. Aber selbst Blows geistliche Vokalwerke enden im Einzelfall bereits in Moll[31], über fünfzig Prozent enden leer, nur ein Drittel der Mollkompositionen endet picardisch. Dabei ist die Forderung Simpsons, die erhöhte Terz nicht in die höchste Stimme zu legen, befolgt.

Auch in Frankreich zeigt sich der Zusammenhang mit Gattungsstilen: Sébastien de Brossard fordert noch 1695 für seine Motetten Durschlüsse.[32] In den *Pièces de clavecin* von Élisabeth Jacquet de La Guerre 1687 enden von 24 Mollsätzen nur drei picardisch, die übrigen in Moll oder leer. Interessant sind die Suiten für Melodieinstrument und Basso con-

28 Christopher Simpson, *The Division Viol*, London ²1665, S. 18.

29 Vgl. John Blow, *Complete Harpsichord Music*, hrsg. von Robert Klakowich (= Musica Britannica 73), London 1998.

30 Vgl. John Blow, *Complete Organ Music*, hrsg. von Barry Cooper (= Musica Britannica 69), London 1996.

31 Vgl. John Blow, *Anthems II*, hrsg. von Bruce Wood (= Musica Britannica 50), London 1984, z. B. Nr. 4 »O sing unto the Lord«.

32 Vgl. Sébastien de Brossard, *Dictionaire de musique*, Paris 1695, ²1705, S. 26: »La Finalle demande toûjours la 3ᶜ. majeure, ainsi en quelque endroit qu'on finisse un des Motets de mon 1. Livre, si on le veut partager en plusieurs, il faudra prendre garde à faire dans l'accompagnement une 3ᶜ. majeure sur la Notte par laquelle on finira«.

tinuo des Gitarristen Robert de Visée von 1682 und 1686[33], da hier durch die originalen Gitarrentabulaturen wiederum eindeutigere Aussagen als in sonstiger monodischer Generalbassmusik möglich sind: Alle Suitensätze enden mit der tonarteigenen natürlichen Terz.

Die radikale Abkehr von der alten Tradition der erhöhten Schlussterz wird um 1680 in London eingeläutet, und zwar in dem Traktat *The False Consonances in Music* von Nicola Matteis, einem um 1670 aus Neapel nach London gekommenen Gitarristen und Geiger. Alle Kadenzen müssen nun in Moll oder in Dur entsprechend der Tonart, in der man spielt, enden. (»Observe that ye Cadence must end either with a third Major or Minor according to ye key you play upon.«)[34] Es ist wohl kein Zufall, dass diese erste derart explizite Anweisung sich in einer Gitarrenschule findet. Denn gerade Gitarristen spielten in der Entwicklung hin zum modernen Tonartenbewusstsein eine wesentliche Rolle.[35]

In Frankreich fehlen derart explizite Aussagen; Aufschlüsse gehen jedoch die in den Generalbassschulen enthaltenen Kadenzbeispiele. Sowohl die Schule von Antoine Carré 1671[36] als auch diejenige von Henry Grenerin 1680[37] enthält mehrere Beispiele, die in Moll enden. Wiederum handelt es sich hier um Gitarrenschulen. Notenbeispiel 7 bietet eine Übertragung sämtlicher Kadenzbeispiele von de Carré, nur das vorletzte endet picardisch. 12 Jahre zuvor sah das Verhältnis in der italienische Gitarren-Schule von Giovanni Battista Granata[38] genau umgekehrt aus: Von 21 Kadenzbeispielen endete nur eins in Moll.

