

Musica figurata 2

3. Seminar

Institut für Alte Musik
Ruth Bruckner - WS 2024/25

Musica figurata

Prüfungsimmanente LV:

- 75% Anwesenheit
- Mitarbeit in den Stunden
- Motette/Madrigal analysieren
- Prüfung

Musica figurata

Termine SS 25

- 15.5. Musica figurata!
- 22.5. kein Musica figurata aber BWV 1013
- 26.6. Abschlussprüfung
- Madrigal/Mottetenanalyse nach Vereinbarung

Musica figurata

Motette/Madrigal analysieren

- 10 Minuten pro Studierende/r
- Selber gewähltes Werk
- Analyse nach Rhetorik, Text, Modus, Kadenzen, musikalische Besonderheiten, ev. kulturelles Umfeld
- Bitte bis in 2 Wochen bekanntgeben: Termin und Werk

Modus und Solmisation

Modus und Solmisation

Modi: spätere Namen (aus dem Griechischen)

Dorisch

Phyrgisch

Lydisch

Mixolydisch

auch jeweils authentisch oder plagal

→ welche Töne sind wichtig, nicht Ambitus, Modus als Farbe, kann sich im Verlauf des Stückes ändern (Farbfelder)

Modus	Ältere Benennung	Jüngere Benennung	Skalen- ausschnitt	Finalis	Tenor
I	Protus authenticus	dorisch	d-d	d	a
II	Protus plagalis	hypodorisch	a-a	d	f
III	Deuterus authenticus	phrygisch	e-e	e	(h)c
IV	Deuterus plagalis	hypophrygisch	h-h	e	(g)a
V	Tritus authenticus	lydisch	f-f	f	c
VI	Tritus plagalis	hypolydisch	c-c	f	a
VII	Tetrardus authenticus	mixolydisch	g-g	g	d
VIII	Tetrardus plagalis	hypomixolydisch	d-d	g	(h)c

1. Ton (Protus)
Dorisch



2. Ton
Hypodorisch



3. Ton (Deuterus)
Phrygisch



4. Ton
Hypophrygisch



5. Ton (Tritus)
Lydisch



6. Ton
Hypolydisch



7. Ton (Tetrardus)
Mixolydisch



8. Ton
Hypo-
mixolydisch



* in der obenstehenden Tabelle bezeichnet den Reperkussions- oder Rezitationston.

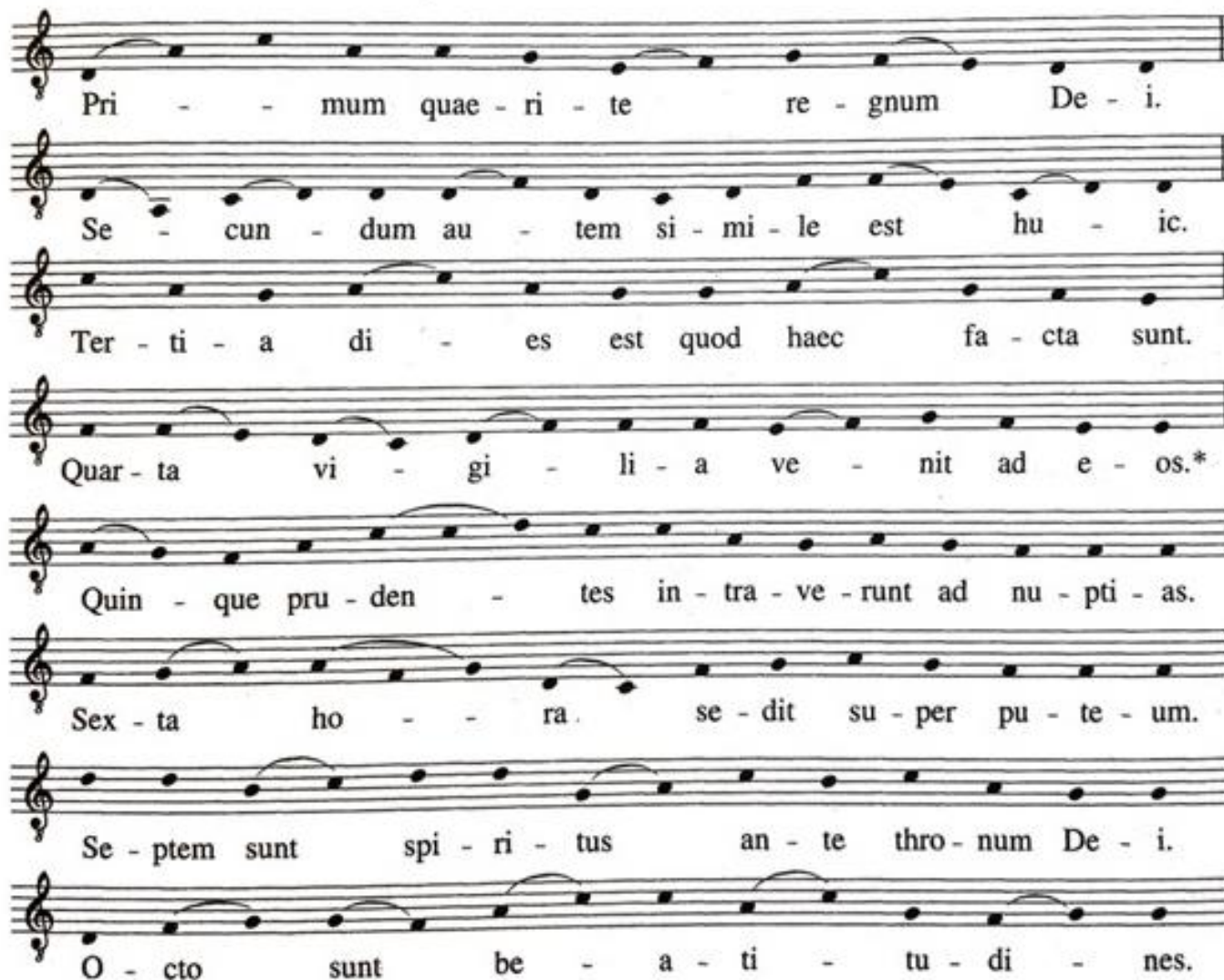
(Finalis = Ganze Note, Repercussa = rhombische Note, dazu der Ambitus, die »Lizenzen«, d. h. mögliche Erweiterungen, in Klammern):

Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus²⁴:

Pri - - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.

Se - - - cun - dum au - - - tem si - mi - le est hu - - - ic.

VI. Memorierformeln der acht Modi (nach Johannes
Affligemensis, De musica cum tonario, Kap. 11)



Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.
Se - cun - dum au - tem si - mi - le est hu - ic.
Ter - ti - a di - es est quod haec fa - cta sunt.
Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.*
Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nu - pti - as.
Sex - ta ho - - ra . se - dit su - per pu - te - um.
Se - ptem sunt spi - ri - tus an - te thro - num De - i.
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.

Se - cun - dum au - tem si - mi - le est hu - ic.

Ter - ti - a di - es est quod haec fa - cta sunt.

Quar - ta vi - gi - li - a ve - nit ad e - os.*

Quin - que pru - den - tes in - tra - ve - runt ad nu - pti - as.

Sex - ta ho - - ra se - dit su - per pu - te - um.

Se - ptem sunt spi - ri - tus an - te thro - num De - i.

O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

1. 3. 5. 7.

2. 4. 6. 8.

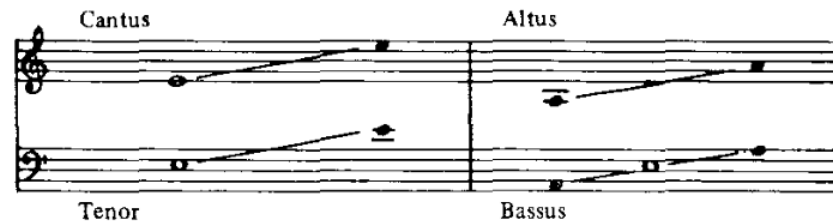
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

1. *Modus* :



2. *Modus* : in originaler Lage (Finalis: d im Tenor, d' im Sopran) nicht gebräuchlich, da besonders die beiden Unterstimmen in zu tiefe Lagen (der Baß etwa bis D) abwärts führten, daher fast immer transponiert. (Siehe unten, Seite 72).

