

# Musica figurata 2

## 5. Seminar

Institut für Alte Musik  
Ruth Bruckner - WS 2024/25

# Musica figurata

## Termine SS 25

- 15.5. Musica figurata
- 22.5. Musica figurata
- 17.5. BWV 1013 PAM
- 26.6. Abschlussprüfung  
oder alternativ 12.6. um 12:40 Uhr
- 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

# Studium allgemein

Herangehensweise

Selbstverantwortung

Was will ich wissen und können? (vs. Was brauche ich um eine Note zu bekommen)

Studium früher vs. Jetzt (Dauer, eigenes Mitschreiben und lernen, Bücher lesen)

Eigeninteresse

Unterricht aus Interesse und Erwartung von Wertschätzung

Zukunft

# Stimmung

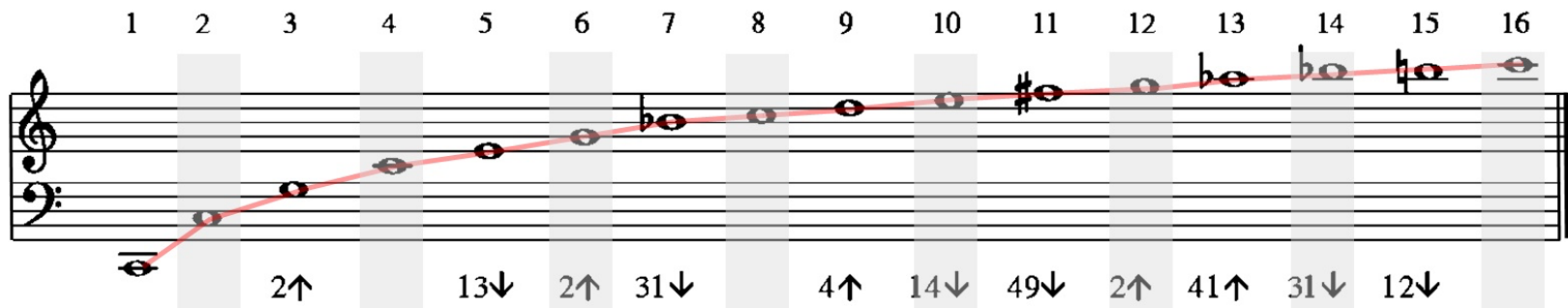
Welche Stimmungen kennt ihr?

Was sind die akustischen Grundlagen?



# Stimmungssysteme im Detail

## Grundlagen der Akustik:



# Cent-Rechnung

Reguläre Abstände zwischen Intervallen können mit der Herz-Rechnung nicht gut dargestellt werden

seit 1885 gibt es dafür die Cent-Rechnung (Erfindung von A.J. Ellis), deren Grundlage die Gleichstufige Stimmung ist

Jeder Halbton ist in diesem System 100 Cent groß



# Intervalle nach Cent-Rechnung

Anhand der Obertonreihe:

Oktave: 1200 Cent

Quinte: 702 Cent

Quarte: 498 Cent

Große Terze: 386 Cent

Zum Vergleich bei Gleichstufiger Stimmung:

Oktave: 1200 Cent

Quinte: 700 Cent

Quarte: 500 Cent

Große Terze: 400 Cent

# Grundlagen der Akustik

- 12 Quinten sind nicht 7 Oktaven: **Pythagoräisches Komma**
- 4 Quinten sind nicht 2 Oktaven und eine reine Terz: **Syntonisches Komma**
- 3 gr. Terzen sind nicht 1 Oktave: **Kleine Diesis**
- 4 kl. Terzen sind nicht 1 Oktave: **Große Diesis**

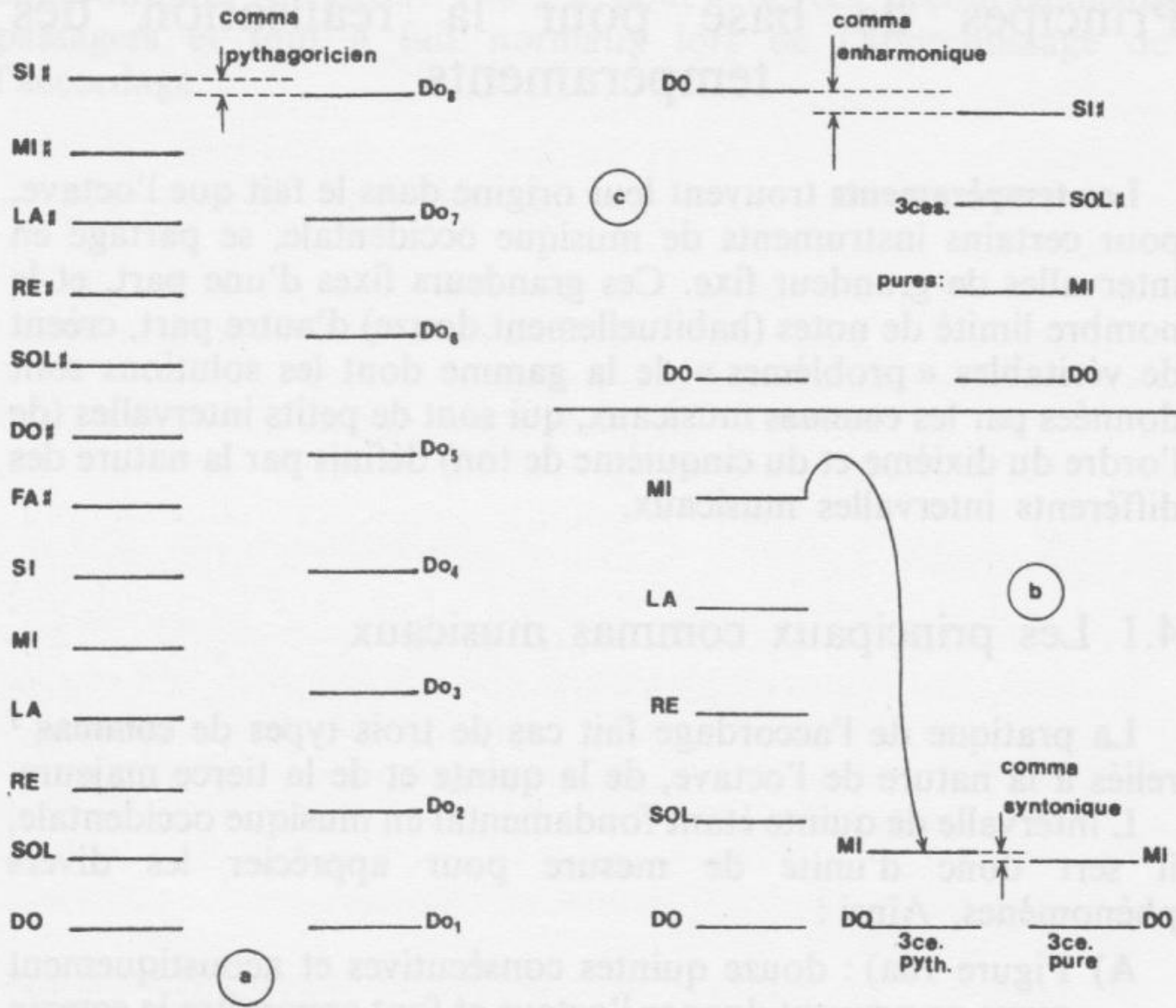


Figure 16 : Les principaux commas musicaux.

# Pythagoräische Stimmung



## Pythagoras

- um 570 v. Chr. auf Samos, † nach 510 v. Chr. in Metapont in Italien
- Mathematiker, Philosoph, Wissenschaftler

# Pythagoräische Stimmung

“Pythagoras Schmiede” (Guido von Arezzo erzählt die Geschichte)

- 12 9 8 6
- $12/6 = 2/1 = \text{Diapason} = \text{Oktave} = \text{Dupla}$
- $12/8 = 3/2 = \text{Diapente} = \text{Quinte } (9/6) = \text{Sesquialtera}$
- $12/9 = 4/3 = \text{Diatessara} = \text{Quarte} = \text{Sesquitertia}$
- $9/8 = \text{Tonus} = \text{Ganzton} = \text{Sesquioktava}$

→ die einzigen reinen Intervalle, die im Mittelalter gelehrt wurden

wenn ich alles danach stimme, dann ergibt sich die pythagoräische Stimmung

# Pythagoräische Stimmung

- Töne 1-4 der Obertonreihe +  $9/8$  sind immer rein
- große Terzen sind zwei reine Ganztöne ( $9/8 + 9/8$ ) = viel größer als eine reine Terz
- Stimmvorgang: von einem beliebigen Ton nur reine Quinten stimmen bis die “Wolfsquinte” (=pythagoräisches Komma) überbleibt; alle anderen Intervalle ergeben sich daraus