Die frühesten französischen Generalbassschulen für Tasteninstrumente von Nivers und Delair bieten Kadenzbeispiele sowohl mit Dur- als auch mit Mollschlüssen. Bei Nivers endet eine Quintfallkadenz auf *a* in Moll, ein folgendes phrygisches Kadenzbeispiel jedoch in E-Dur.[39] Eine solche unterschiedliche Behandlung der verschiedenen Kadenzarten wird von Delair auch theoretisch bestätigt. Nur bei Kadenzen, die im kleinen Sekundschritt abwärts enden, ist der Durschluss noch obligatorisch: »si la finalle de la cadence, a naturellement la tierce mineure, la tierce de la premiere, doit estre aussi mineure. A. si la finalle a naturellement la tierce majeure, on la doit faire aussi majeure sur la premiere note. […] B. si les deux notes terminent une cadence, il faut faire la septieme, et la sexte majeure, sur la premiere note, et l'accord naturel maieur, sur la derniere, exemple.«[40]

33 Vgl. Robert de Visée, *Livre de guittarre / Livre de pièces pour la guittarre*, Reprint der Ausgaben Paris 1682 und 1686, Genf 1973.

34 Nicola Matteis, *The False Consonances in Music*, London 1682, Reprint Monte Carlo 1980, Bd. 1, S. 11.

35 Vgl. das Kapitel »Die wohltemperierte Gitarre« in: Thomas Synofzik, »›Fili Ariadnaei‹. Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Klavier«, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Siegbert Rampe (= Musikwissenschaftliche Schriften 38), München und Salzburg 2002, S. 109–146, hier: S. 118–122.

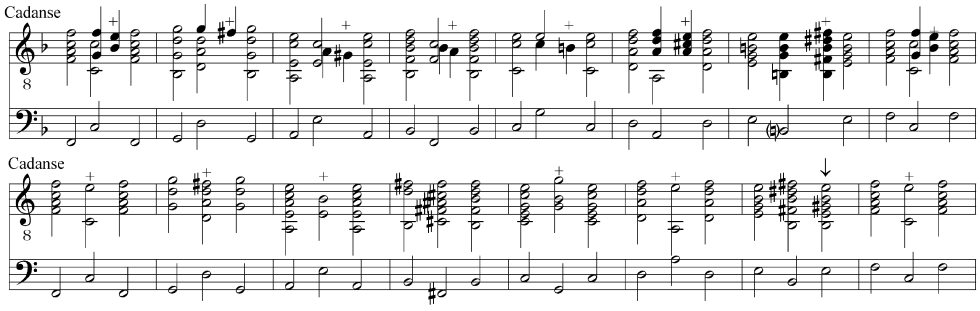
36 Vgl. Antoine Carré, *Livre de guitarre* […] *avec la manière de toucher sur la partie ou basse continüe*, Paris 1671, Reprint Genf 1977, S. 13f.

37 Vgl. Henry Grenerin, *Livre de théorbe*, Paris 1680, Reprint Genf 1984, S. 4–6.

38 Vgl. Giovanni Battista Granata, *Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola*, Bologna 1659, Reprint Monaco 1979, S. 159.

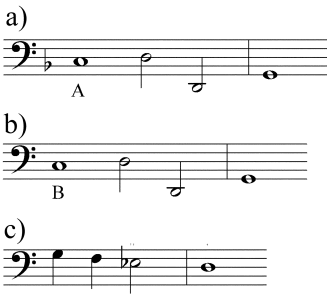
39 Vgl. Guillaume-Gabriel Nivers, *L'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue & le clavecin*, Paris 1689, Reprint Genf 2000, S. 164f.

40 Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*, Paris 1690, Reprint Genf 1972, S. 34 und S. 38.



Notenbeispiel 7: Antoine Carré, *Manière de toucher sur la partie ou basse continüe*, Paris 1671, S. 13

Eine ähnliche Unterscheidung nimmt noch 1758 Jakob Adlung vor, der einerseits meint, »die vernünftigen schließen moll, wenn das vorige moll gesetzt worden«, eine Ausnahme aber für plagale Kadenzen macht, welche »lieber ins dur gehen«.[41]



Notenbeispiel 8: Denis Delair, *Traité d'accompagnement*, Paris 1690, S. 34 (a, b) und S. 38 (c)

Delair weist auch darauf hin, wie wichtig es beim Generalbassspielen ist, die Tonart zu erkennen. Das geschehe – nach dem Modell der alten Moduslehre – am Schluss eines Stücks,[42] der nun – das ist implizit zu folgern – dem Tongeschlecht entsprechend ausfällt.