3. *Modus* :



4. *Modus* : Dieser zeigt schon im Gregorianischen Choral den im Vergleich zum zugehörigen Authenticus am wenigsten abweichenden Tonumfang. Für die klassische Polyphonie gilt, wie noch näher auszuführen sein wird, ganz dasselbe. Hier das Ambitus-schema:



5. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 5, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in G-clef (treble clef) for Cantus and C-clef (bass clef) for Tenor and Bassus. The Altus part is in F-clef (alto clef). The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (G3, A3, B3), and Bassus (G2, A2, B2). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

6. *Modus* (traditioneller Art):

Musical notation for Modus 6, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in G-clef (treble clef) for Cantus and C-clef (bass clef) for Tenor and Bassus. The Altus part is in F-clef (alto clef). The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (F4, G4, A4), Tenor (A3, B3, C4), and Bassus (A2, B2, C3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

7. *Modus* :

Musical notation for Modus 7, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in G-clef (treble clef) for Cantus and C-clef (bass clef) for Tenor and Bassus. The Altus part is in F-clef (alto clef). The notes are: Cantus (G4, A4, B4), Altus (E4, F4, G4), Tenor (G3, A3, B3), and Bassus (G2, A2, B2). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

8. *Modus* :

Musical notation for Modus 8, showing four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation is in G-clef (treble clef) for Cantus and C-clef (bass clef) for Tenor and Bassus. The Altus part is in F-clef (alto clef). The notes are: Cantus (A4, B4, C5), Altus (F4, G4, A4), Tenor (A3, B3, C4), and Bassus (A2, B2, C3). The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

Transposition

Außer in den bisher skizzierten ‘natürlichen’ Lagen erscheinen die Modi der mehrstimmigen Musik aber auch in Transpositionen; und gerade in der Vielzahl solcher transponierter Aufzeichnungen sieht die Theorie des 16. Jahrhunderts eines der Haupt-Unterscheidungsmerkmale der Modi der Polyphonie von denen des Chorals.⁶⁰ Prinzipiell ist—wohlgemerkt: bei Setzung der dann nötigen Vorzeichen—die Transposition eines Modus auf eine jede Tonstufe möglich. In der Praxis stärker verbreitet sind jedoch lediglich die folgenden Transpositionen.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

1. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into two systems. The first system shows the Cantus and Tenor parts, and the second system shows the Altus and Bassus parts. Each part consists of a single line of music with a treble clef for Cantus and Altus, and a bass clef for Tenor and Bassus. The music is in a single system, with a vertical bar line separating the two systems. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The Cantus part starts on a G4 and moves to a B4. The Altus part starts on a G4 and moves to a B4. The Tenor part starts on a G3 and moves to a B3. The Bassus part starts on a G2 and moves to a B2. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The Cantus and Altus parts are in a higher register, while the Tenor and Bassus parts are in a lower register. The notation is in a single system, with a vertical bar line separating the two systems. The notes are connected by lines, indicating a melodic line.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

2. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into two systems. The first system shows the original mode with a finalis on B-flat. The second system shows the transposed mode with a finalis on D. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The Cantus part is in the treble clef, and the Bassus part is in the bass clef. The Tenor and Altus parts are also shown in their respective clefs.

2. *Modus*, transponiert um eine Oktave aufwärts (also mit Finalis d' im Tenor, d'' im Sopran):

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into two systems. The first system shows the original mode with a finalis on B-flat. The second system shows the transposed mode with a finalis on D. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The Cantus part is in the treble clef, and the Bassus part is in the bass clef. The Tenor and Altus parts are also shown in their respective clefs.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

4. *Modus transpositus* ('per b-molle'):

Musical notation for the 4th mode, *Modus transpositus* ('per b-molle'). The notation is presented in two systems. The first system shows the Cantus (Soprano) and Tenor parts, and the second system shows the Altus (Alto) and Bassus (Bass) parts. The Cantus part starts on a G4 note, and the Tenor part starts on a G3 note. The Altus part starts on a G4 note, and the Bassus part starts on a G2 note. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The key signature has one flat (B-flat).

6. *Modus* (traditioneller Art), transponiert um eine Quinte aufwärts (also mit Finalis c' im Tenor, c'' im Sopran):

Musical notation for the 6th mode, *Modus* (traditioneller Art), transposed up a fifth. The notation is presented in two systems. The first system shows the Cantus (Soprano) and Tenor parts, and the second system shows the Altus (Alto) and Bassus (Bass) parts. The Cantus part starts on a C5 note, and the Tenor part starts on a C4 note. The Altus part starts on a C5 note, and the Bassus part starts on a C2 note. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The key signature has no sharps or flats.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

Normale oder transponierte Lage eines Modus führt infolge der dem 16. Jahrhundert eigenen Notierungsgewohnheit—man suchte, wo nur immer möglich, Hilfslinien zu vermeiden—zu jeweils andersartiger Schlüsselung der Stimmen. Da wiederum die Stimmen zueinander in fester Relation der Bewegungsräume stehen, ergeben sich auch stereotype Schlüsselkombinationen; und infolge dieser ihrer stereotypen Art können auch die Schlüsselkombinationen in gewissem Ausmaß als Erkennungszeichen der Modi—wiewohl mehr als ‘pratica che scienza’ und niemals ohne Hinblick auf die Finalis—dienen. Valerio Bona da Brescia, *Regole del Contraponto et Compositione* (Casale 1595), p. 39 ff., führt z.B. für die acht Modi folgende Schlüsselkombinationen an:

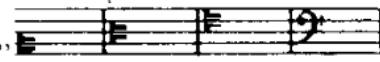
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Transposition

1. Modus
„per \sharp quadro”

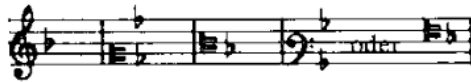


2. Modus
„per \sharp quadro”



[In der Praxis
ungebräuch-
lich]

1. Modus
„per \flat -molle”



2. Modus
„per \flat -molle”



3. Modus



4. Modus



5. Modus



6. Modus



7. Modus



8. Modus

wie der 7., oder [häufiger] „con le chiavi
del primo Tono” [per \sharp quadro]

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Den Namen 'Kadenz' finden wir am häufigsten gebraucht in seiner italienischen Form 'cadenza'; er begegnet in dieser und in der wohl nachträglich latinisierten Gestalt 'cadentia' (-ae, fem.) schon im frühen 16. Jahrhundert bei italienischen Autoren wie Pietro Aron und Stefano Vanneo.² Unter den synonymen Bezeichnungen—Vanneo nennt und erklärt deren nicht weniger als dreizehn—finden wir am häufigsten verwendet, und so gut wie ausschließlich herrschend bei Autoren deutscher Herkunft, den Namen 'clausula'. Dieser Begriff ist nicht immer ganz eindeutig, denn zuweilen wird er auch im Sinne von 'Melodieabschnitt' verstanden.³ Aber selbst in zweifellosem Bezug auf musikalische Schlußwendungen schillern 'clausula' und 'cadenza' in einer für uns merkwürdigen Doppelheit der Bedeutung: beide Begriffe meinen sowohl das Ganze der Kadenz als auch deren Teile; als 'clausulae' oder 'cadenze' bezeichnet werden auch die stereotypen Melodiewendungen, in welchen die einzelnen Stimmen des Satzes kadenzieren.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Die beiden Kadenzformeln tragen die Namen 'clausula cantizans' (Sekundschrift aufwärts) und 'clausula tenorizans' (Sekundschrift abwärts). Sie können ohne weiteres auch untereinander vertauscht werden, wobei die zwei Stimmen nunmehr vom Terzabstand zum Einklang sich aufeinander zu bewegen.

Kadenzen



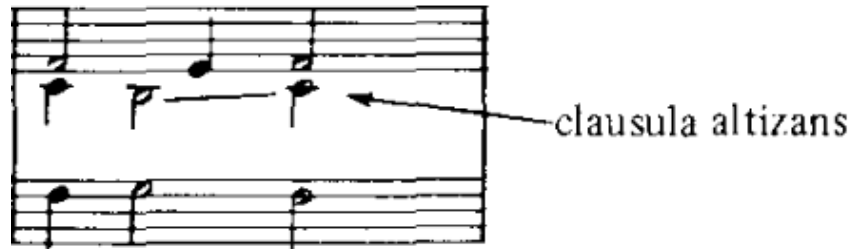
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Die Kadenz umfaßt in dieser Form drei Töne, die Antepenultima, Penultima und Ultima. Absolut festgelegt ist in der clausula cantizans die Folge aller dieser Töne, in der clausula tenorizans, ebenso in den Klauseln weiterer Stimmen, allein die Folge von Penultima und Ultima; doch ergeben sich auch für den drittletzten Ton dieser Stimmen praktisch nur wenige, gleichfalls stereotype Führungen.

