

Krähe, Europäische Musikgeschichte / Memo 12: Grundlagen des Musikdenkens im Barock (1600-1750)

Barock

Als sprachliche Wurzeln des Begriffes gelten das spanische Adjektiv „barrueco“ (unregelmäßig, warzig) oder das französische „baroque“ (bizarr, unregelmäßig). In Schriften des 18. Jahrhunderts begegnet der Begriff zuerst mit kritisch-abwertender Tendenz, so 1734 im *Mercure de France* in einer Bewertung der Musik Jean Ph. Rameaus als dissonant, melodie-, ausdrucks- und formlos gegenüber der schlichten Eleganz Jean B. Lullys. Wie in der Kunstgeschichte verband sich der Name mit Konnotationen wie luxuriös, ausufernd, schwärmerisch als Etikett künstlerischer Prachtentfaltung im Dienst weltlich wie geistlich absolutistischer Auftraggeber. Eine wertneutrale Verwendung als Epochenbegriff wird erst im 20. Jahrhundert üblich. Musikalische Neuerungen und Entwicklungen zwischen 1600 (Peri, L'EURIDICE) und 1750 (Tod Joh. Seb. Bachs) erschließen sich unter Gesichtspunkten wie: Monodie und Generalbass, Konzert und konzertierender Stil, Affekt, Figur sowie der Herausbildung musikalischer Nationalstile.

1. Monodie und Generalbass

- 1600 Jacopo Peri, L'EURIDICE, *Dramma musicale*, Florenz (Text: Ottavio Rinuccini)
- 1600 Emilio di Cavalieri, RAPPRESENTAZIONE DI ANIMA E DI CORPO, *Sacra Rappresentazione*, Rom
- 1602 Giulio Caccini, LE NUOVE MUSICHE, Sammlung von Solo-Madrigalen und Arien, 2. Teil 1614, Florenz
- 1607 Claudio Monteverdi, L'ORFEO, *Favola in Musica*, Mantua (Text: A. Striggio), gedruckte Partitur 1609

Um 1600 verbreitet sich eine neue Gesangsästhetik mit den Forderungen nach einer (a) natürlichen und sprachnahen, dem unmittelbaren Ausdruck gesprochener Rede nachempfundenen Melodie sowie (b) einer gleichermaßen affekt- wie effektvollen gesanglichen Darstellung menschlicher Leidenschaften.

Rezitative und Arien mit akkordgestützter Begleitung durch ein oder mehrere Fundamentinstrumente (Basso continuo/Generalbass) entwickeln sich schnell zu den bevorzugten Formen einstimmiger Gesänge (Monodien). Besonders das Rezitativ vermag die erwünschte Verbindung von Sprache und Gesang ideal zu erfüllen („cantar recitando“) und nimmt anfangs den größten Teil der Vertonung dramatischer Texte ein, so in Peris EURIDICE und Monteverdis ORFEO. Einen Höhepunkt musikalisch-rhetorischer Ausdrucks-Differenzierung stellt Monteverdis rezitativische Szene „Lamento di Arianna“ aus seiner (nicht erhalten gebliebenen) Oper ARIANNA (1608) dar. Dagegen handelt es sich bei den frühen als Arie bezeichneten Gesängen zumeist um einfachere Strophenlieder ohne Textwiederholungen.

2. Konzert und konzertierender Stil

- 1597 Giovanni Gabrieli, SACRAE SYMPHONIAE, für 6-15 Stimmen (vokal/instrumental), Venedig, 2. Teil 1615
- 1602 Ludovico Viadana, CENTO CONCERTI ECCLESIASTICI, für 1-4 Singstimmen und B. c., Rom
- 1605 Claudio Monteverdi, Il quinto libro de Madrigali, für fünf Stimmen und B. c., Venedig
- 1619 Heinrich Schütz, PSALMEN DAVIDS samt etlichen Motetten und Concerten, 8 und mehr Stimmen, Dresden
- 1629 Heinrich Schütz, SYMPHONIAE SACRAE, (2. und 3. Teil 1647, 1650), Venedig
- 1636 Heinrich Schütz, KLEINE GEISTLICHE KONZERTE, (2. Teil 1639), Leipzig

Konzertantes Musizieren in den hier genannten geistlichen und weltlichen Werken bezeichnet zunächst vokales und instrumentales Miteinander, sei es in der Verteilung auf verschiedene Chöre (Gabrieli), der Verwendung des Basso continuo (Viadana, Monteverdi) und/oder des Einsatzes obligater Instrumentalstimmen (Schütz).