Die ersten Aufstellungen sämtlicher 24 Dur und Moll-Tonarten finden sich bei dem französischsprachigen Mathematiker Jacques Ozanam[43] und dem Prager Lexikographen Thomas Janowka[44]. Letzterer gehört gemeinsam mit Johann Caspar Ferdinand Fischer zu einer wenig beachteten böhmischen Tradition von Tonartenneuerern.[45] Auch bei Fischer zeigt sich ein Zusammenhang zwischen Kadenzendung und modernem Tonartenbewusstsein: In den Orchestersuiten seines *Journal de Printemps* verzichtet Fischer konsequent auf

41 Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 222.
42 Vgl. Delair, *Traité*, S. 52.
43 Vgl. Jacques Ozanam, *Dictionaire mathématique*, Amsterdam 1691, S. 660.
44 Vgl. Thomas Balthasar Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, S. 298.
45 Vgl. den Abschnitt »Böhmische Tonartenneuerer« in: Synofzik, »›Fili Ariadnaei‹«, S. 128–130.

picardische Terzen.[46] Die im selben Jahr 1695 veröffentlichten Orchestersuiten von Georg Muffat halten ebenso konsequent daran fest.[47] Das steht in Übereinstimmung mit Muffats theoretischen Anweisungen in seiner Generalbassschule (vgl. Anm. 24). Muffats Sohn Gottlieb dann jedoch praktiziert in seiner Cembalomusik natürliche Endungen auch in Moll und bleibt nur in der Orgelmusik den picardischen Terzen treu.[48]

Neben den böhmischen Tonartenneuerern war man offenbar auch in Norddeutschland im Verzicht auf picardische Terzen bereits fortschrittlicher als in Mitteldeutschland, so im Falle Johann Adam Reinckens, dessen *Hortus musicus* auf picardische Schlusswendungen verzichtet.[49] Johann Sebastian Bach hingegen fügt bei seiner Bearbeitung der a-Moll-Suite als Sonate BWV 966 am Ende eine Terzerhöhung hinzu.

Dass das Aufeinandertreffen solcher regionalen Stile zu Problemen geführt haben muss, belegt ein Bericht des schwäbischen Diakons Philipp Christoph Hartung 1749, »daß einem fremden Musico, der das Final, woran das Auditorium nicht gewöhnt ist, in seiner Gast-Music hören lässet, allezeit ein ungütiges Urtheil derer Zuhörer widerfähret.«[50] Reisende Virtuosen hatten sich also gegebenenfalls an die wechselnden Stilpräferenzen anzupassen.

Nach Meinung des Hamburger Musiktheoretikers Mattheson hatten 1721 picardische Terzerhöhungen allenfalls noch in der Kirchenmusik ihren Platz; als »erschrecklichen Abusus«[51] hingegen bezeichnet Mattheson die Anwendung der Praxis in binären Formen der Klavier- und Kammermusik. Zur Begründung verweist er auf den dabei entstehenden, nach seiner Meinung untolerierbaren Querstand zwischen Schluss des B-Teils und dem Beginn von dessen Wiederholung. In seinen eigenen Cembalo-Suiten hatte Mattheson schon 1714 konsequent auf picardische Terzen verzichtet.[52]

In den Suiten Johann Sebastian Bachs hingegen scheint das von Mattheson zur Sprache gebrachte Problem durchaus ein Kriterium für einen picardischen oder nicht-picardischen Schluss in Suitensätzen gewesen zu sein. Das zeigt sich vor allem in den Suiten in a-Moll BWV 818 und der ersten französischen Suite d-Moll: Picardische Satzendungen sind hier die Regel, ebenso ist dominantischer Beginn der B-Teile die Regel. Nur dort, wo es durch Beginn mit der Tonikaparallele zu Querständen kommen würde, endet das Menuet in der d-Moll-Suite leer, die Sarabande der a-Moll-Suite als Einzelfall in Moll (Notenbeispiel 9).