# Pythagoräische Stimmung

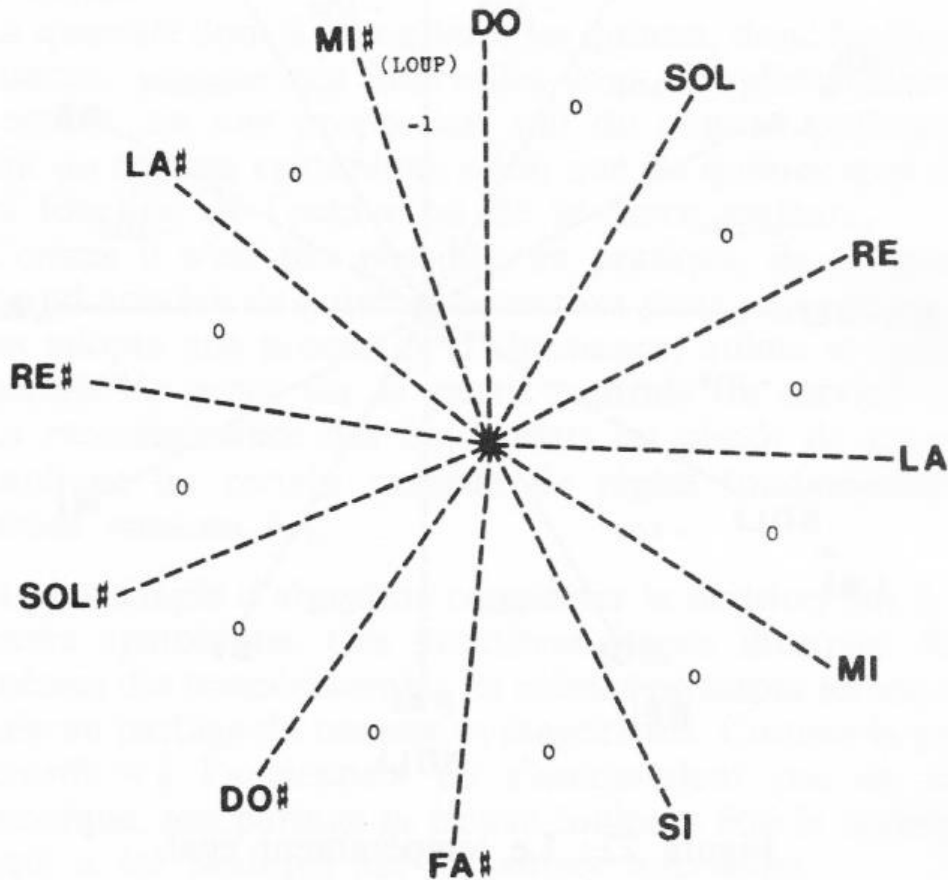


Figure 21 : Système pythagoricien (avec quinte du loup sur *fa[mi#]do*).

# Pythagoräisch nach Arnaut de Zwolle

(\* ca. 1400 - † 1466)

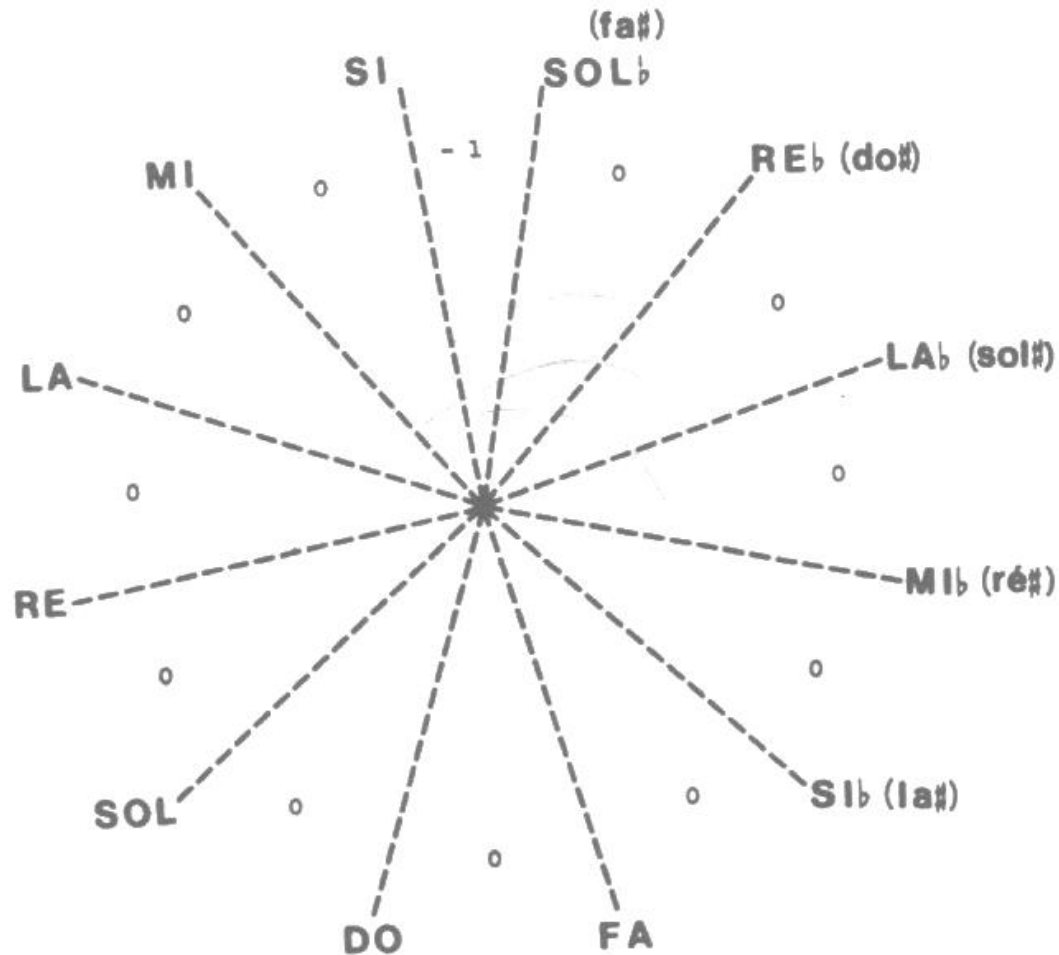


Figure 43 : Système pythagoricien d'après Arnaut de Zwolle.



# Mitteltönige Stimmung

- Syntonisches Komma wird jeweils auf 4 Quinten aufgeteilt; es ergeben sich 11 Quinten, die um ein  $\frac{1}{4}$  des syntonischen Kommas zu klein sind (= schweben zwei Mal pro Sekunde)
- Die 12. Quinte ist viel zu groß („Wolfsquinte“)
- Alle Terzen sind rein
- Halbtöne sind unterschiedlich: entweder 75,5 Cent (=Chroma) oder 117,5 Cent (=Halbton)

# Mitteltönige Stimmung

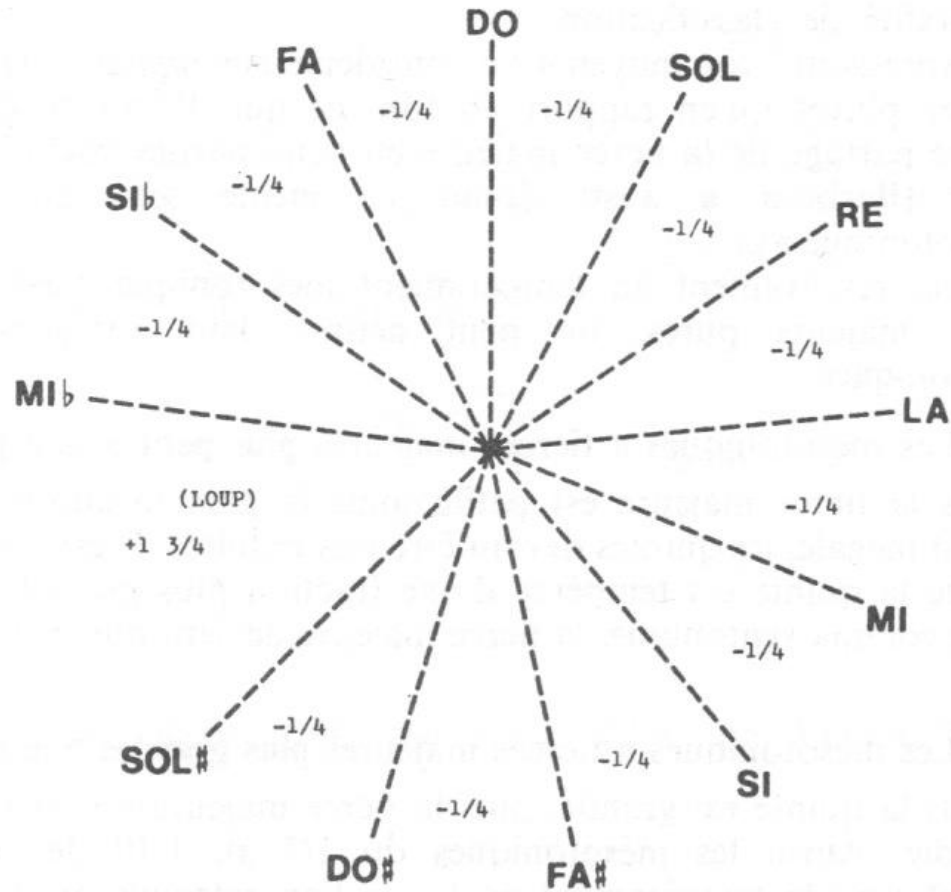


Figure 50 : Tempérament mésotonique classique à tierces majeures pures.