Kadenzen

Clausula altizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Clausula basizans



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

Cadenza fuggita

Mehrere Arten

Kadenzen

1) Eine normale Kadenz kann zur 'cadenza fuggita' abgeschwächt werden, indem eine oder mehrere Stimmen ihre 'clausula' zwar einleiten, an Stelle der Ultima jedoch pausieren. Die erwartete Ultima erscheint zwar oft nach dieser Pause, nun aber schon als Anfang einer neuen Text- und Melodiephrase.

Kadenzen



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

2) Ein 'fuggir la cadenza' kann auch erzielt werden dadurch, daß zur Penultima einer Kadenz bereits 'das Fundament einer neuen Imitationsgruppe gelegt wird' (Dreßler, Praecepta musicae poeticae, cap. 13). Das heißt: während die bisher tätigen Stimmen sich zu einer Kadenz sammeln und deren Penultima erreicht haben, setzt eine bisher pausierende Stimme eben an diesem Zeitpunkt ein. Der 'Motivkopf' dieser neu einsetzenden Stimme entspricht zwar, rein musikalisch betrachtet, einer der stereotypen 'clausulae', weist aber als Beginn einer neuen Text- und Melodiephrase über die Kadenz hinaus.

Kadenzen



Motivkopf als cl. basizans eingeführt

etc.

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The middle staff contains a bass line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bottom staff contains a bass line with a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. A bracket under the first two notes of the bottom staff is labeled 'Motivkopf als cl. basizans eingeführt'. An arrow points from the first note of the bottom staff to the first note of the middle staff. Another arrow points from the first note of the middle staff to the first note of the top staff. The word 'etc.' is written to the right of the top staff.

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

3) Vermieden wird die volle Kadenzierung ferner, wenn unter der Ultima einer zwei- oder dreistimmig eingeleiteten 'semiperfekten' Kadenz der bisher pausierende Baß mit einer anderen Konsonanz als derjenigen von Einklang oder Oktav einsetzt.

Kadenzen



Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

4) Die auffälligsten Formen der 'cadenze fuggite' entstehen jedoch dadurch, daß die Ultima einer oder mehrerer clausulae, gemessen am normalen Verlaufe derselben, wider Erwarten verändert wird. Die dem modernen Trugschluß entsprechende 'cadenza fuggita' stellt dabei nur eine Möglichkeit unter verschiedenen, grundsätzlich gleichberechtigten Spielarten 'vermiedener' Kadenzen dar.

Kadenzen

fuggita-
Form: cl. basizans cl. basizans cl. cantiz. – tenoriz. cl. cantiz. – basiz.

fuggita-
Form: cl. tenorizans –
basizans – altizans cl. basizans cl. tenorizans – basizans

Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

Kadenzen

1. *Modus*: ‘cadenze proprie, et principali’ (auch genannt ‘principali, et terminate’): d und a;
‘quasi cadenza principale et terminata’: f;
dem *Modus* ‘nicht eigene’ und deshalb nur ‘per transito, et con diligenza’ verwendbare Kadenzen: g und c’.
2. *Modus*: dieselben Töne wie im ersten.
3. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: e und a;
‘altre cadenze, ma non terminate’: g, h und c’. Unter diesen kann die letztgenannte, da sie die *Mediatio* des 3. Psalmtons bildet, ‘come propria’ gelten, während die anderen beiden nur ‘per transito’ gebildet werden können.
4. *Modus*: dieselben Töne wie im dritten.

Kadenzen

5. *Modus*: ‘cadenze proprie’: f und c’;
‘andere’ Kadenz, geeignet zwar zur Einführung eines neuen Imitationsabschnittes, nicht jedoch zur Beendigung einer *Prima pars*: a;
nur ‘per transito’ verwendbare Kadenzen: d’ und g.
6. *Modus*: ‘cadenze principali’: f, c’ und a;
außerdem auch b;
nur ‘per transito’ auch ‘andere Kadenzen’, wie z.B. auf g und d.
7. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: g und d’;
‘per transito’: c’, e’ und a; ‘venendo occasione’ auch f, aber auch dies nur ‘per transito’.
8. *Modus*: ‘cadenze principali, et terminate’: dieselben Töne wie im 7. *Modus*. Pontio schränkt diese Aussage aber sogleich ein und bemerkt, der achtsame Komponist verwende als ‘cadenza principale’ des 8. *Modus* die Tonstufe c’—die *Mediatio* des 8. *Psalmtons*—, damit man den 8. *Modus* besser vom 7. unterscheiden könne.
‘per transito’: f und a.

Hexachord

- Namensherkunft: Hex = Sechs und Chordè = Saiten → sechs Saiten
- Aufbau: 2 Ganztöne, Halbton, 2 Ganztöne
- Tiefster Ton des Systems: Gammut
- Töne werden sowohl mit Tonbuchstaben (clavis, littera) als auch mit Silben (voces, syllabae) versehen.
- Tonbuchstaben geben die Höhe des Tones an, während Silben deren Qualität angeben (Ordnung innerhalb des Hexachords)
- erstmals von Guido von Arezzo beschrieben, stammt aber nicht von ihm

Hexachord

Aufteilung in Tonhöhenbereiche:

note graves von Γ bis G (heute G bis g)

note acute von a bis g (heute a bis g')

note superacute von aa bia ee (heute a' bis e')

Hexachorde kommen auf folgenden Tonstufen vor:

c (naturale)