Nach Etablierung des Basso continuo als allgemein verbindlichem Harmonieträger gewinnen die Oberstimmen eine größere Freiheit und Flexibilität. Dies ermöglicht die Einschaltung solistischer, zwei- bis mehrstimmiger Abschnitte im Gegenüber zur jeweiligen Tutti-Besetzung. Die den verschiedenen Instrumenten eigenen Techniken und Klangmöglichkeiten prägen, seit Monteverdi und Schütz, immer mehr die Gestaltung von Eingangsritornellen und Zwischenspielen gemischt vokal/instrumentaler Werke.

Übertragen auf die reine Instrumentalmusik, kennzeichnet der Wechsel zwischen solistischem Hervortreten und gemeinsamem Musizieren die Entstehung und formale Entwicklung von Concerto grosso und Solokonzert in Italien und darüber hinaus. Mit zunehmender instrumentaler Idiomatik und Virtuosität gerät das Konzert, besonders seit Vivaldi (knapp 500 Konzerte), mehr und mehr zum Schauplatz eines instrumentalen Wettstreits.

- 1670/80 Alessandro Stradella, SINFONIA per violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti
- 1714 Arcangelo Corelli, 12 CONCERTI GROSSI für 2 Violinen, Violoncello und Streicher op. 6, Amsterdam
- 1721 Johann Seb. Bach, 6 BRANDENBURGISCHE KONZERTE BWV 1046-1051
- 1725 Antonio Vivaldi, 4 Konzerte für Violine und Orchester „LE QUATTRO STAGIONI“, Amsterdam
- 1740 Georg Fr. Händel, 12 CONCERTI GROSSI op. 6 für 2 Violinen, Violoncello, Streicher und B. c., London

3. Affektenlehre

Eine zentrale Kategorie barocker Komposition und Ausführung bilden die Affekte, „weil inzwischen das rechte Ziel aller Melodie nichts anders seyn kann, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschafften der Seele rege werden...“ (Mattheson, Kapellmeister S. 207). Mit Rückbezügen auf die griechische Antike und Descartes entfalten Prätorius, Mersenne, Kircher, Mattheson und Marburg die Affektenlehre wie einen Katalog der menschlichen Gemütszustände bzw. Leidenschaften und unterscheiden dabei:

3.1 Affecti jucundi (angenehme Leidenschaften)		3.2 Affecti molesti (unangenehme Leidenschaften)	
Amor	Liebe	Tristitia	Traurigkeit
Spes	Hoffnung	Desperatio	Verzweiflung
Gloria	Freude am Ruhm	Ira	Zorn
Acquiescentia	Freudige Beruhigung, Glück	Metus	Furcht
Fidutia	Zuversicht	Poenitentia	Reue
Animositas	Beherztheit	Commiseratio	Mitleid
Hilaritas	Fröhlichkeit	Desiderium	Sehnsucht
Odium	Hass / Freude am Unglück eines anderen	Gelosia	Eifersucht
Ira	Zorn / freudige Begierde, erlittenes Unrecht zu vergelten	Invidia	Neid
Irrisio	Hohn, Schadenfreude	Fastidium	Überdruß
Risus	Freude am Absurden, Lächerlichen	Pulsillanimitas	Kleinmütigkeit
		Pudor	Scham

Hinweise auf den Affekt eines vokalen Stückes ergeben sich aus dem Text. Doch auch für die Instrumentalmusik liegt eine wesentliche Aufgabe für Komponisten und ausführende Musiker in der Bestimmung und Umsetzung des Affektes. Alle Ebenen und Aspekte der Musik werden in den Kompositionsschulen der Zeit auf ihre Auswirkung auf den Affekt hin beschrieben und bewertet. Einige davon seien genannt:

3.3.1 Tonartencharakteristik (hier nach Mattheson, Das Neu-Eroeffnete Orchestre, 1713, S. 231-253)

In der ersten seiner drei Orchester-Schriften diskutiert Mattheson die Zuordnung bestimmter Affekte zu einzelnen Tonarten von der griechischen Antike über Athanasius Kircher (1648) bis zu seiner Zeit. Anders als Heinichen (1728) bleibt Mattheson ein Anhänger dieser Sichtweise, die nach Durchsetzung der temperierten Stimmung allmählich an Boden verliert. Dennoch bestimmen Gegebenheiten des Instrumentenbaues wie auch kompositorische Traditionen (d-moll als Tonart des Requiems etc.) noch bis weit ins 19. Jahrhundert einen „gefühlten“ Charakter einzelner Tonarten - trotz ihrer durch die temperierte Stimmung erreichten akustisch-physikalischen Identität.