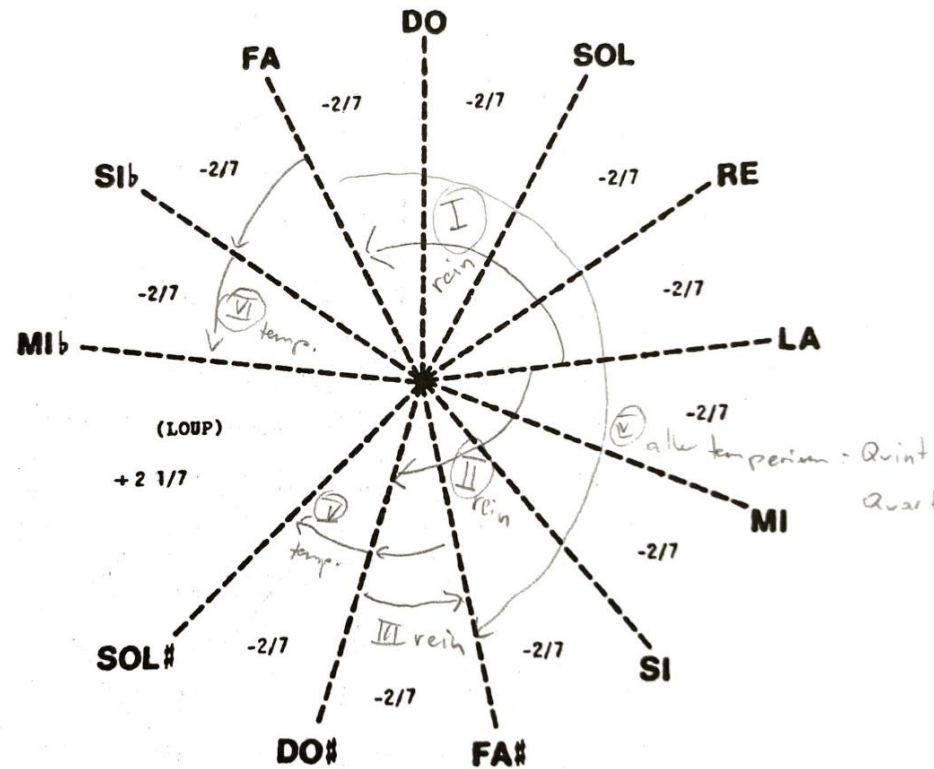
# Mitteltönige Stimmung Sauveur

- 8 Terzen etwas größer als rein
- Wolf etwas kleiner
- 4 Terzen unbrauchbar
- Generell schöner Klang der brauchbaren Tonarten, rund und warm

# Mitteltönige Stimmung

*Tempérament Zarlino*  
 au  $\frac{2}{7}$  de comma syntonique  
 (1558)

## A) SCHÉMA GÉNÉRAL



# Mitteltönige Stimmung Zarlino

- $2/7$  ist noch etwas kleiner als  $\frac{1}{4}$  Komma
- Starke chromatische Färbung bei Halbtönen
- Wolfquinte noch größer

# Wohltemperierte Stimmungen

Ab Ende des 17. Jahrhunderts entstehen verschiedene Modelle der wohltemperierten Stimmung.

Am häufigsten benutzte Systeme: Werckmeister III, Valotti, Rameau,...

Gemeinsamkeiten: ungleiche Verteilung der Kommaten, daher klingt jede Tonart anders.

Entstehung der Tonartencharakteristik!

# Werckmeister III (1691)

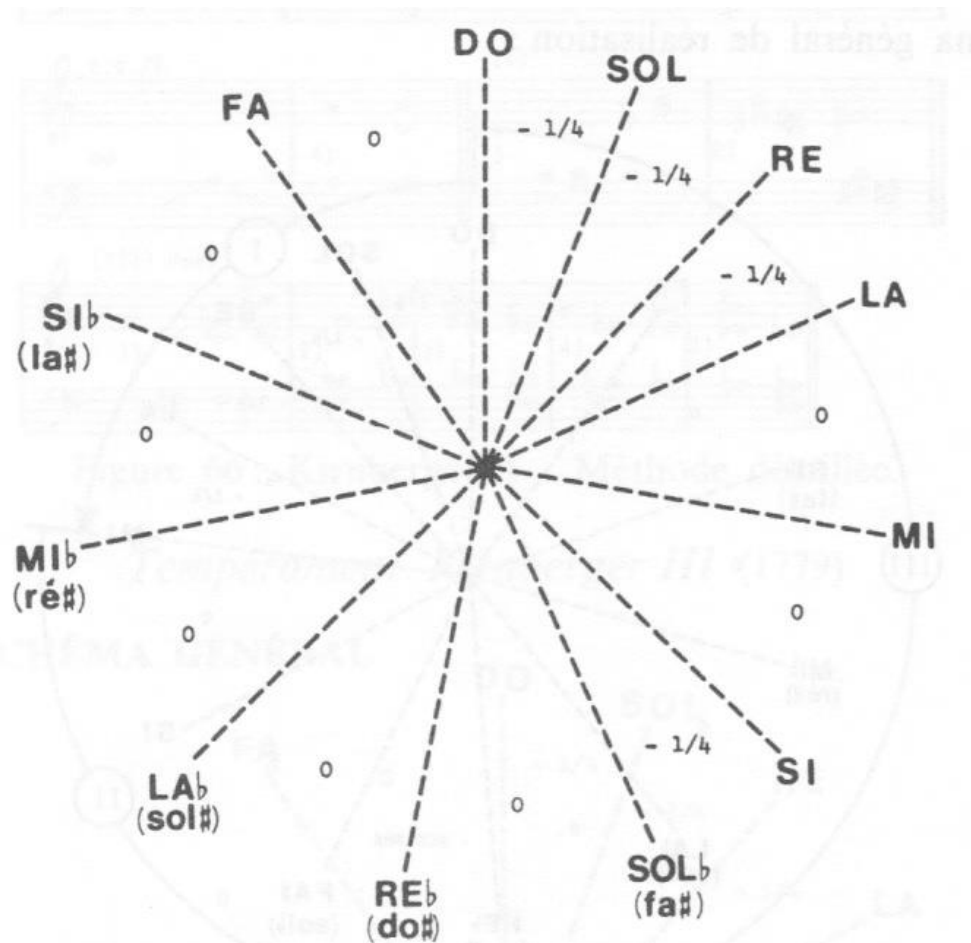


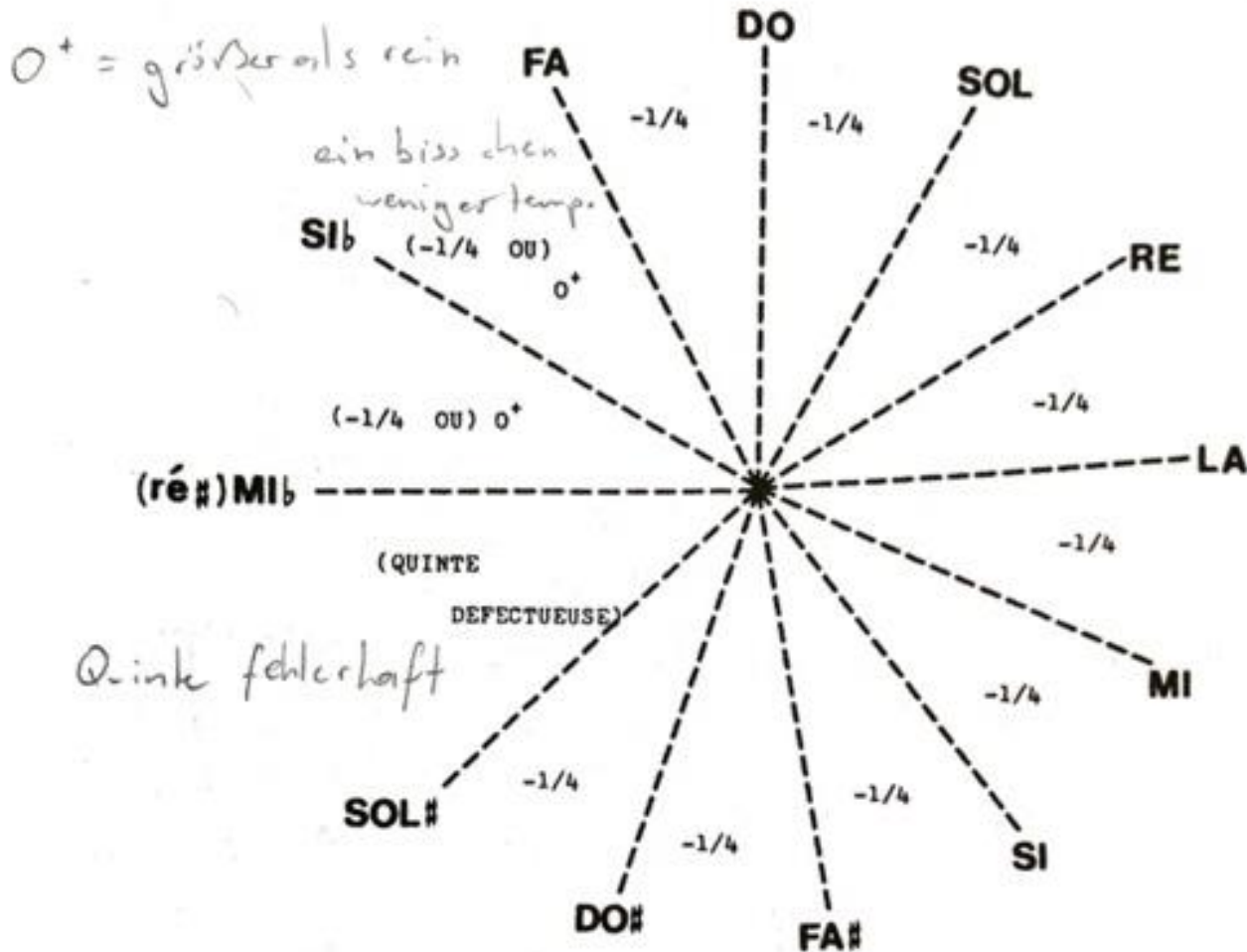
Figure 70 : Tempérament Werckmeister III.