46 Vgl. dazu die Edition in: *Orchestermusik des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Ernst von Werra (= DDT 1,10), Leipzig 1902.

47 Vgl. Georg Muffat, *Florilegium secundum für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszug*, hrsg. von Heinrich Rietsch (= DTO 2,2), Wien 1895.

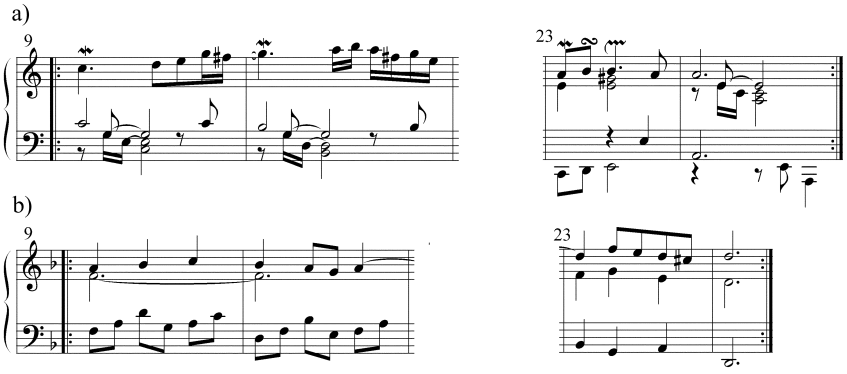
48 Vgl. Gottlieb Muffat, *Componimenti musicali per il Cembalo*, hrsg. von Guido Adler (= DTO 7), Wien 1896 und ders., *Zwölf Toccaten und 72 Versetl*, hrsg. von Guido Adler (= DTO 58), Wien 1922.

49 Vgl. Jean Adam Reinken [= Johann Adam Reincken], *Hortus musicus*, hrsg. von Johann C. M. van Riemsdijk (= Maatschappij tot bevordering der Toonkunst 13), Amsterdam 1886.

50 Vgl. Philipp Christoph Hartung, *Musicus theoretico-practicus*, Nürnberg 1749, Reprint Leipzig 1977, Bd. 1, § 246, S. 38.

51 Johann Mattheson, *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721, Reprint Hildesheim 1976, S. 436.

52 Vgl. Johann Mattheson, *Pièces de clavecin*, London 1714, Reprint New York 1965.



Notenbeispiel 9: a) Verzicht auf picardische Endung in BWV 818, Sarabande simple; b) Verzicht auf picardische Endung in BWV 812: Menuet I

Daneben aber lässt sich bei Bach auch eine stilchronologische Entwicklung nachweisen: Eine spätere Fassung der erwähnten a-Moll-Suite (BWV 818a) lässt nur noch Allemande und Gigue picardisch enden. Und das ist auch die Regel in den *Englischen Suiten*, wo die g-Moll-Suite sogar schon ganz auf picardische Endungen verzichtet. In den Partiten enden die beiden bereits in Frühfassungen aus dem *Clavierbüchlein* für Anna Magdalena Bach bekannten Partiten in a-Moll und e-Moll im letzten Satz picardisch, die 1726 gedruckte c-Moll-Partita hingegen verzichtet auf picardische Endungen. Ordnet man die erwähnten Suiten nach der Zahl ihrer Moll- oder picardischen Endungen, so ergibt sich eine Chronologie, die jener entspricht, die Gerhard Blum aufgrund anderer Stilkriterien erstellt hat.[53]

Konsequent vermieden werden Mollschlüsse in sämtlichen 24 Moll-Sätzen des *Wohltemperirten Claviers* von 1722. Ganz anders jedoch das Bild in Bachs zweiter Sammlung von Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten: Mehr als die Hälfte der Mollsätze endet nicht picardisch, etwa zu gleichen Anteilen leer oder in Moll. In den Chorälen am Schluss seiner Kirchenkantaten hält Bach an der konsequenten picardischen Endung fest, einzige Ausnahme[54] ist der Choral »Seid froh dieweil« aus dem *Weihnachtsoratorium*, dem jedoch das Dacapo des Eingangschors »Herrscher des Himmels« folgt.