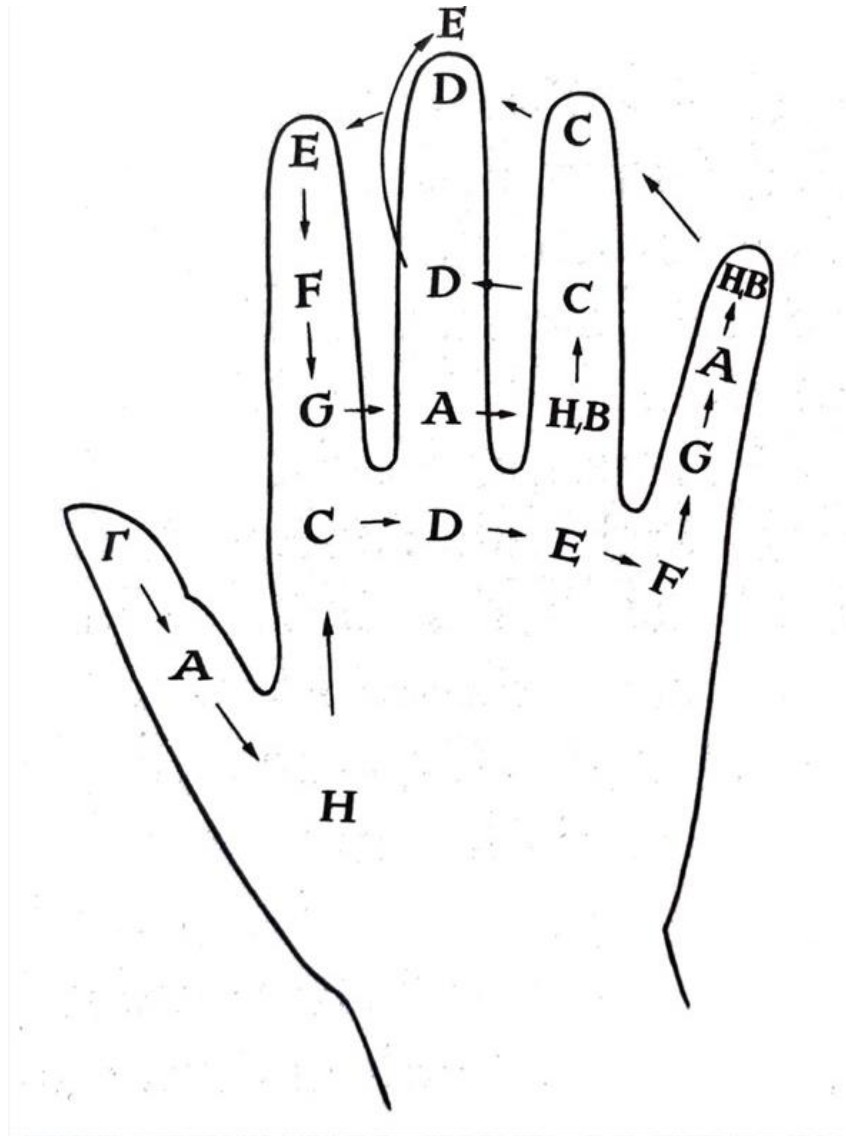
f (molle) mit b quadratum

g (durum) mit rotundum

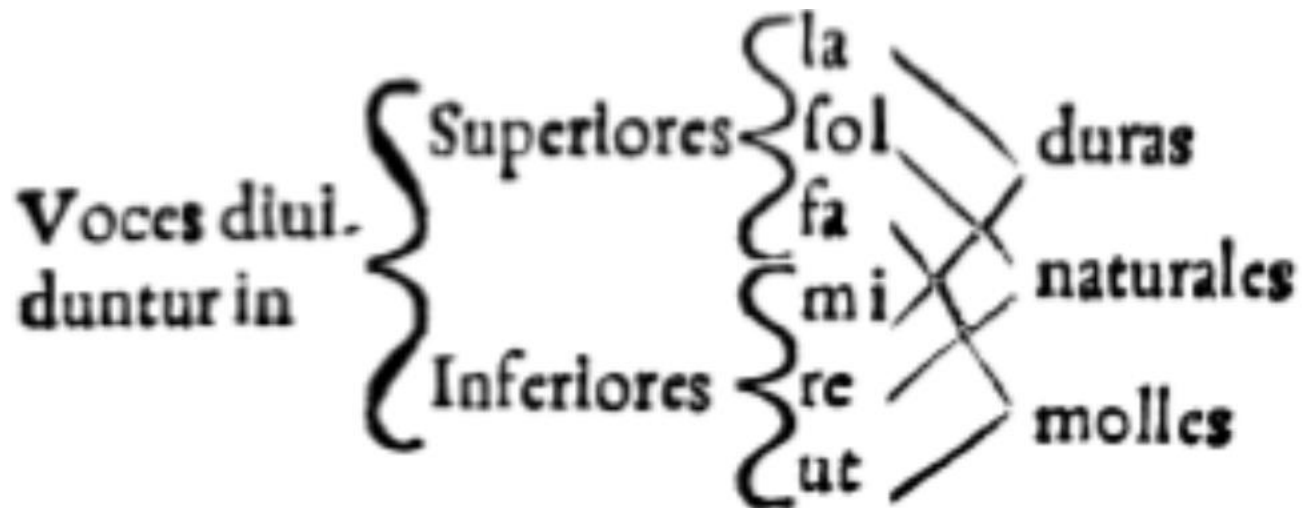
= musica recta

Abweichungen von den darin vorkommenden Noten führen zur musica ficta

“fa sopra la” gibt es erst im 16. Jh. aber bei früher Musik wenn abwärts eher b und wenn aufwärts dann h



Hexachord



Hexachord

- *duras* (harte): *mi, la*
- *naturales* (natürliche): *re, sol*
- *molles* (weiche): *ut, fa*

Hexachord

Musikwissenschaftliche Erklärung:

Wenn wir uns auf die Position des Halbtones konzentrieren (was, wie wir bisher gesehen haben, ursprünglich das wichtigste Kriterium jeder Einteilung war), sehen wir, dass die weichen Silben *ut* und *fa* einen Halbton darunter und einen ganzen Ton drüber zeigen. Das ist dieselbe Struktur wie die Note *b molle* zeigt.

Das *b molle* gehört zum hexachordum molle, daher gilt die *proprietas molles* für die voces *ut* und *fa*.

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

Hexachord

Musikwissenschaftliche Erklärung:

Analog zeigen die Silben mi und la die gleiche Halbton/Ton Struktur wie das b durum, daher gilt die proprietas duras für diese voces.

re und sol zeigen keine Analogie weder mit b molle noch mit b durum, so wie im hexachordum naturale, wo kein b vorkommt. Daher gilt die proprietas naturales für diese Silben

(siehe: Luciano Contini, Musica figurata 1)

Hexachord

Eine andere, eher aufführungspraktische Deutung wurde von Martin Agricola 1533 beschrieben:

Aus den obgemelten sechs stimmen / werden zwo bmolles genant / als / vt und fa / denn sie werden gar fein linde / sanfft / lieblich vnd weich gesungen. Sie sind auch einerley natur vnd eigenschafft / darümb / wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden. re vnd sol / werden mittelmessige odder natürliche stimmen genennet / drümb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben / Nicht zu gar linde / odder zuscharff. Mi vnd la / heissen durales / das ist / scharffe vnd harte syllaben / Denn sie sollen vnd müssen menlicher vnd dapfferer gesungen werden denn die bmolles vnd naturales. Diese vnterscheid / wo sie wol gemerckt / vnd jm gesang recht gehalten wird / macht sie alle melody süsse vnd lieblich

Nach dieser Auffassung werden die voces im konkreten Gesang so aufgeführt, wie ihre *proprietas* sie beschreibt, nämlich *ut* und *fa* weich, *re* und *sol* natürlich, *mi* und *la* hart. Man kann annehmen, dass diese Auffassung auch in früheren Jahren eine Bedeutung gehabt hat, zumal sie eine erste musikalische Hilfestellung für Anfänger darstellt, die eine konkrete und sinnvolle Phrasierung einer Melodie erzeugt.

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

Hexachord

Diese Interpretation war aber nicht unumstritten und andere Autoren haben die Art so zu phrasieren als *inepta et inequalis* verurteilt, also „albern und ungleichmässig“.

Wir können sagen, dass wahrscheinlich professionelle Musiker mit einer schon abgeschlossenen Ausbildung nicht mehr so schematisch phrasiert haben, wie in J. Cochleus zu lesen ist, wo er 1511 drei Arten beschreibt, ein Lied zu singen :

»Erstens durch Solmisieren, d.h. durch Aussprache der Silben oder Namen der voces. Zweitens durch Wiedergabe der Tonhöhen mit unterlegtem Text. Drittens durch Ausstoß der Klänge und Töne ohne Text oder solfa. Die erste Art ist für Anfänger geeignet, da sie sich auf diese Weise durch Differenzierung der Töne an die richtige Melodie gewöhnen. Die zweite Art eignet sich für solche, die im Chor oder sonstwo singen. Die dritte schickt sich für Instrumente.«

(siehe: Luciano Contini, *Musica figurata* 1)

Mutation



ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

The first staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on C (middle C) and ascending stepwise to La (the second line above the staff). The scale is divided into two measures by a bar line. The notes are: C, D, E, F, G, A.

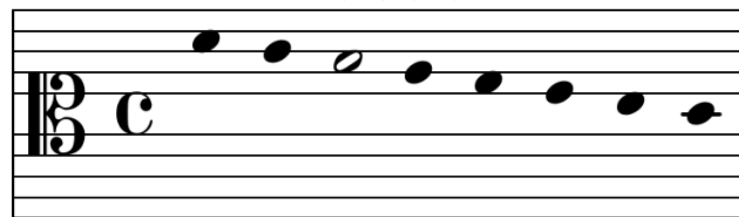
(ut) re mi fa



ut re mi fa sol (la)

The second staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on C and ascending stepwise to La. A fermata is placed over the La note. The notes are: C, D, E, F, G, A.

fa mi (re) (ut)



la sol fa mi re ut

The third staff of music is written in bass clef with a common time signature (C). It shows a scale starting on La and descending stepwise to C. The notes are: A, G, F, E, D, C.

Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)

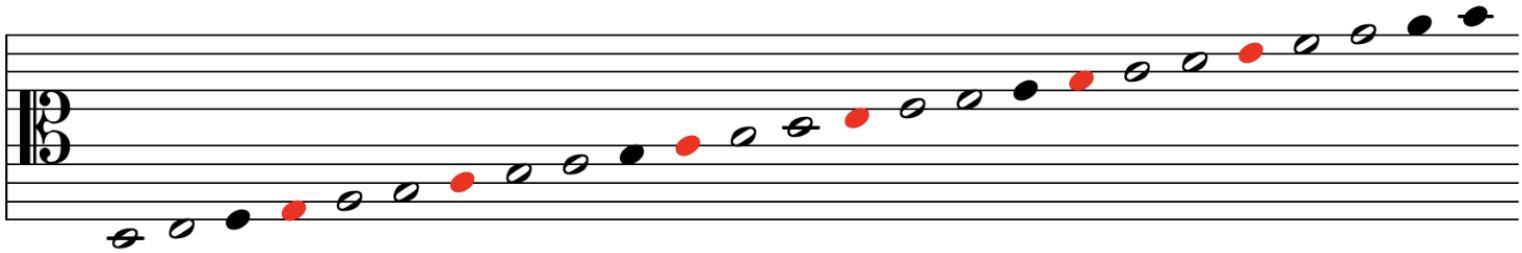
Mutation

aufwärts zum re des nächsten Hexachords, eher nicht schon bei ut

abwärts so schnell wie möglich, auch auf das la

Glarean 1516: Silben hart mit hart und weich mit weich sind am besten zum mutieren