# Werckmeister III (1691)

- Pythagoräisches Komma wird auf 4 Quinten aufgeteilt, alle anderen sind rein.
- Keine große Terz ist rein; drei große Terzen sind pythagoräisch
- Langsame Progression der Klangfarben-Schärfe hin zu den Tonarten mit mehr Vorzeichen



# Chaumont (1696)



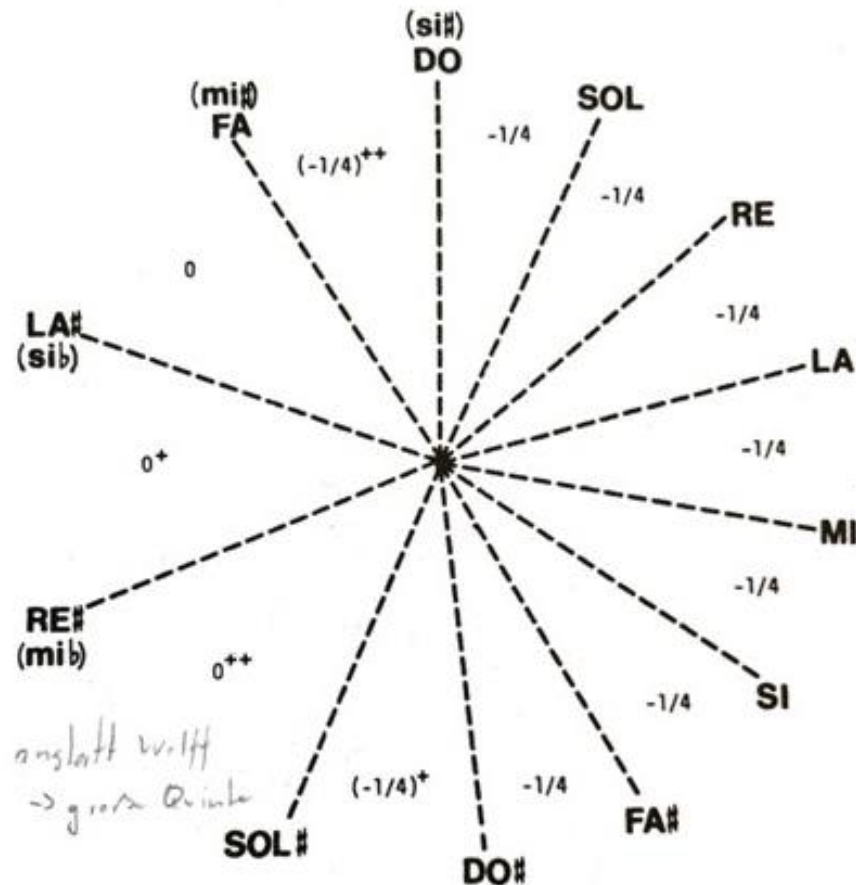
# Chaumont (1696)

- 6 reine Terzen
- Ein Wolf vorhanden
- Richtung Mitteltönig

# Rameau in C (1726)

*Tempérament Rameau en do (1726)*  
(pour avantager les tonalités avec dièses)

## A) SCHÉMA GÉNÉRAL



# Rameau in C (1726)

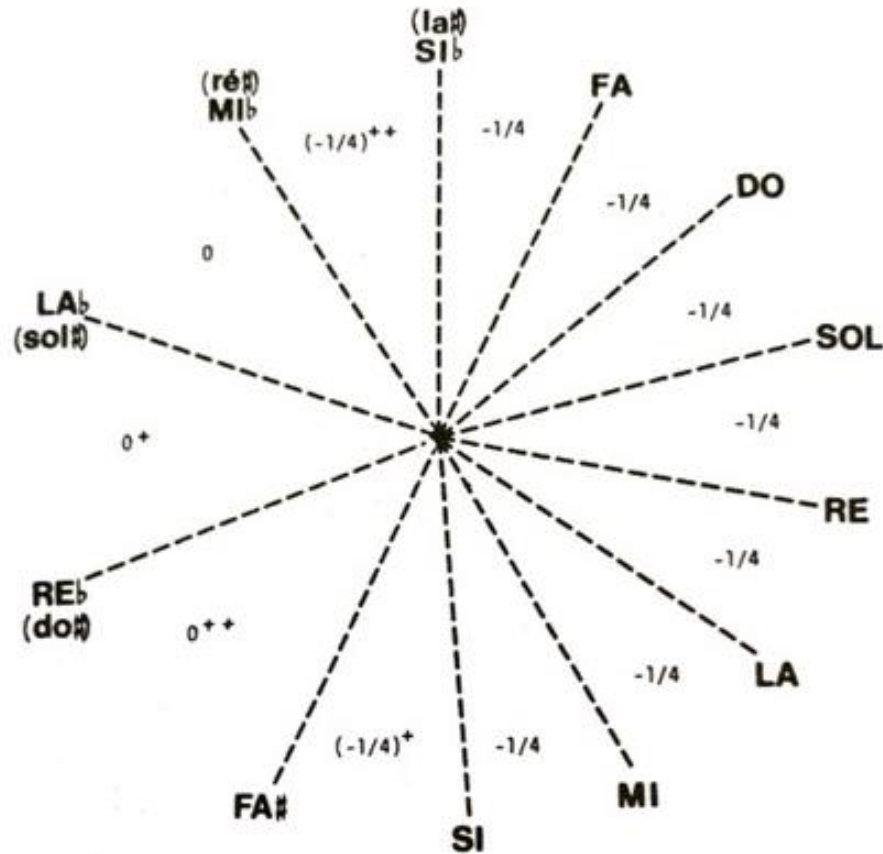
- 4 reine Terzen
- Gute für Tonarten mit Kreuzen
- Aber je mehr Kreuze in den Tonarten umso schärfer

# Rameau in B (1726)

*Tempérament Rameau en sib (1726)*  
(pour avantager les tonalités avec bémols)

## A) SCHÉMA GÉNÉRAL

*gdt sibne b-Tonarten*



# Rameau in B (1726)

- 4 reine Terzen
- Gut für Tonarten mit b
- Aufbau wie Rameau in C aber um 2 Quinten nach unten verschoben
- Es-Dur und As-Dur sind damit gut möglich

# Tartini-Valotti (Mitte 18. Jh.)

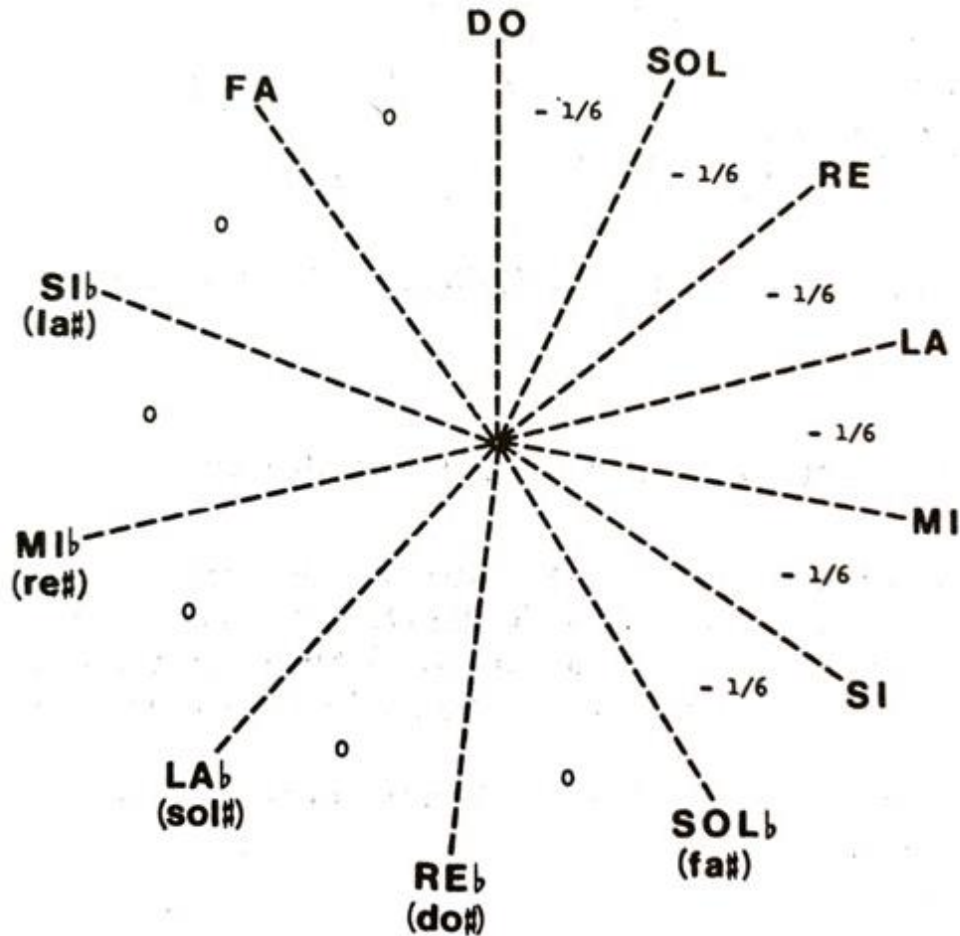


Figure 82 : Tempérament Tartini-Valotti.