Dur	Moll
<i>E</i> tödliche Traurigkeit, extrem verliebte hilf- und hoffnungslose Sachen, leidend und durchdringend	<i>e</i> pensif, tiefdenkend, betrübt, traurig mit Trost; evtl. hurtig aber nie lustig
<i>A</i> greift sehr an, klagende und traurige Passionen	<i>a</i> klagend, ehrbar, gelassen, zum Schlaf einladend, nicht unangenehm dabey
<i>D</i> scharf und eigensinnig, lustig, kriegerisch, artig	<i>d</i> devot, ruhig, gross, angenehm, zufrieden, fliessend
<i>G</i> insinuant, redend, brillant, seriöse, munter verliebt und wollüstig (Kircher)	<i>g</i> ziemliche Ernsthafftigkeit, muntere Lieblichkeit, Anmut (<i>möglich zu ang. u. unang. Affekten</i>)
<i>C</i> rude, frech, Rejouissance, charmant, tendre	<i>c</i> überaus lieblich, dabei auch trist
<i>F</i> capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimieren, Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe	<i>f</i> Verzweiflung, tödliche Herzensangst, schwarze, hülflose Melancholie, Grauen
<i>B</i> sehr divertissant, prächtig, modest, erhebt die Seele	<i>fi</i> s große Betrübniß, mehr verliebt als lethal
<i>Es</i> pathetisch, ernsthaft, plaintive Sachen	

3.3.2 Instrumentalmusik: Affektgehalt verschiedener Tempi, Formen und Besetzungen

1739 nennt Mattheson in seiner Hauptschrift, dem „Vollkommenen Kapellmeister“ unterschiedliche Affekte für bestimmte Tempi (S. 208, § 34): Adagio: Betrübniß, Lamento: Wehklagen, Lento: Erleichterung, Andante: Hoffnung, Affetuoso: Liebe, Allegro: Trost, Presto: Begierde. Als ebenso affektwirksam beschreibt er auch die Besetzung einer Musik: „Vernehme ich in der Kirche eine feierliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauer; arbeitet ein starker Instrumenten-Chor in die Wette, so bringt mir solches eine hohe Verwunderung zu Wege; fängt das Orgelwerck an zu brausen und zu donnern, so entsteht eine göttliche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so hüpf mir das Hertz im Leibe; wenn ich auch weder die Bedeutung dieses Wortes wissen (...) oder verstehen sollte: ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge“. (S. 208, § 36)

Ausführlich behandelt Mattheson die vokalen und instrumentalen Gattungen und Formen seiner Zeit nach ihrem „wahren Abzeichen, Charakter und Affect“ (S. 210-223, Vokal-Melodien, S. 223-234, Spiel-Melodien). Aus dieser Darstellung der instrumentalen Formen seien hier genannt:

3.3.2.1. Suitensätze

1. Allemanda eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.
2. Courante/
Corrente zum Tantzen (3/2-Takt), fürs Clavier, Laute etc., für die Geige, zum Singen.
Frz.: Die Leidenschaft oder Gemüthsbewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhaftes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird. / Ital.: Corrente: Auf der Geige hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihrem Namen, durch immerwährendes Lauffen, Recht zu thun.
3. Sarabanda Leidenschaft: Ehrsucht, Ernsthaftigkeit
4. Gigue Die gewöhnlichen oder Engländischen Giquen haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und punctirten zeigen hergegen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an: deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind. (...) Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestürme Art.
5. Menuet ... keinen andern Affect, als eine mäßige Lustigkeit
6. Gavotta Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude.
7. Bourrée ... dass ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachlässiges gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist.
8. Polonaise Offenherzigkeit und ein gar freies Wesen
9. Angloise (u. a. Country-Dances, Ballads, Hornpipes) Die Haupt-Eigenschafft der Angloisen ist, mit einem Worte der Eigensinn; doch mit ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet.
10. Passepied ... kömmt der Leichtsinnigkeit ziemlich nah: denn es finden sich bey der Unruhe und Wankelmüthigkeit eines Passepied lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die man bey einer flüchtigen Gigue antrifft.
11. Rondeau ... eine gewisse Standhaftigkeit, oder vielmehr ein festes Vertrauen