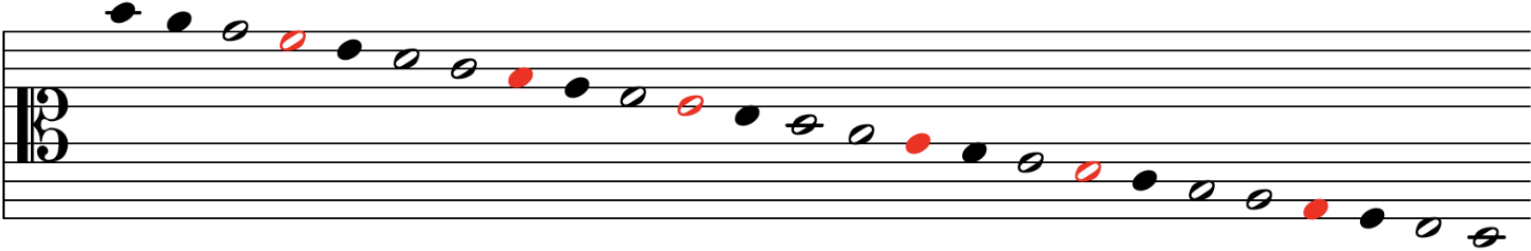
Mutation



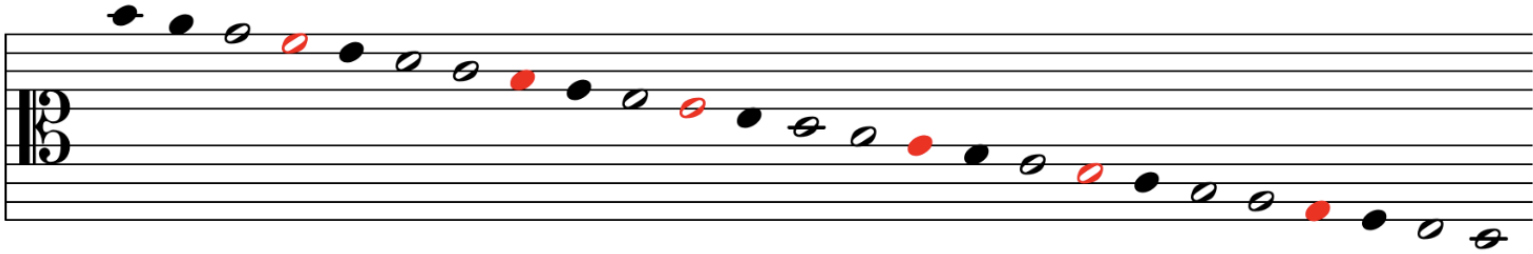
Mutation

mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol la

Mutation

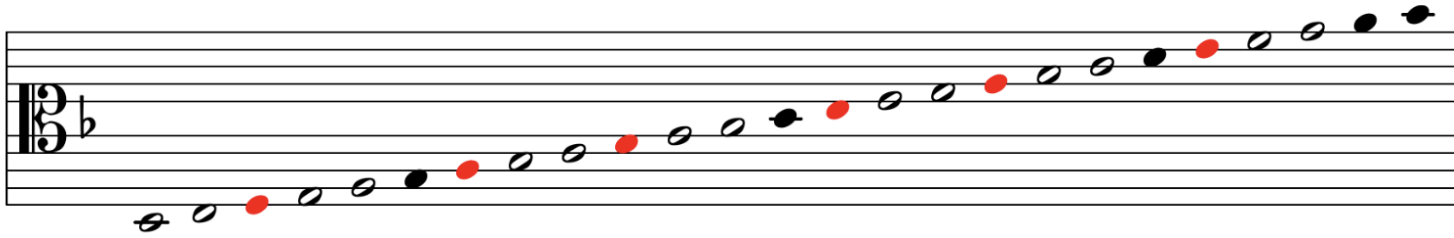


Mutation



la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi

Mutation



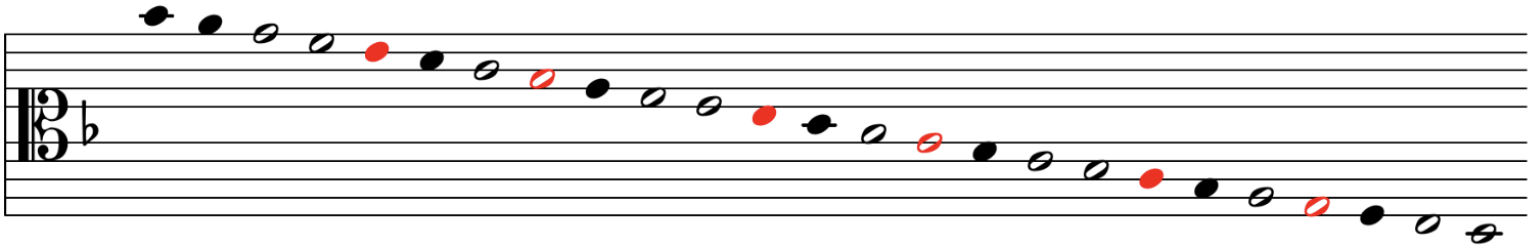
Mutation



A musical staff in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of 18 notes, each with a solfège label below it. The notes are: mi (red), fa (white), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), re (white), mi (white), fa (white), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), re (white), mi (white), fa (white), sol (red), and la (black). The notes are arranged in an ascending scale, with the final note 'la' being a half note and the others quarter notes.

mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol la

Mutation



Mutation

A musical score for a vocal line, likely a soprano or alto part, written on a five-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth notes, with some notes marked in red. The lyrics are: la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi.

la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi

Mutation

- Bei Sprüngen: wenn möglich mutation mit gleichen silben re – re, oder sol – sol etc.

Modus und Solmisation

Praktische Beispiele

Soprano

Tenore

This system contains two staves of music. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is labeled 'Tenore' and uses a bass clef with a common time signature (C). Vertical bar lines connect the two staves at regular intervals, indicating a common rhythmic structure. The Soprano staff contains a sequence of notes: a whole note, followed by a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Tenore staff contains a sequence of notes: a whole note, followed by a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

5

This system contains two staves of music, starting at measure 5. The top staff is labeled 'Soprano' and uses a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is labeled 'Tenore' and uses a bass clef with a common time signature (C). Vertical bar lines connect the two staves at regular intervals. The Soprano staff contains a sequence of notes: a whole note, followed by a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Tenore staff contains a sequence of notes: a whole note, followed by a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. A sharp symbol (#) is placed above the staff in the middle of the system.

Musical notation for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, and F4. The bass staff contains a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and A4.

7

Musical notation for measures 7-11. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and Bb3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 8. The bass staff contains a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and A4.

12

Musical notation for measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and Bb3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 12. The bass staff contains a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and A4.

17

Musical notation for measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and Bb3. The bass staff contains a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and A4.

♩

♭

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 1 contains a whole note G4 in the treble and a whole note G2 in the bass. Measure 2 contains a whole note A4 in the treble and a whole note A2 in the bass. Measure 3 contains a whole note B4 in the treble and a whole note B2 in the bass. Measure 4 contains a half note C5 in the treble and a half note C3 in the bass, followed by a half note D5 in the treble and a half note D3 in the bass. Measure 5 contains a half note E5 in the treble and a half note E3 in the bass, followed by a half note F5 in the treble and a half note F3 in the bass. A flat symbol (♭) is placed above the treble staff at the beginning of measure 5.

6

Musical notation for measures 6-10. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 6 contains a half note G5 in the treble and a half note G3 in the bass, followed by a half note A5 in the treble and a half note A3 in the bass. Measure 7 contains a half note B5 in the treble and a half note B3 in the bass, followed by a half note C6 in the treble and a half note C4 in the bass. Measure 8 contains a half note D6 in the treble and a half note D4 in the bass, followed by a half note E6 in the treble and a half note E4 in the bass. Measure 9 contains a half note F6 in the treble and a half note F4 in the bass, followed by a half note G6 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 10 contains a half note A6 in the treble and a half note A4 in the bass, followed by a half note B6 in the treble and a half note B4 in the bass.

11

Musical notation for measures 11-15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 contains a whole note G4 in the treble and a whole note G2 in the bass. Measure 12 contains a whole note A4 in the treble and a whole note A2 in the bass. Measure 13 contains a whole note B4 in the treble and a whole note B2 in the bass. Measure 14 contains a whole note C5 in the treble and a whole note C3 in the bass. Measure 15 contains a whole note D5 in the treble and a whole note D3 in the bass.