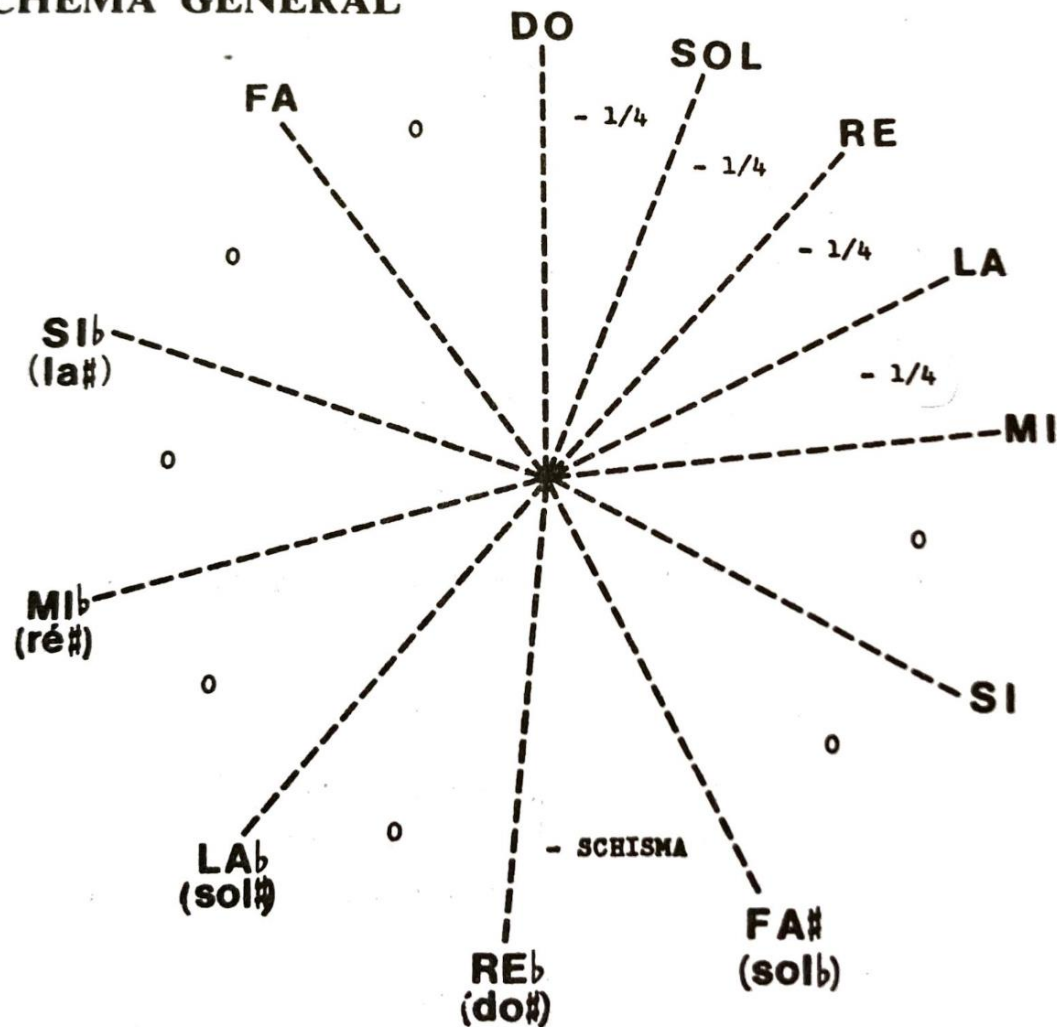
# Tartini-Valotti (Mitte 18. Jh.)

- 3 pythagoräische Terzen: as-c, des-f, ges-b
- Langsame Progression in den Klangfarben bis hin zu den pythagoräischen Terzen



# Kirnberger III (1779)

## A) SCHÉMA GÉNÉRAL



# Kirnberger III (1779)

- 1 einzige reine Terz
- 2 pythagoräische Terzen
- Terzen werden von der reinen zur pythagoräischen zunehmend unreiner

# Gleichstufige Stimmung

- Bereits im 16. Jh diskutiert und praktiziert für Instrumente mit Bündlen (Laute, Viola da Gamba,...)
- Im 17. Jahrhundert weitere Diskussionen, aber keine genauen Berechnungen oder Beschreibungen
- Zu Beginn des 18. Jahrhunderts vermehrt theoretisch-praktische Belege, aber kaum Anwendung derselben in der Musikwelt; das geschieht erst gegen Ende des Jahrhunderts
- Im 19. Jahrhundert setzt sich die Gleichstufige Stimmung durch

# Gleichstufige Stimmung

„Wir schreiten weiter / und wissen / wenn die Temperatur also eingerichtet wird / daß alle Quinten  $1/12$  Commat: die Tert:maj:  $2/3$  die min:  $3/4$  Comm. schweben, und ein accurates Ohr dieselbe auch zum Stande zubringen / und zu stimmen weiß / so dann gewiß eine wohltemperirte Harmonia, durch den gantzen Circul und durch alle Clavis sich finden wird. Welches dann ein Vorbild seyn kan / wie alle fromme / und wohl temperirte Menschen mit Gott in stetswährender gleicher / und ewiger Harmonia leben und jubiliren werden“

ANDREAS WERCKMEISTER (Musicalische Paradoxal-Discourse, 1707)

# Gleichstufige Stimmung

- Das pythagoräische Komma wird auf alle Quinten aufgeteilt ( $1/12$ )
- Alle Terzen sehr groß
- Alle Halbtöne gleich groß
- Die Tonarten haben die gleiche „Farbe“, keine Tonartencharakteristik mehr vorhanden

# Gleichstufige Stimmung

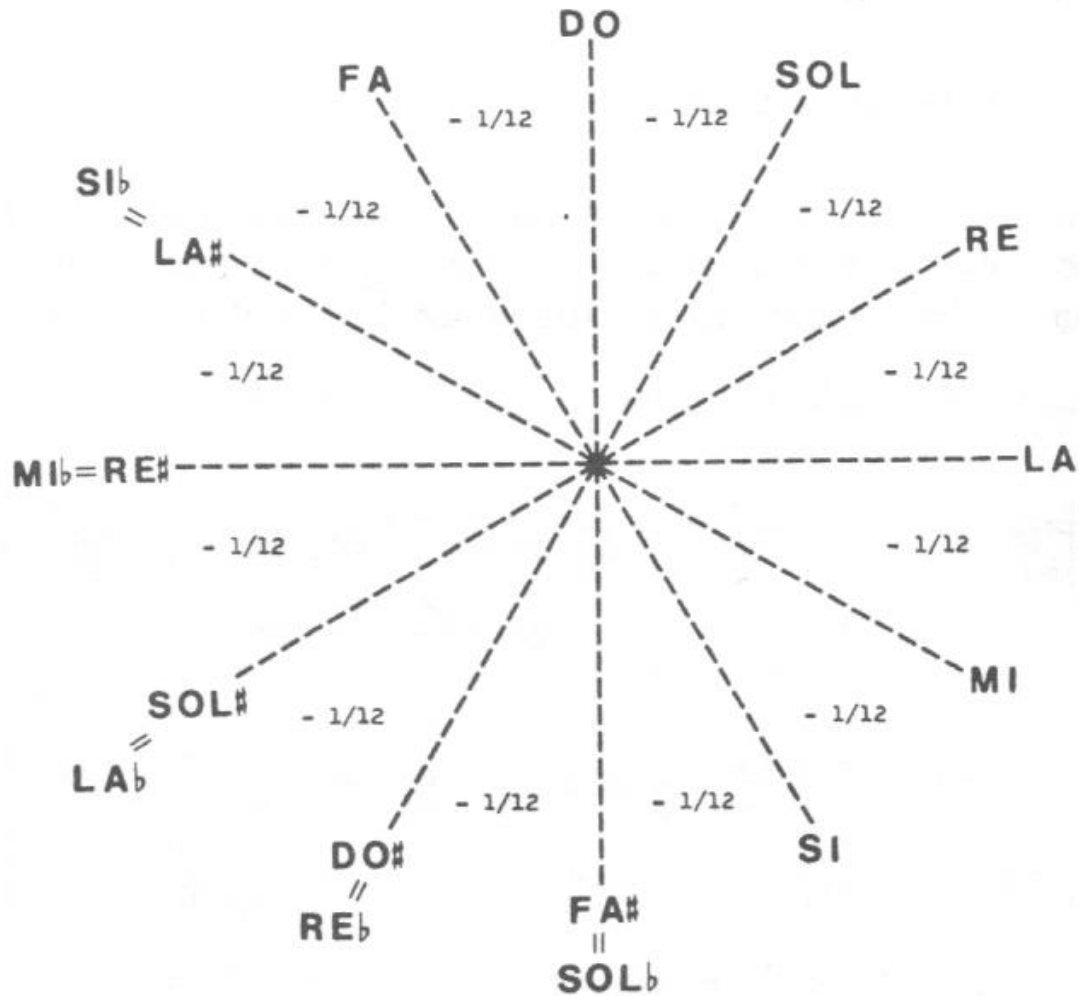


Figure 102 : Tempérament égal.

# Zusammenfassung

Das jeweilige Stimmungssystem ist für das zu erarbeitende Repertoire von zentraler Bedeutung!

Tonsatz, Charakter, Ästhetik, u.a. ist untrennbar mit der Stimmung verbunden und steht in wechselseitigem Zusammenhang.

Die Wahl des Stimmungssystems sollte daher gut zum Repertoire passen.

# 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):

The image displays eight numbered musical examples arranged in two rows of four. Each example consists of a single staff with a treble clef. The notes are connected by stems and flags, representing a specific rhythmic pattern. Examples 1, 2, 3, and 4 are in the key of C major, while examples 5, 6, 7, and 8 are in the key of F major. Various notes are enclosed in parentheses, indicating possible extensions or 'Lizenzen' of the original pattern.

Als Beispiele für die »gerüstbildende« Funktion der Repercussionen vorgeführt seien überdies die mittelalterlichen Memorierformeln des 1. und des 2. Modus<sup>24</sup>:

The image shows two lines of musical notation, each on a single staff with a treble clef. The first line contains the Latin text: "Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i." The second line contains: "Se - - cun - dum au - - tem si - mi - le est hu - - ic." The notes are connected by stems and flags, and some notes have horizontal lines above them, possibly indicating a melisma or a specific rhythmic value. The text is written in a medieval Gothic script.

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.