3.3.2.2 Weitere Gattungen und Formen

1. Sonata ... deren Absicht hauptsächlich auf eine Willfährig- oder Gefälligkeit gerichtet ist, weil in den Sonaten eine gewisse Complaisance herrschen muss, die sich zu allem bequemet, und womit einem jeden Zuhörer gedenet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen.
2. Concerto grosso (Affekte:) mancherley und abwechselnd, wie in den Sonaten, doch nicht so häufig: denn die Wollust führt in den Concerten dieser Art das Regiment.
3. Sinfonia, Symphonie (da Chiesa, di Camera, del Drama): Ihre Haupt-Eigenschafft bestehet darin, dass sie in einem kurzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kann man leicht schließen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschafften richten müsse, die im Wercke selbst hervorragen.
4. Ouverture Charakter: Edelmuth
5. Fantasie (Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli etc.), Abzeichen: Einbildung
6. Aria (mit und ohne Verdoppelungen, ital.: Partite, frz. Doubles) - verschiedene Affekte möglich
7. Ciacona, Chaconne mit ihrem Bruder, oder ihrer Schwester, dem Passacaglio, oder Passecaille: 4 Unterschiede: Ch. bedächtlicher und langsamer; Ch. liebt die grossen Tonarten, P. die kleinen; P. niemals zum Singen, sondern allein zum Tantzen, daher schneller; Ch. führt ein festes Bass-Thema

3.3.3 Melodiebildung: Affectgehalt der Intervalle (Auszug aus: Johann Ph. Kimberger, Reiner Satz, Berlin 1771-79)

„Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schmachkend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die große vergnügt.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; (...); die übermäßige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene fröhlich, muthig, die übermäßige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig...

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, die grosse heftig, wütend im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, mutig, aufmunternd.“

3.3.4 Vokalmusik: Disposition bestimmter Arientypen

Schnellere Tempi Aria di bravura (Bravour-Arie), Aria di coloratura (Koloratur-Arie), Aria agitata (erregte Arie), Aria di smania (Arie des Verschmachtens)

Mittlere Tempi Aria di mezzo carratore (Arie mittleren Charakters), Aria semplice (einfache, liedhafte Arie)

Langsame Tempi Aria cantabile (eine in besonderem Maß ausdrucksstarke und gesangliche Arie)

Allegorische Arien Aria maritima (Arie mit Bezug zu Schiff- oder Seefahrt), Aria di caccia (Jagd-Arie), Ombra-Arie (Arie aus dem Schattenreich des Todes, auch Gesang eines Sterbenden)

4. Figurenlehre

Geht es bei der Affektenlehre um die Umsetzung eines zentralen Affektes als Grundstimmung eines Satzes, so umfasst die Figurenlehre die Bereiche der Ornamentik/Verzierungen (*figurae fundamentales*) sowie einer gezielten, symbolhaften musikalischen Darstellung außermusikalischer Inhalte (*figurae superficiales*). Wichtigstes Kennzeichen der meisten Figuren bilden jeweils charakteristische Dissonanzen, aus deren text- oder affektbezogener Rechtfertigung für den Satz die Figurenlehre entstand. Mit ihren aus der griechischen und lateinischen Rhetorik entlehnten, im Folgenden mit ihren lateinischen Namen wiedergegebenen Bezeichnungen, wurden die musikalischen Figuren bereits 1606 von Joachim Burmeister in seiner „Musica poetica“ vorgestellt. Eine solche, an der Poetik geschulte Darstellungskraft von Textinhalten gelangte in der Vokalmusik von Heinrich Schütz (1586-1672) und den Motetten und Kantaten seiner nord- und mitteldeutschen Kantorenkollegen des 17. Jahrhunderts zu besonderer Blüte.

4.1 *Figurae fundamentales*: verschiedene Abweichungen von einer regulären Stimmführung: *ligatura*, *transitus*, *cambiata*, *imitatio*, *trillo*, *tirata* und weitere Verzierungen. Den *figurae fundamentales* wird weniger eine besondere symbolische Bedeutung zugewiesen, vielmehr dienen sie allgemein zur Ausschmückung des Satzes.