Georg Philipp Telemann hingegen sah selbst im Kirchenchoral die Dur-Endung nicht mehr als verbindlich an. Er begründet dies im Lehrtext zu seinem *Fast allgemeinen Evangelisch-Musicalischen Lieder-Buch* von 1730:

53 Vgl. Gerhard Blum, »›Kompositorische Entwicklung‹. Formale und chronologische Aspekte in den Suitenwerken Telemanns und Bachs«, in: *»Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen«. Telemann und andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 6), Sinzig 1998, S. 115–140.

54 Vgl. Thomas Daniel, *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln 2000, S. 163. Bei einem weiteren von Daniel aufgeführten Choral BWV 111/6 handelt es sich um ein Überlieferungsproblem: Die autographe Partitur notiert die Schlusszeilen des Chorals aus Platzgründen als Dacapo. Dass dabei am Ende nicht die natürliche, sondern die picardische Terz zu musizieren ist, dürfte für die Ausführenden selbstverständlich gewesen sein.

> Man hat mich mehrmals befraget, ob, bey Tonen mit der kleinen Terzie, am Ende, oder auch wohl in der Mitte, moll oder dur auszuhalten sey, da ich denn dem erstern das Wort geredet, indem ich dafür halte, dass, was am Anfang klinget, auch am Ende klingen könne; dass das Gemüt durch so oftmaliges Unterbrechen der ordentlichen Harmonie zerstreuet oder beunruhiget, und der Modus dem Gehöre undeutlich werde. Jedoch, dem ungeachtet, ist die große Terzie nicht gänzlich zu verstoßen, und kann am Ende angebracht werden, wenn etwa die Worte des Liedes eine Pracht, Freude, Verwunderung, Schrecken, Zorn etc. in sich fassen; woraus dann folget, daß die kleine hingegen zu Ausdrückung trauriger und sanfter Gemüts-Bewegungen dienlich sey.[55]

So wird die Frage picardisch oder nicht picardisch nun auch zu einem expressiven Mittel – das aber war erst möglich, nachdem einzelne Komponisten sich nicht mehr »königlichem Befehl« (so Mattheson[56]) oder der Autorität der Tradition beugten. Einige Stationen dieser Entwicklung wurden hier aufgezeigt.

Björn R. Tammen (Wien)

Capriccio – Anmerkungen zu einer Zeichnung des Alessandro d'Este von 1598

Der Beitrag konzentrierte sich auf eine einzigartige Zeichnung aus dem Bestand der Graphischen Sammlung Albertina in Wien.[1] Alessandro d'Este (1568–1624), Angehöriger der Montecchio-Nebenlinie und späterer Kardinal, stellt sich mit dem gewählten Thema gegen die Tradition des Musikbildes der Renaissance: Er entwirft kein vornehmes Concerto, keine allegorische oder mythologische Szene, sondern eine groteske, auf Mörser, Stempelpfeife und Gesang beruhende Küchenmusik. Der Versuch einer Kontextualisierung dieses *Capriccio* zielte u. a. auf die Bedeutung der Musik und ihrer Visualisierung für die kulturelle Identität der d'Este. Erörtert wurden daneben Aspekte der Biographie und des musikalischen Mäzenatentums Alessandros, aber auch die durch das Ende der estensischen Herrschaft über Ferrara (1597) gegebenen politischen Rahmenbedingungen.

55 Georg Philipp Telemann, *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*, Hamburg 1732, Reprint Hildesheim 1977, S. 187.

56 Vgl. dieses in einer Anmerkung zu seiner Neuausgabe von: Friedrich Erhard Niedt, *Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren* […] *und dergleichen leichtlich verfertigen könne* (1706), Hamburg ^{2}1721, Reprint Buren 1976, S. 80.

1 Vgl. Björn R. Tammen, »*Capriccio*. Eine Federzeichnung des Alessandro d'Este von 1598«, in: *AfMw* 64 (2007), S. 56–75.