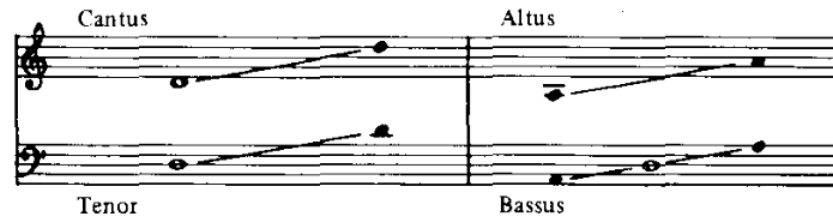
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

1. 3. 5. 7.

2. 4. 6. 8.

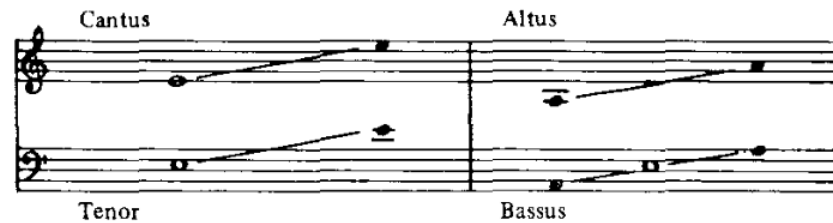
O - cto sunt be - a - ti - tu - di - nes.

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



# 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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' (Sekundschritt aufwärts) und 'clausula tenorizans' (Sekundschritt abwärts). Sie können ohne weiteres auch untereinander vertauscht werden, wobei die zwei Stimmen nunmehr vom Terzabstand zum Einklang sich aufeinander zu bewegen.

# Kadenzen



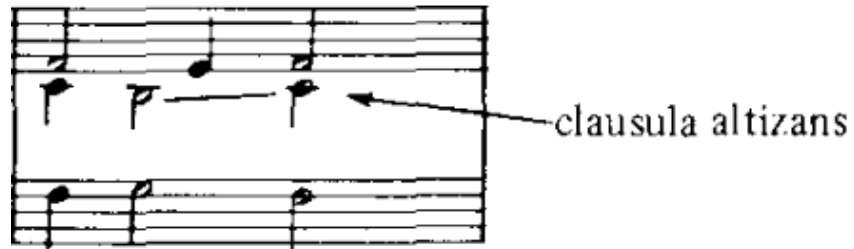
Aus: Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie

# 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 series of notes, followed by a double bar line and a fermata. The middle staff contains a bass line with notes and a fermata. The bottom staff contains a bass line with notes and a fermata. An arrow points from the first measure of the top staff to the first measure of the middle staff. Another arrow points from the first measure of the middle staff to the first measure of the bottom staff. The text 'Motivkopf als cl. basizans eingeführt' is written below the first measure of the bottom staff. The text 'etc.' is written to the right of the first measure 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

etc. etc. etc. etc.

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

etc. etc. etc.

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.





Musical notation for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. 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 and a bass clef staff. 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 and a bass clef staff. 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 and a bass clef staff. 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.

3

Measures 1-5 of a musical score. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass line in the bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

6

Measures 6-10 of a musical score. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line features a mix of quarter and eighth notes, with some rests.

11

Measures 11-15 of a musical score. The melody includes quarter notes and rests. The bass line continues with quarter and eighth notes.

16

Measures 16-20 of a musical score. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The melody features quarter and eighth notes. The bass line continues with quarter and eighth notes.

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 staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a whole rest in the first measure, followed by quarter notes G3, F3, and E3 in the subsequent measures.

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 staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by a half rest. The bass staff continues with quarter notes D3, C3, and B2, followed by quarter notes A2, G2, and F2.

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 staff continues with quarter notes E5, D5, C5, and B4, followed by quarter notes A4, G4, F4, and E4. The bass staff continues with quarter notes E2, D2, C2, and B1, followed by quarter notes A1, G1, and F1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in the third measure of this system.

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 staff continues with quarter notes D4, C4, B3, and A3, followed by quarter notes G3, F3, E3, and D3. The bass staff continues with quarter notes C2, B1, A1, and G1, followed by quarter notes F1, E1, and D1. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in the fourth measure of this system.

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 whole note G2 in measure 1, a whole note A2 in measure 2, a whole note B2 in measure 3, a whole note C3 in measure 4, a whole note D3 in measure 5, and a whole note E3 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 whole note G2 in measure 7, a whole note A2 in measure 8, a whole note B2 in measure 9, a whole note C3 in measure 10, a whole note D3 in measure 11, and a whole note E3 in measure 12. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 11.

# 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  $\Gamma$  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 rotundum

g (durum) mit quadratum

= 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

**CLAVES**  
diuiduntur in

Geminatas siue  
excellētes, quia  
duplicatis lite-  
ris scribuntur,  
& sunt 5.

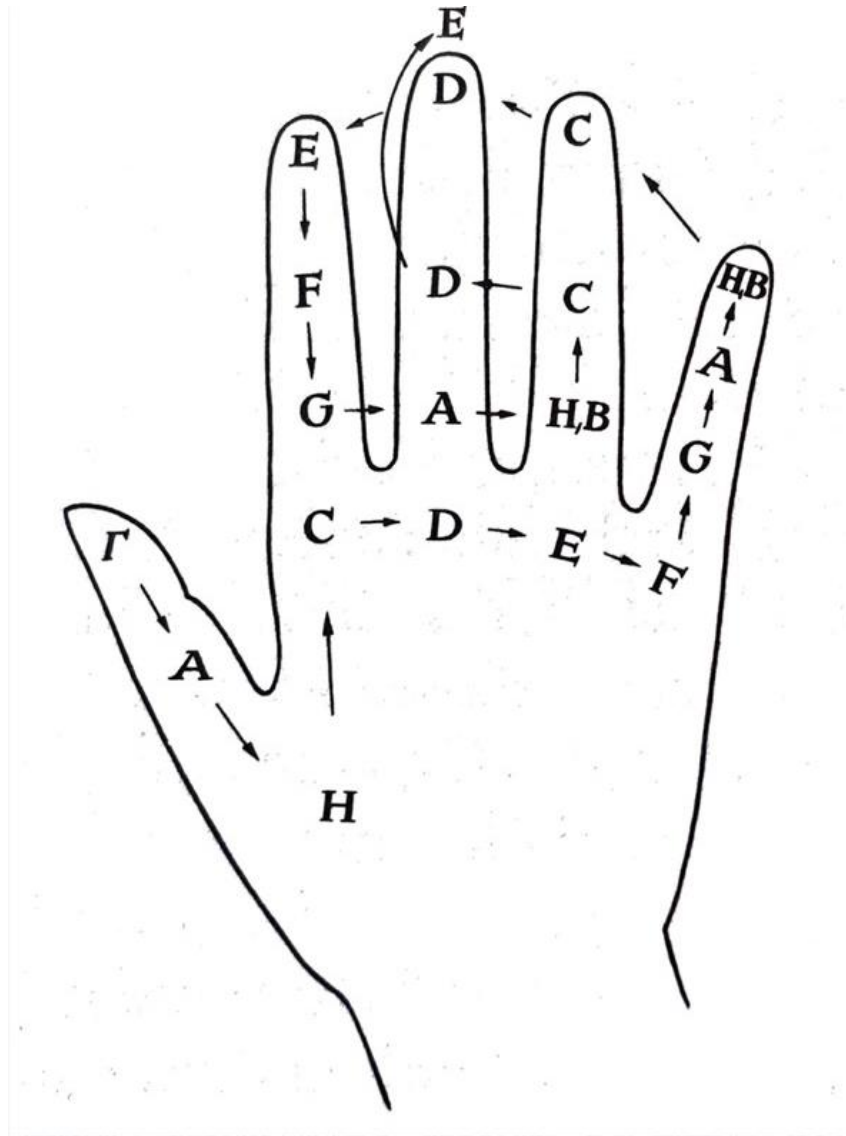
Minores & a-  
cutas, quia pu-  
sillis literis scri-  
buntur, et sunt  
7.

Maiores & ca-  
piales, quia ca-  
pitalibus &  
grandiusculis  
literis notātur,  
& sunt 5.

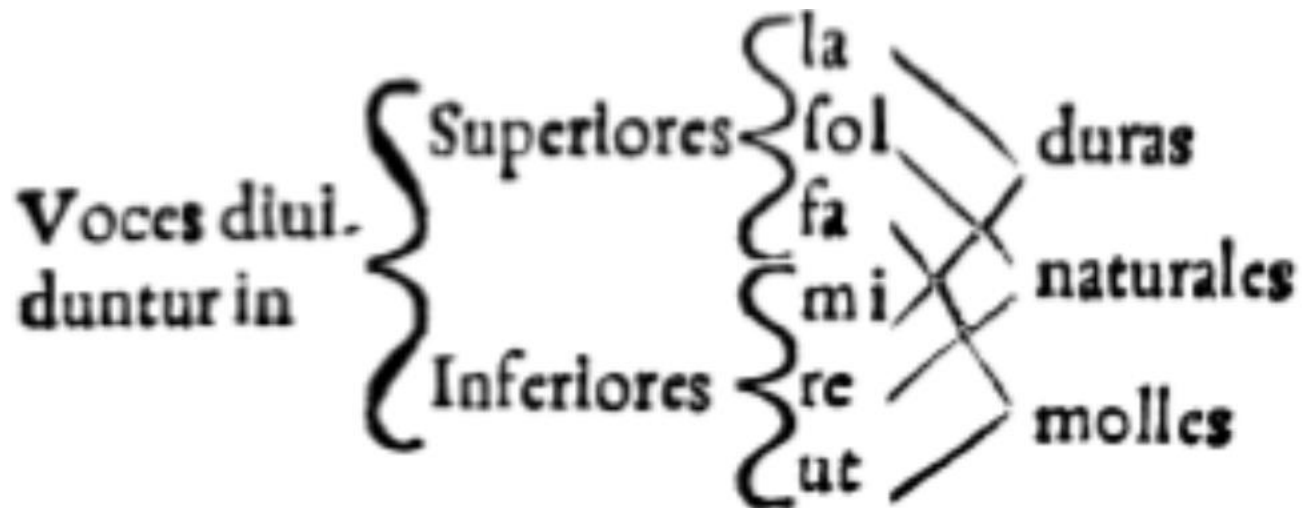
ee					la
dd	-----	-----	-----	-----	la sol
cc					sol fa
bb	-----	-----	-----	-----	fa mi
aa					la mi re
g	-----	-----	-----	-----	sol re ut
f					fa ut
e	-----	-----	-----	-----	la mi
d					la sol re
c	-----	-----	-----	-----	sol fa ut
b					fa mi
a	-----	-----	-----	-----	la mi re
G					sol re ut
F	-----	-----	-----	-----	fa ut
E					la mi
D	-----	-----	-----	-----	sol re
C					fa ut
B	-----	-----	-----	-----	mi
A					re
Γ	-----	-----	-----	-----	ut







# 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 to La (the line above the staff). The notes are: C, D, E, F, G, A. The second measure repeats the same scale starting on C and ascending to La.