4.2 *Figurae superficiales*: Figuren mit je eigenem Symbolgehalt, welche erst die „ganzte Meinung“ eines vertonten Textes erschließen (Joh. G. Wälther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, 1708).

4.2.1 Melodische Figuren der Textabbildung und –verdeutlichung (*Hypotyposis*)

a) Intervallfiguren

<i>Exclamatio</i>	<i>Ausruf</i>	Nachahmung eines Ausrufs durch aufsteigenden Intervallsprung (<i>saltus</i>)
<i>Interrogatio</i>	<i>Frage</i>	Nachahmung einer Frage durch einen auf- (oder auch absteigenden) Intervallschritt
<i>Licentia</i>	<i>Freiheit</i>	absichtsvoll außerordentliche Setzung eines verminderten oder übermäßigen Intervalls
<i>Saltus duriusculus</i>	harter Sprung	Einsatz eines chromatischen Sprunges zur Erzielung einer dramatischen Wirkung

b) Melodische Figuren

<i>Ascensus</i>	<i>Anstieg</i>	aufsteigende Tonfolge / Sinnbild nach oben/zur Gott gerichteter Bewegung
<i>Descensus</i>	<i>Abstieg</i>	absteigende Tonfolge / Sinnbild nach unten/zur Erde gerichteter Bewegung
<i>Passus duriusculus</i>	harter Gang	Gang inkl. chromatischer Schritte, absteigend Sinnbild von Leid, Schmerz, Sterben
<i>Circulatio</i>	<i>Umkreisung</i>	Umkreisung eines Tones / Sinnbild des Umkreisens, Einhüllens, der Vollkommenheit
<i>Fuga</i>	<i>Flucht</i>	Beschleunigung der Noten / Sinnbild von Flüchtigkeit

unabhängig davon: Fuge als Satzfigur (4.2.5)

c) Melodische Figuren der Hervorhebung (*Emphasis*)

<i>Repetitio/Duplicatio</i>	<i>Wiederholung</i>	Wiederholung, Verdoppelung
<i>Sequentia</i>	<i>Sequenz</i>	Wiederholung auf einer anderen Stufe
<i>Reduplicatio</i>	<i>Bekräftigung</i>	Anschluss der nächsten Phrase mit gleichem Ton oder Tonfolge
<i>Gradatio/Climax</i>	<i>Leiter/Höhepunkt</i>	Wiederholung einer Phrase auf höherer Stufe oder in Terzen, Sexten etc
<i>Augmentatio</i>	<i>Vergrößerung</i>	rhythmische Vergrößerung
<i>Diminutio</i>	<i>Verkleinerung</i>	rhythmische Verkleinerung; im weiteren Sinn: Verzierungs- und Variationsart
<i>Variatio</i>	<i>Veränderung</i>	durch <i>Diminutio</i> (Verkleinerung), <i>Passagio</i> (Durchgang), <i>Coloratura</i> (Färbung) (Koloratur im späteren Barock Sammelbegriff für melismatische Melodieketten)
<i>Adornatio</i>	<i>Beinamengebung</i>	Wiederholung mit charakteristischer Erweiterung

4.2.2 Rhythmus- und Pausenfiguren

<i>Syncoptio</i>	<i>Synkope</i>	Ausdruck von Ungeduld, als Vorhaltsdissonanz gleichzeitig mel. Figur (<i>Anticipatio</i>)
<i>Suspiratio</i>	<i>Seufzer</i>	Ausdruck von Seufzen und Sehnsucht durch eine Pause
<i>Abruptio</i>	<i>Abreißen</i>	plötzliche, unerwartete Unterbrechung der Melodie als Ausdruck eines Bruches
<i>Aposiopesis</i>	<i>Verschweigen</i>	Ausdruck von Schweigen, Verlust, Sterben etc. durch Pause oder Generalpause