16

♭ # #

Musical notation for measures 16-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 16 contains a half note G5 in the treble and a half note G3 in the bass, followed by a half note A5 in the treble and a half note A3 in the bass. Measure 17 contains a half note B5 in the treble and a half note B3 in the bass, followed by a half note C6 in the treble and a half note C4 in the bass. Measure 18 contains a half note D6 in the treble and a half note D4 in the bass, followed by a half note E6 in the treble and a half note E4 in the bass. Measure 19 contains a half note F6 in the treble and a half note F4 in the bass, followed by a half note G6 in the treble and a half note G4 in the bass. Measure 20 contains a half note A6 in the treble and a half note A4 in the bass, followed by a half note B6 in the treble and a half note B4 in the bass. Flat (♭) and sharp (#) symbols are placed above the treble staff at the beginning of measures 17, 18, and 20 respectively.

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

6

Musical notation for measures 6-10. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5, quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

11

Musical notation for measures 11-15. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5, quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

16

Musical notation for measures 16-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5, quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a half note A4 in measure 3, a half note B4 in measure 4, a half note C5 in measure 5, and a half note D5 in measure 6. The bass staff contains a half note G2 in measure 1, a half note F2 in measure 2, a half note E2 in measure 3, a half note D2 in measure 4, a half note C2 in measure 5, and a half note B1 in measure 6. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 6.

Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a half note G4 in measure 7, a half note A4 in measure 8, a half note B4 in measure 9, a half note C5 in measure 10, a half note D5 in measure 11, and a half note E5 in measure 12. The bass staff contains a half note G2 in measure 7, a half note F2 in measure 8, a half note E2 in measure 9, a half note D2 in measure 10, a half note C2 in measure 11, and a half note B1 in measure 12. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 11.

Musica ficta

Ficta = extra Vorzeichen die mit Attraktivität zu tun haben
von fingere = täuschen

- aus zwei Gründen: Schönheit, oder Notwendigkeit (Kadenzen)
 - causa pulchritudinis
 - causa necessitas
- man muss einen eigenen Weg dafür finden, Geschmack entwickeln

Musica ficta

- Töne die Guido nicht theoretisiert hat
- entsteht auch aus einem melodischen Geschmack
- schon im 13.Jh hat man Choral gesungen mit # und b um die Attraktivität von manchen Tönen hervorzuheben
- Heute assoziieren wir Gregorianik mit Diatonik, aber gibt schon im 13.Jh Quellen die darauf hinweisen, dass man mehr Attraktivität für bestimmte Töne wollte
- Steht in einem Traktat bei Pseudo-Garlandia (kopiert Text von Garlandia und noch einen Teil dazu geschrieben über melodische Wendungen)
- gibt aber keine Hinweise wann genau man es einsetzt
- manche Theoretiker sagen: lasst uns zurückkehren zu Reinheit der Modi (Johannes de Moravia), es ist zu viel musica ficta

Rhetorik

Sehr wichtig in der Antike (Dramen und politische/philosophische Reden)

Lehrwerke von Aristoteles, Cicero, Quintilian

Inhalte u.a.:

- wie ein Redner seinen Vortrag gestalten soll
- mit welchen Mitteln die Zuhörer von seinen Ideen überzeugt werden können

„Der Redner beabsichtigt, durch seine Worte die Zuhörer zu etwas zu überreden oder von etwas zu überzeugen. Dies wird ihm durch eine trockne und leblose Ausdrucksweise auch bei größter Beweisfähigkeit seiner Argumente nicht so leicht gelingen, als wenn er es versteht, seine Hörer mitzureißen, in ihnen eine in der Absicht seiner Rede liegende Leidenschaft wachzurufen“ (Unger 1941, 5f.)

Rhetorik

Versuch der Wiederbelebung antiker Ideale in der Musik der Renaissance

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sehen sich die Musiker:innen zunehmend veranlasst, die Leidenschaften der Zuhörer zu bewegen und über die Musik einen affektiven Inhalt zu kommunizieren

seit dem 17. Jahrhundert auch dann, wenn die Musik rein instrumental konzipiert wurde

Konzept besteht bis ins späte 18. Jahrhundert

„Weil nun die Instrumental-Music nichts anderes ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten“ (Mattheson 1739, 82)

Rhetorik

Musik wird oft mit dem Vortrag einer Rede verglichen

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniss hat. (Quantz 1752, 100)

Um diese Affekte im Zuhörer hervorzurufen, soll die Musik sich an der Lehre der Rhetorik orientieren und in ihrem Aufbau und in ihrer Ausarbeitung einer Rede ähnlich gestaltet sein.

Rhetorik

Mattheson schreibt im neunten Hauptstück (Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede) des *Vollkommenen Capellmeisters*, dass man sich „die Mühe geben [soll], die liebe Grammatic sowol, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften vor allen die gehörige Kundschaft zu haben, greift man das Werck, ungeachtet des übrigen Bestrebens, doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an“ (Mattheson 1739, 181).

Rhetorik

Rhetorik und die Grammatik als feste Bestandteile des humanistischen
Bildungskanons im 16. - 18. Jahrhundert

Komponisten und Musikgelehrte hatten eine umfassende Kenntnis dieser
Wissenschaften

Es lässt sich auch nachvollziehen, dass es Musiktheoretikern in dieser
Zeitspanne nahe lag, Elemente der Rhetorik auf die Musik anzuwenden, bzw.
musikalische Sachverhalte mit rhetorischen Termini zu versehen

Rhetorik

- Übernahme der Redeteile: Exordium (Einleitung), Narratio (Erzählung über den Inhalt des Vortrags), Propositio (Hauptargument), Confirmatio (Beweise für das Argument), Confutatio (Widerlegung der Gegenargumente), Peroratio (Zusammenfassung) als gliedernde Elemente eines Musikstückes
- Adaption der für eine Rede erforderlichen Erarbeitungsschritte, dabei vor allem den darin enthaltenen Anweisungen zur Ausgestaltung der Rede mit Hilfe von rhetorischen Figuren sowie den Richtlinien für einen guten Vortrag

Rhetorik

Die Erarbeitungsschritte einer Rede werden in verschiedenen Lehrwerken zum Teil unterschiedlich benannt, bzw. unterschiedlich viele aufgezählt.

Es kann die folgende Aufstellung aus der ältesten Redelehre in Latein *Rhetorica ad Herennium* (~ 90 v.Chr.) als Richtlinie gegeben werden:

Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Pronuntiatio.

Rhetorik

Inventio

Die Inventio dient der Auffindung des Inhalts einer Rede, bzw. wird in der Musik dafür verwendet, das musikalische Material zu bestimmen

Dispositio

In dieser Phase wird der Stoff gegliedert und in eine sinnvolle Ordnung gebracht.

„Unsere musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande, oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluß. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.“ (Mattheson 1739, 235)

Rhetorik

Gliedernde Elemente einer Rede/eines Musikstückes:

Exordium (Einleitung)

Narratio (Erzählung über den Inhalt des Vortrags)

Propositio (Hauptargument)

Confirmatio (Beweise für das Argument)

Confutatio (Widerlegung der Gegenargumente)

Peroratio (Zusammenfassung)

Rhetorik

Elocutio

Dieser Arbeitsschritt befasst sich mit den verschiedenen Möglichkeiten, den vorzutragenden Inhalt am besten auszudrücken. Hierher gehört auch die Auszierung des Textes mit rhetorischen Figuren

Memoria

Der Vorgang des sich Einprägens und auswendig Lernens eines Textes. Ihr kann in der Musik nicht dieselbe Bedeutung wie in der Rhetorik zukommen, da die Musik vor der Aufführung meist nicht auswendig gelernt werden musste sondern nach dem Notentext vorgetragen wurde.

Rhetorik

Pronuntiatio (der Vortrag)

Ihm kommt sowohl in der Rhetorik wie auch in der Musik eine außerordentlich wichtige Aufgabe zu.

Cicero sagt über die Pronuntiatio: „Der Vortrag ist das, was in der Rede die größte Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in seiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen. Man sagt, daß Demosthenes, als er gefragt wurde, was das Wichtigste in der Kunst zu reden sey, dem Vortrag die erste und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe“ (zit. nach Unger 1941, 10).