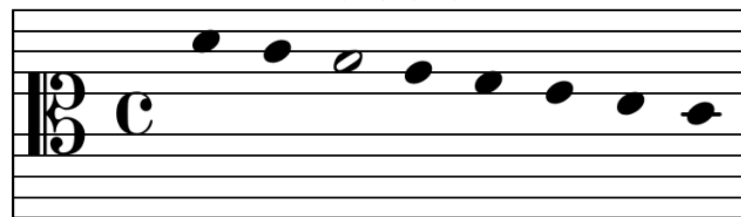
(ut) re mi fa



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 to La. The notes are: C, D, E, F, G, A. A fermata is placed over the final note, La.

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 (the line above the staff) and descending to C (middle C). The notes are: A, G, F, E, D, C. The final note, C, has a fermata above it.

# Mutation

Mutiert wird idealerweise zwischen

naturale - durum

naturale - molle

eher nicht zwischen durum - molle

(chromatische Rückung)

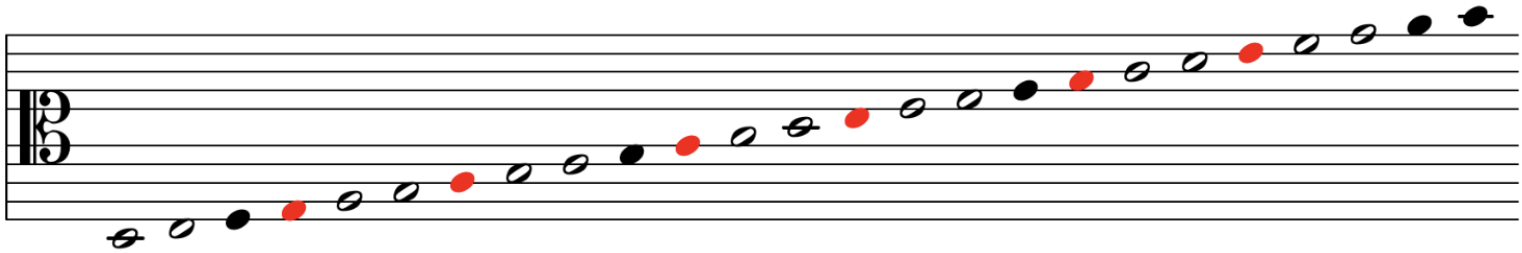
# Mutation

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

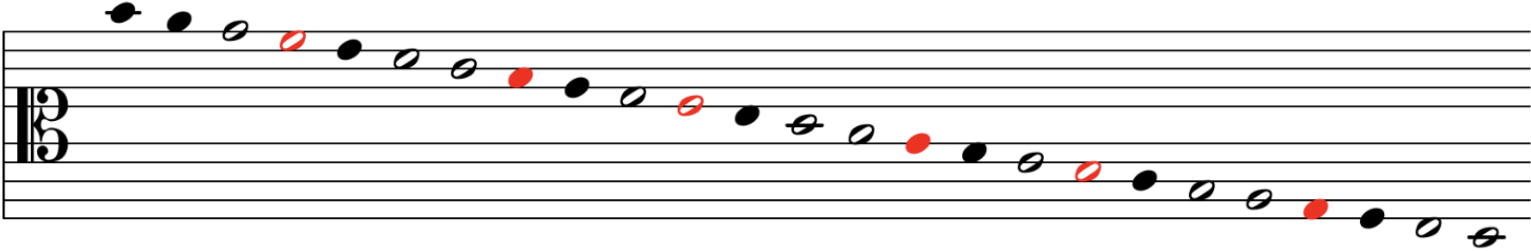
# Mutation



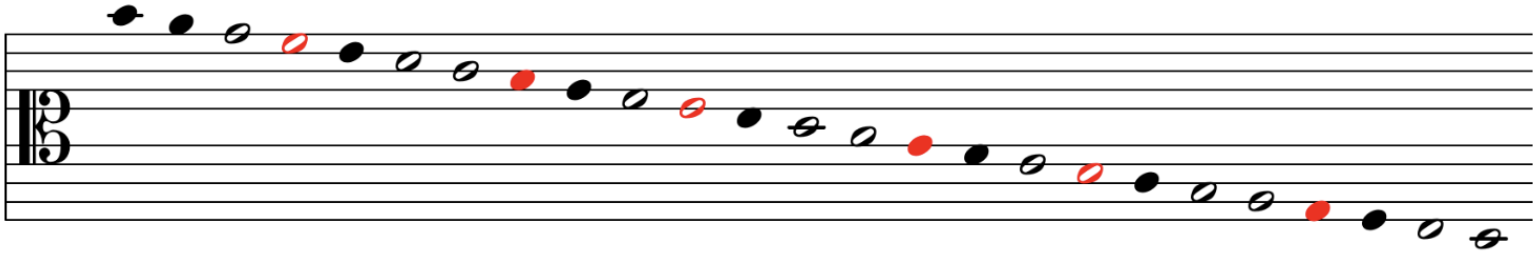
# Mutation

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

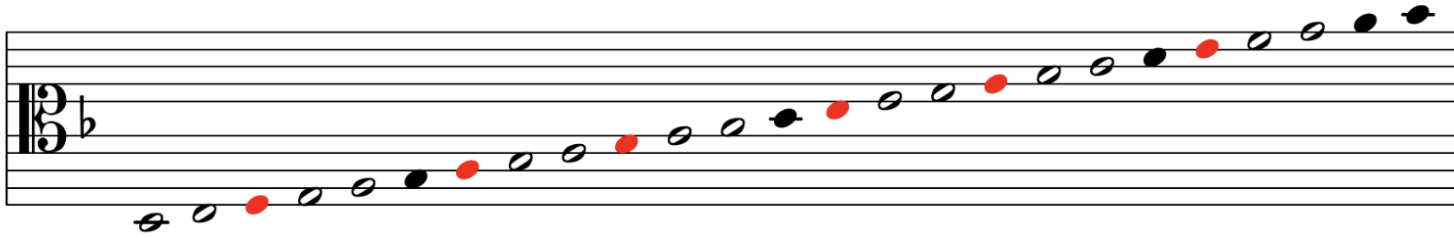


# Mutation



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





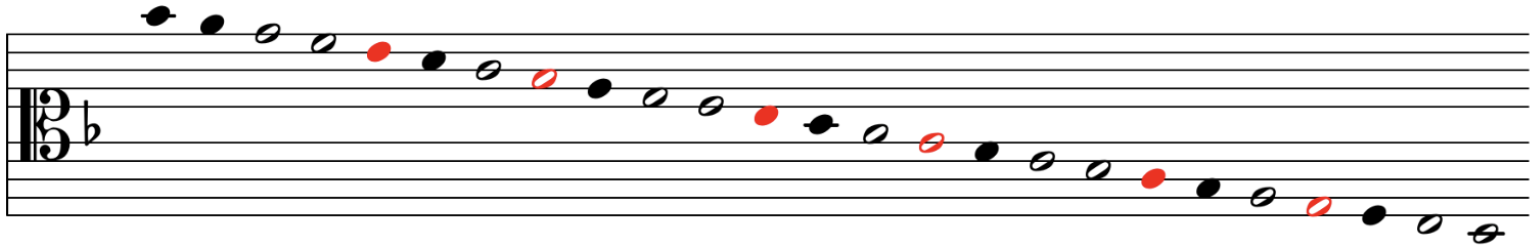
# Mutation



A musical staff in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a scale of notes: mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la. The notes are represented by half notes. The notes 're' and 'sol' are highlighted in red, while the other notes are black. The staff is divided into two systems by a repeat sign.

mi fa re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa 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 sequence of notes: la (A), sol (G), fa (F), mi (E), la (A), sol (G), fa (F), la (A), sol (G), fa (F), mi (E), la (A), sol (G), fa (F), la (A), sol (G), fa (F), mi (E), la (A), sol (G), fa (F), la (A), sol (G), fa (F), mi (E). The notes are marked with black dots for natural notes and red dots for notes with a flat. The lyrics are written below the staff, corresponding to the notes above.

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

# 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

## **Parce mihi domine**

Verschone mich, Herr,  
denn meine Tage zählen nichts.

Was ist der Mensch, dass du ihn erhebst?

Und warum solltest du dein Herz auf ihn setzen?

Und warum besuchst du ihn jeden Morgen und versuchst ihn ohne  
Unterlass?

Wirst du nicht von mir weichen, noch mich verlassen, bis ich meinen  
Speichel schlucke?