4.2.3 Satzfiguren (Figuren im mehrstimmigen Satz)

<i>noema</i>	<i>Gedanke, Entschluss</i>	Beispiel: Einschaltung eines rein homophonen, evtl. auch konsonanten Abschnittes in polyphonem Umfeld (z. B. im Credo der Messe an der Stelle „et homofactus est“)
<i>Contrapositum</i>	<i>Gegensatz, Antithese</i>	Darstellung eines Gegensatzes
<i>Fauxbourdon</i>	<i>falscher Bass</i>	Sext-Akkord-Parallelen – musikalisches Mittel zur Darstellung von Falschheit
<i>Multiplicatio</i>	<i>Vervielfältigung</i>	Wiederholung eines dissonanten Tones in kleineren Notenwerten
<i>Pleonasmus</i>	<i>Überfluss</i>	Anreicherung einer Kadenz mit dissonanten Durchgängen
<i>Fuga</i>	a) <i>fuga integra, totalis</i>	im Sinne eines Kanons oder einer vollständig durchgeführten Fuge
	b) <i>fuga partialis</i>	im Sinne eines von imitatorischer Stimmführung geprägten Satzes/Satzabschnittes
<i>Variatio</i>	<i>Veränderung</i>	Variation eines Satzes durch <i>Diminutio</i> , <i>Passagio</i> , <i>Coloratura</i> etc. wie bei 4.2.3

Notenbeispiel: Melodische Figuren der Textabbildung und -verdeutlichung

Exclamatio und abruptio: Johann Seb. Bach (1685-1750), "Matthäus-Passion" (1729), Rezitativ Nr. 71



A-ber Je-sus schrie-e a-ber-mal laut, und ver-schied.

Interrogatio: Claudio Monteverdi (1567-1643), aus "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda" (1648)



O' Tu che por-te co-ren - do - si?

Licentia, Syncopatio u. Descensus: Joh. H. Schein (1586-1630), Madrigal "Ich bin jung gewesen" aus: "Israelsbrunnlein" (1623)



Ich bin jung ge-we - sen, und alt wor - - - den,

Passus und saltus duriusculus, Syncopatio: Johann Seb. Bach, "Johannes-Passion" (1724), Rezitativ Nr. 12c



und wei - - - ne - te bit - ter - lich, und wei -
- - - ne - te bit - - - ter - lich.

Ascensus: Christoph Demantius (1567-1643), "Und wie Moses in der Wüsten", Motette aus "Corona harmonica" (1610), T. 35-38



des Men - schen Sohn er - hö - - - - - het wer - den,

Ascensus und Descensus: Chr. Demantius, "Denn wer sich selbst erhöht", Motette aus "Corona harmonica" (1610), T. 14-17



denn wer sich selbst er - hö - - - - - dri-get wer - den,

Passus duriusculus: Henry Purcell (1659-1695), "When I am laid in Earth", Song aus "Dido und Aeneas", Instr. Nachspiel



Circulatio: Heinrich Schütz (1585-1672), "Gib unsern Fürsten", Motette aus "Geistliche Chormusik" (1648), Schluss



A - - - - - men, A - - - - - men.

Fuga: Heinrich Schütz, Intermedium 7 aus "Weihnachts-Historie" (1610), T. 20-27



und fleuch - - - - -
- - - - - in Ä - gyp - ten - land

Beispiele für weitere Figuren:

Melodische Figuren der Hervorhebung (Emphasis)

- Repetitio Johann H. Schein, Madrigal „Zion spricht“ aus: Israelsbrünlein (1623), T. 1-11
- Sequentia Henry Purcell, „Scene oft he drunken poet“ aus: THE FAIRY QUEEN, Nr. 7 T. 40-49: „We must play...“
- Reduplicatio Henry Purcell, „Scene oft he drunken poet“ aus: THE FAIRY QUEEN, Nr. 7 T. 97-99: „What, what?“
- Gradatio Christoph Demantius, Motette Nr. 1 „Steh auf, steh auf“ aus: Corona harmonica, T. 1-7
- Augmentatio Claudio Monteverdi, „Confitebor“, T. 184 (Amen)
- Diminutio Heinrich Schütz, Motette „Also hat Gott die Welt geliebt“ aus: Geistliche Chormusik 1648, T. 15/16 etc.
- Variatio Johann Ph. Krieger (1649-1725), „An den Sonnengott“ aus: „Flora“ T. 12-13: Passagio

Rhythmus- und Pausenfiguren

- Syncopatio Johann Seb. Bach, Arie Nr. 7 „Von den Stricken meiner Sünden“ aus: Johannespassion
- Suspiratio Georg Ph. Telemann, Chor „Ach, wie nichtig, wie flüchtig“ aus: Trauer-Actus TVWW 1:38
- Abruptio Johann Seb. Bach, Chor „Es ist nun nichts“ aus der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227
- Aposiopesis Henry Purcell, Song und Chor „Hush, no more“ aus: THE FAIRY QUEEN (1692), Nr. 17