Rhetorische Figuren

Teil der Elocutio

Johann Christoph Gottsched schreibt über die rhetorischen Figuren:

...sie sind eigentlich die Sprache der Affekte und zeigen insgemein von der Lebhaftigkeit dessen, der da redet und schreibt. Sie halten eine besondere Kraft und ein verborgenes Feuer in sich, welches in das Gemüt der Zuhörer oder Leser so stark wirkt, daß dieselben auch entzündet werden. Es ist auch keine einzige Gemüths-Bewegung, welche nicht durch gewisse Figuren erregt werden könnte: Da hergegen ohne die Figuren fast keine einzige erwecket werden kann. (zit. nach Unger 1941, 8)

Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730)

Rhetorische Figuren

Die früheste Anwendung rhetorischer Figurenbegriffe auf musikalische Strukturen beginnt bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dem *Compendium musices* (1552) von Adrianus Coclicus und der *Praecepta Musicae poeticae* (1563) von Gallus Dressler.

Eine erste umfangreiche Beschreibung von musikalischen Ereignissen mit der Terminologie der Rhetorik stammt von Joachim Burmeister mit der *Musica poetica*, herausgegeben in Rostock im Jahr 1606.

Weitere wichtige Traktate, die musikalische Sachverhalte mit rhetorischen Figurenelementen verbinden, stammen von J. Lippius: *Synopsis musicae nova* (Strassburg 1612), J. Nucius: *Musices practicae* (Neisse 1613), J. Thuringus: *Opusculum bipartitum* (Berlin 1624), J.A. Herbst *Musica moderna prattica* (Frankfurt am Main 1653) und *Musica poetica* (Nürnberg 1643), A. Kircher: *Musurgia universalis* (Rom 1650), C. Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (Manuskript 1660), J.G. Walther: *Praecepta der musicalischen Composition* (Manuskript 1708) und *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732), M.J. Vogt: *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prag 1719), J.A. Scheibe: *Der critische Musikus* (Leipzig 1745), M. Spiess: *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg 1745) und J.N. Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig 1788-1801).

Rhetorische Figuren

Eine rhetorische Figur ist eine vom normalen Sprachgebrauch abweichende Formulierung, die dazu dient, den auszudrückenden Inhalt sprachlich zu schmücken oder lebendiger auszudrücken.

In Anlehnung an die Bedeutung dieser Figuren werden zur Beschreibung von musikalischen Elementen, die im Sinne des Affektausdrucks vom strengen Regelwerk des Kontrapunkts abweichen, rhetorische Termini eingeführt.

Durch die konkrete Benennung von musikalischen Sachverhalten, die nicht durch die bis dahin geltende Kompositionslehre erklärbar waren, können diese legitimiert und als ein spezifisches Ausdruckmedium jedem Komponisten zur Verfügung gestellt werden.

Rhetorische Figuren

Dabei wurden einerseits rhetorische Figuren, soweit sie sinngemäß auf die Musik übertragen werden konnten, von der Musiklehre direkt übernommen, andererseits wurden neue Begriffe erfunden, um musikalische Sachverhalte zu bezeichnen und erklärbar zu machen.

Ornament oder Figur ist eine auf einen bestimmten Abschnitt beschränkte musikalische Bewegung – sowohl in der Harmonik als auch in der Melodie – ..., die von der einfachen Art der Komposition abweicht und mit Tugend eine verziertere Haltung annimmt und sich aneignet. (Burmeister 1606, 55)

Rhetorische Figuren

Wichtigste Figuren:

Abruptio, Antithesis, Anabasis, Anadiplosis, Anaphora (Repetitio), Aposiópesis, Auxesis, Catachresis, Climax (Gradatio) Complexio, Dubitatio, Ellipsis, Emphasis (Paronomasia), Epizeuxis, Epistrophe, Exclamatio, Interrogatio, Katabasis, Mimesis (Imitatio), Parenthesis, Parrhesia, Passus duriusculus, Pleonasmus, Repercussio, Saltus duriusculus, Suspiratio, Suspensio, Tirata, und Tmesis

Rhetorische Figuren

Abruptio

Abruptio (lat.) eine Abreißung; ist eine musicalische Figur, da gemeiniglich am Ende eines Periodi die Harmonie plötzlich (wenn es nemlich der Text, oder in Instrumental-Sachen andere Umstände erfordern) abgebrochen und abgeschnappt wird. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 77)

Anabasis oder Ascensus

Anabasis ist ein Aufstieg, der in Stimme und Text zum Ausdruck gebracht wird, z.B.: ascendit in caelum (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 85)

Anabasis (lat.), [...] ascendo, ich steige in die Höhe; ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimirt wird. Z.E. über die Worte: Er ist auferstanden. Gott fahret auf. u.d.g. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 85)

Rhetorische Figuren

Anadiplosis

Die anadiplosis entsteht wenn wir aus dem vorausgehenden Schluß (erg.: einer Periode) eine neue anfangen (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 87)

Anaphora (Repetitio)

Was ist wohl gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Clauseln wiederholt wird, und eine relationem oder Beziehung macht. (Mattheson 1739, 243)

Anaphora ist, wann ein kurtzer Periodus oder Spruch: oder auch ein einziges Wort, absonderlichen Nachdrucks halben, in einer Musicalischen Composition öffters wiederholet wird. (Spieß, zit. nach Bartel 1985, 93)

Rhetorische Figuren

Antithesis (Antitheton)

Der Gegensatz, (Antithesis), wenn man einige Sätze gegeneinander stellet, um den Hauptsatz dadurch desto deutlicher zu machen. Dieses geschieht vornehmlich in Fugen, da man dem Hauptsatze jederzeit noch andre Sätze entgegen setzet, um jenen desto besser auszuführen und zu erheben. [...] Auch in solchen Singesachen, die zweyerley Affect enthalten, muß diese Figur zum Ausdrucke derselben das meiste beytragen. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 101)

Antitheton entsteht durch eine Gegenüberstellung von Dissonanzen oder von Thema und Contrathema. Sie ist eine häufig gebrauchte Figur. (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 101)

Antitheton, ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair und entgegen sind, exprimirt werden sollen. Z.E. ich schlaffe, aber mein Herz wachet, u.d.g. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 101)

Rhetorische Figuren

Aposiópesis

Aposiopesis, verhalten, verschweigen, stillschweigen, ist, wann entweder mittelst einer General-Pausen alle Stimmen zugleich stillhalten: oder auch wann eine einzelne Stimm stillschweiget, und abbricht, da sie doch solte singen, und in eine gehörige Cadenz gehen. Hat im letzteren Verstand zimliche Gleichheit mit der Figura Abruptio. (Spieß, zit. nach Bartel 1985, 106)

Auxesis

Auxesis heisset: wenn ein Modulus, oder eine Melodie zwey- bis dreymahl wiederholt wird, aber dabey immer höher steigt. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 112)

Rhetorische Figuren

Catabasis

Catabasis [...], *descendo*, ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird. z.E. Er ist hinunter gefahren. Ich bin sehr gedemüthiget. u.d.g. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 115f.)

Heißt in der Music, wann die Noten oder Sing-Stimmen, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v.g. *Descendit ad infernos*. (Spieß, zit. nach Bartel 1985, 116)

Catachresis

Catachresis heisset so viel als *abusio*, ein Mißbrauch, oder uneigentlicher Gebrauch. Dergleichen entstehet, wenn eine Dissonance nicht auf ordentliche, sondern ausserordentliche und harte Art resolvirt wird. Der progressus vieler auf einander folgender Quartan, welche durch den Bass klang- und brauchbar gemacht werden, heisset auch also; weil nach der Pythagoräischer Meinung solche auch unter die vollkommene Consonanzen mit gehören, und demnach immediate einander nicht folgen sollen. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 118)

Rhetorische Figuren

Climax (Gradatio)

Climax. Ein stufenweiser Aufstieg. Diese Figur wird häufig gebraucht. (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 125)

Eine der schönsten und wirksamsten Figuren ist die Gradation (Steigerung). Man steigt gleichsam stufenweise von schwächern Sätzen zu stärkern fort, und drückt dadurch eine immer zunehmende Leidenschaft aus. (Forkel, zit. nach Bartel 1985, 125)

Complexio

Complexio heisset: wenn der Anfang eines harmonischen Satzes am Ende wiederholt wird, ad imitationem der Poeten, welche öfters mit einem Worte einen Vers anfangen, und mit demselben auch wiederum schlüssen. Z.E. *Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit.*

(Walther, zit. nach Bartel 1985, 139)