Satzfiguren

- Noema Christoph Demantius, Motette Nr. 4 „Es ward eine Stille“ aus: Corona harmonica, T. 1-4
- Contrapositum Heinrich Schütz, Motette „Die mit Tränen säen“ aus: Geistliche Chormusik 1648, T. 1-43
- Fauxbourdon Johannes G. Kühnhausen (?-1714), Matthäus-Passion, Chor: „Gegrüßet seist du“ (T. 244-252)
- Fuga integra Johann Seb. Bach, Chor Nr. 6 „Gratias agimus tibi“ aus: H-Moll-Messe
- Fuga partialis Heinrich Schütz, Motette „Gib unsern Fürsten“ aus: Geistliche Chormusik 1648, T. 36-Schluss
- Variatio Antonio Sartorio, Arie „S'un Ercole amante“ aus: „L'ADELAIDE“ (1672)

Kommt her zu mir

Johann Crüger (1598-1662)

The image shows a musical score for the hymn "Kommt her zu mir" by Johann Crüger. It consists of five systems of music, each with three staves (Soprano, Alto, Tenor) and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "Kommt her, kommt her zu mir, kommt her zu mir, kommt her zu mir, kommt her zu mir, spricht Gott, alle, alle, die ihmüh-se - lig und be - la - den seid, ich will die ihmüh-se - lig und be - la - den seid, ich will möh - se - lig und be - la - den seid, ich will".

Für die Entwicklung der Musik in den deutschen Städten und Einzelstaaten lassen sich die Einflüsse aus Italien und Frankreich sehr gut dokumentieren. Johann J. Quantz beschreibt den deutschen Stil als einen „gemischten gout“ (Quantz, Versuch, XVIII. Hauptstück, §§ 78-89 „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurteilen sey“). Doch bereits vierzig Jahre früher begab sich Johann Mattheson auf die Suche nach dem musikalischen Charakter der Nationen – ein Thema, das die Komponisten bald faszinierte und zu musikalischen Darstellungen anregen sollte (Arcangelo Corelli, Sonate da camera mit *Suitensätzen*, Jean Fr. Couperin, „Les Nations“, „Les Gouts-réunis“ u. a., Johann Seb. Bach, „Italienisches Konzert“, „Französische Suiten“ etc.).

§ 12. Wollte man nun das obenberührte kurz zusammenfassen, und die Nationes eine gegen die andere halten, so möchte man überhaupt und unmaßgeblich setzen: Die **Italiäner** executieren am besten; (durchgehends davon zu reden) die **Franzosen** divertiren am besten; die **Teutschen** aber componiren und arbeiten am besten; und die **Engelländer** judiciren am besten. Die Ersten machen sich admirables; die Andern aimables; die Dritten infatigables, und die Vierten equitables. Die ersten **erheben** die Music; die andern **beleben** sie; die Dritten **bestreben** sich darnach, und die Vierten **geben** was rechtes davor. Die Ersten **dienen** der Music; die Andern machen eine Compagne daraus; die Dritten anatomiren sie; und den Vierten **dienet** sie. (...)

Aus: Johann Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 / R Laaber 2004, S. 219
2. Hauptstück: Vom Unterscheid der heutigen Music

Italienische, sowie (im Wesentlichen) französische Verzierungen bei Johann Sebastian Bach (Verzierungstabelle aus: Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann):

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße *manieren* artig zu spielen, andeuten.

The image displays two systems of musical notation for ornaments. The first system shows six examples: Trillo, mordant, trillo und mordant, cadence, doppelt-cadence, and idem. The second system shows seven examples: doppelt cadence u. mordant, idem, accent steigend, accent fallend, accent u. mordant, accent u. trillo, and idem. Each example includes a small diagram above the staff indicating the specific ornamentation technique.

Literatur und Quellen:

- Dietrich Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre (3.), Laaber 1985
- Hans-Heinrich Eggebrecht, Musik im Abendland, München 1991, (5.) 2004
- Ludwig Finscher (Hg.) Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG2), Kassel (1994-2007)
- Johann Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 / R Laaber 2004
- Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 / R Kassel 5/1991
- Bernhard Morbach, Die Musikwelt des Barock, Kassel 2008
- Johann J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752 / R Kassel 1983