Rhetorische Figuren

Dubitatio

Sie bemerkt eine Ungewißheit, sich zu entschließen, und ist in der Musik von besonderer Wichtigkeit, weil sie fast in allen Gattungen vollständiger Stücke statt findet. Wenn die Verbindung und der Zusammenhang der Melodie und der Harmonie die Zuhörer gleichsam ungewiß machen, welchen Fortgang sie nehmen, und in welchen Ton sie zuletzt fallen werden: so ist solches ein Merkmaal, daß der Componist den Zweifel geschickt auszudrücken gewußt hat. [...] Der Zweifel muß den Componisten nicht die Ordnung seiner Gedanken, oder den wohleingerichteten Zusammenhang seiner Sätze verwirren, und ihn also selbst zweifelhaft machen; er muß nur die Zuhörer auf eine sinnreiche Art verführen, damit sie in der Folge der Sätze, oder der Töne ungewiß werden, und seine Meynung nicht leicht errathen können. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 150)

Rhetorische Figuren

Ellipsis

Ellipsis ist das Abbrechen eines Satzes, den man nur anhebet, aber nicht völlig endiget. Sie geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. (2) Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt. Dieses letztere nennen die Componisten: das Ausfliehen der Cadenz. Je heftiger der Affect ist, oder seyn soll, desto fremder muß auch der Accord seyn, in den man die gewöhnliche Cadenz verändert. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 154)

Rhetorische Figuren

Emphasis (Paronomasia)

Emphasis, Nachdruck, sondere Expression, und Ausdruck eines Worts in dem Klang oder Music muß sowohl von dem Componisten geschickt gesetzt: als auch von dem Sängler geschickt und eindringlich in jenen Wörtern angebracht werden, in welchen der Absonderliche Enthalt, Nachdruck, Kraft, Vis, Efficatia, Energia, eines Periodi oder Rede enthalten ist. (Spieß, zit. nach Bartel 1985, 158)

Rhetorische Figuren

Epistrophe

Diese besteht darinnen, wenn man die Schlußmelodie des ersten Satzes am Ende anderer Sätze wiederholet. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 164)

Sie ist eine Art der Wiederholung, nur mit dem Unterschied, daß die eigentliche Wiederholung ganze Sätze, diese aber nur den Schluß eines Satzes angeht. (Forkel, zit. nach Bartel 1985, 165)

Rhetorische Figuren

Epizeuxis

Denn, was ist z.E. gewöhnlicher, als die musikalische Epizeuxis oder Subjunctio, da einerley Klang mit Heftigkeit in eben demselben Theil der Melodie wiederholt wird? (Mattheson 1739, 243)

Epizeuxis [...] ist eine Rhetorische Figur, nach welcher ein oder mehr Worte sofort hintereinander emphatischer Weise wiederholt werden. Z. E. Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herrn alle Welt; setzt man aber: Jauchzet, jauchzet dem Herrn alle, alle Welt; so ists eine doppelte Expizeuxis [sic.]. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 166)

Rhetorische Figuren

Exclamatio

Die erste Art begreift eine Verwunderung, einen freudigen Zuruf, oder einen aufmunternden Befehl. [...] Und hiebey spielt die Freude allemahl Meister; sie ist die herrschende Leidenschaft: Daher denn lauter lebhaftere und hurtige Klangführungen dabey gebraucht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Intervalle.

Die zweite Art der Ausbrüche oder Exclamationen hält alles Wünschen und herzliches Sehnen in sich; alle Bitten, Anrufungen, Klagen; auch Schreckniß, Grauen, Entsetzen etc. Die letztern erfordern eine melodische Heftigkeit, so am besten durch geschwinde oder doch hurtige Klänge auszudrücken stehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenschafften haben die Betrübniß allemahl zur Mutter. [...] Da müssen, nach Befinden der Umstände, bald grosse, doch nicht gemeine, bald kleine und ausserordentliche Intervalle angebracht werden. Die Zärtlichkeit herrschet darin vorzüglich.

Rhetorische Figuren

Die dritte Art der Ausruffungen gehet auf ein rechtes Geschrey, so äusserste Bestürzung, Erstaunung, aus schrecklichen, gräulichen Vorfällen entspringet, die den höchsten Gipfel der Verzweifflung oft ersteigen. [...] Das meiste kömmt auf die verschiedene Gemüths-Bewegungen und deren Kundschaft an. Hier ist nun lauter desperates Wesen, und darff man also auch lauter verworrene Intervalle, die eine unbändige Eigenschafft wieder einander haben, als grosse und kleine Tertzen zusammen etc. auf die Bahn bringen, und zu dem ruchlosen, lästerlichen Geschrey, ein wütendes Getümmel, Gegeige und Gepfeife zur Begleitung wehlen, dazu die Pyrrhischen Klang-Füsse sich wohl schicken. (Mattheson 1739, 193f.)

...ist eine rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende Sextam minorem geschehen kann. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 168)

Rhetorische Figuren

Interrogatio

Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt. (Bernhard 1657, 83)

Mimesis (Imitatio)

...heisset in einer Composition: wann ein gewisses Thema in einer Stimme immer wiederholt wird. [...] Imitatio, eine Nachahmung. Nachmachung, ist: wenn eine Stimme die Melodie einer andern in der Secund, Terz, Sext, oder Septima nachmachtet. (Walther, zit. nach Bartel 1985, 212)

Rhetorische Figuren

Parenthesis

Dieser Einschnitt ist ein Zwischen-Satz, da gewisse Worte, die von den übrigen gleichsam durch einen solchen Einschluß () abgesondert sind, den Lauff des Zusammenhanges im Vortrage ein wenig unterbrechen. [...] maassen die Melodie nach solchen Umständen auch wenig oder viel unterbrochen werden muß. (Mattheson 1739, 194)

Paronomasia

Die Verstärkung (Paronomasia). Diese ist insgemein mit der vorhergehenden Figur, nämlich mit der Wiederholung, verbunden. Sie geschieht, wenn man einen Satz, ein Wort, oder eine Redensart, so schon dagewesen, mit einem neuen, besondern und nachdrücklichen Zusatz wiederholet. Sie wird auch in der Instrumental- und Vocalmusik mit gleichem Nachdrucke gebraucht. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 230)

Rhetorische Figuren

Passus duriusculus

Passus Duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fället. (Bernhard 1657, 77)

Repercussio

Der Widerschlag heisset repercussio, wenn eine Stimme der andern nicht in blosser Wiederholung derselben Klänge sondern in verschiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet, und kann solches auch in einer einzigen Stimme geschehen. Das Gehör hat fast nichts liebers, als dergleichen angenehme Wiederkunfft eines schon vorher vernommenen lieblichen Haupt-Satzes: insonderheit wenn derselbe auf eine gescheute Art versetzt wird, und an solchem Orte zum Vorschein kömmt, wo man ihn fast nicht vermuthet. (Mattheson 1739, 125)

Rhetorische Figuren

Saltus duriusculus

Vom Saltu duriusculo. [...Es] ist gesagt worden, daß man sich für unnatürlichen Gängen und Sprüngen hüten solle. In stylo luxuriante communi aber werden etliche derselben zugelassen. (Bernhard 1657, 78)

Suspensio

Das Aufhalten, (Suspensio), wenn man einen Satz ganz von weitem anfängt, und eine gute Weile durch viele Umschweife fortführet, daß der Zuhörer nicht gleich weis, was des Componisten eigentliche Meynung ist, sondern den Schluß erwarten muß, wo sich die Auflösung von sich selbst zeigt. (Scheibe, zit. nach Bartel 1985, 257)

Rhetorische Figuren

Suspiratio (Stenasmus)

Stenasmus ist ein Abschnitt in einer Komposition, der Seufzen und Stöhnen ausdrückt. (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 259)

Tirata

Nun kommen wir zur Tirata, welche [...] eigentlich einen Schuß oder Pfeilwurf, nicht aber, wie die meisten Ausleger wollen, einen Zug oder Strich bedeutet, weil die Stimme nicht bloßhin gezogen oder gestrichen wird, sondern mit Macht herauf oder herunter schiesset, und ein gar schnelles Schleuffen, gemeiniglich in Pans Quint, auch wol in die Octav, doch seltener anstellet. (Mattheson 1739, 117)

Rhetorische Figuren

Tmesis

Tmesis oder sectio (das Zerschneiden). Sie geschieht durch zersplitterte Abschnitte,... (Vogt, zit. nach Bartel 1985, 274)

Repetitorium

1

Bicinimum: Sinu textu 2

Orlande de Lassus (c.1532-1594)

Novae aliquot ... cantiones suavissimae (Munich, 1577)

Cantus

Tenor

5

10

Repetitorium

Palestrina Ricercare

Siehe Noten