Ich habe gesündigt, was soll ich dir tun, O Erretter der Menschheit?

Warum hast du mich dir gleichgesetzt, so dass ich mir selber zur Last  
werde?

Warum verzeihst du nicht meine Missetaten und tilgst meine Sünden?  
Denn nun werde ich im Staube schlafen, und in der Früh wirst du mich  
vergeblich suchen.



# 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 exprimiret 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 Sänger 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)

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

*Figuram* nenne ich eine gewisse Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

- *contrapunctus equalis*, Note gegen Note: nur Konsonanzen
- *contrapunctus inequalis*, mehrere Note gegen eine Note: sowohl Konsonanzen als auch Dissonanzen

Der *contrapunctus equalis* wird selbstverständlich nicht weiter erfasst, da dort keine Dissonanzen geschrieben werden dürfen.

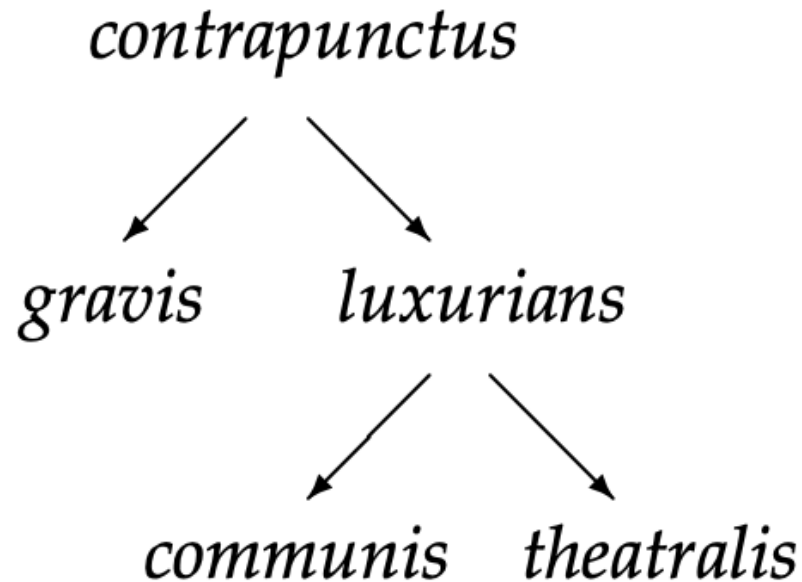
Der *inequalis* wird dann nach verschiedenen Stilen differenziert

- *contrapunctus gravis* [auch *Stylus antiquus*]: nicht zu schnelle Noten, Gebrauch von wenigen Figuren, Dominanz der Musik
- *contrapunctus luxurians* [auch *Stylus modernus*]: schnellere Noten, mehr Figuren, Dominanz des Textes

Der *luxurians* wird wiederum unterteilt in

- • *communis*: überall verwendbar
- • *comicus* [auch *theatralis, recitativus, oratorius*]: typisch für das Theater

# Rhetorische Figuren nach Bernhard



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

Christoph Bernhard hat eine umfassende Systematik der *licenze* niedergeschrieben, die die Komponisten als Veränderung des Kontrapunktes von Zarlino verwendet haben, um die verschiedenen Affekte des Textes am schönsten ausdrücken zu können. Wir werden hier alle Figuren systematisch analysieren und versuchen, die musikalische Bedeutung im Bezug auf die Affekte durch Beispiele zu klären. Die Figuren werden den schon beschriebenen Stilen zugeordnet.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Stylus gravis***

Der *Stylus gravis*, auch *S. ecclesiasticus* oder *antiquus*, entspricht dem klassischen Zarlino-Stil und zu ihm zählen wenige Figuren. Es gibt daher nur wenige klar definierte Möglichkeiten der Dissonanzbildung:

1. *Transitus*
2. *Quasi-transitus*
3. *Syncopatio*
4. *Quasi-syncopatio*



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Stylus gravis***

Der *Stylus gravis*, auch *S. ecclesiasticus* oder *antiquus*, entspricht dem klassischen Zarlino-Stil und zu ihm zählen wenige Figuren. Es gibt daher nur wenige klar definierte Möglichkeiten der Dissonanzbildung:

1. *Transitus*
2. *Quasi-transitus*
3. *Syncopatio*
4. *Quasi-syncopatio*

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Transitus und Quasi-transitus*

*Transitus* definiert Durchgangs- und Wechselnoten. In einem Zweierschlag darf man sie auf geraden Taktteilen schreiben, im Dreierschlag muss die erste immer konsonant sein, die zweite oder dritte – nicht aber beide – dürfen dissonieren. Anders als bei Zarlino darf man in dieser Zeit auch dissonante Wechselnoten komponieren, weil Wechselnoten als Verzierung des Einklanges betrachtet werden. Das erlaubt uns, sie den Durchgangsnoten gleichzustellen, die von der Verzierung der Terz erzeugt werden.

*Quasi-transitus* ist ein *transitus*, der auf ungeraden Taktteilen steht. Hier gibt Bernhard sowohl die Grund- als auch die verzierte Fassung als Beispiel. Hier ein Beispiel eines *quasi-transitus*, erzeugt durch die Verzierung einer Quarte:

*quasi-transitu*



Grundsatz

QT

The image shows a musical score for a 'quasi-transitu' figure. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a single note on the second line (F4). The middle staff is a treble clef with a single note on the second space (C4). The bottom staff is a bass clef with a single note on the second space (F3). The notes are aligned vertically. The label 'quasi-transitu' is to the left of the top staff, and 'Grundsatz' is to the left of the middle staff. The letters 'QT' are written below the middle staff, centered under the C4 note.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Syncopatio* und *Quasi-syncopatio*

*quasi-syncopatio*

*syncopatio*



The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled *quasi-syncopatio*, is a treble clef staff with a whole rest on the first beat, followed by quarter notes on the second, third, and fourth beats. The middle staff, labeled *syncopatio*, is a treble clef staff with a whole rest on the first beat, followed by a half note on the second beat and quarter notes on the third and fourth beats. The bottom staff is a bass clef staff with a whole note on the first beat, followed by half notes on the second and third beats.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Stylus luxurians communis***

Die andere *Species Styli inequalis* ist *luxurians*, welche ich so nenne wegen derer vielerley Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen*, welche andere *Licentias* nennen, weilen sie mit denen vorgemeldeten *Figuris* nicht scheinen entschuldiget zu werden [...] *Communis* wird also genennet, weil derselbe nunmehr in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen *Sonaten* gefunden wird. [...] Dieser *Stylus* hat die *Figuras* des vorigen, und zwar deroselben sonst seltene Exempel ziemlich öffter [...] Über dieselben hat er auch noch mehrere und andere *Figuras*. [...] Solche befindliche *Figurae* sind.<sup>4</sup>

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Stylus luxurians communis***

Die andere *Species Styli inequalis* ist *luxurians*, welche ich so nenne wegen derer vielerley Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen*, welche andere *Licentias* nennen, weilen sie mit denen vorgemeldeten *Figuris* nicht scheinen entschuldiget zu werden [...] *Communis* wird also genennet, weil derselbe nunmehr in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen *Sonaten* gefunden wird. [...] Dieser *Stylus* hat die *Figuras* des vorigen, und zwar deroselben sonst seltene Exempel ziemlich öffter [...] Über dieselben hat er auch noch mehrere und andere *Figuras*. [...] Solche befindliche *Figurae* sind.<sup>4</sup>

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

1. *Superjectio*
2. *Anticipatio*
3. *Subsumtio*
4. *Variatio*
  
5. *Multiplicatio*
6. *Prolongatio*
7. *Syncopatio Catachresica*
8. *Passusu duriusculus*
9. *Saltus duriusculus*
10. *Mutatio Toni*
11. *Inchoatio imperfecta*
12. *Longinqua distantia*
13. *Consonantiae impropriae*
14. *Quaesitio notae*
15. *Cadentiae duriusculae*

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Superjectio*

Die *Superjectio*, auch *Accentus* genannt, kommt aus der Aufführungspraxis von Sängern und Instrumentalisten. Sie ist eine Diminution, in der eine Note einer Grundnote im Abstand eines Schrittes folgt, meistens wenn die Linie stufenweise absteigt.

*superjectio*

Grundsatz

The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'superjectio', shows a melodic line in G major with a dotted quarter note followed by an eighth note on the same pitch, then a descending eighth-note scale. The middle staff, labeled 'Grundsatz', shows the original melodic line with a dotted quarter note followed by a descending eighth-note scale. The bottom staff shows the bass line with a whole note on G, a quarter note on F, and a quarter note on E. A vertical bar line separates the first two measures from the last two measures.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Anticipatio***

Die *Anticipatio Notae* findet dann statt, wenn eine Note vorausgenommen wird und früher erklingt, als im Grundsatz natürlich wäre. Eher (aber nicht nur) bei Konsonanzen und absteigenden Durchgangsnoten zu finden.

*anticipatio*

Grundsatz





# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Subsumptio***

Auch *cercare la nota, anticipatione della sillaba* genannt. In der *subsumptio* wird in einer aufsteigenden Linie der ersten Note eine weitere im Abstand einer Sekunde nach unten angehängt. Eher zu verwenden wo zwei Konsonanzen nacheinander folgen statt bei *transitu* oder *syncopatio*

*subsumptio*



Grundsatz



The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'subsumptio', is in treble clef and shows an ascending sequence of notes: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, a quarter note B4 with a sharp sign, and a half note C5. The middle staff, labeled 'Grundsatz', is also in treble clef and shows a simple ascending sequence: a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note C5. The bottom staff is in bass clef and shows a half note G3 and a half note C4.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Variatio***

Die *variatio*, auch *passaggio*, *coloratura*, ist die Diminution im Allgemeinen und braucht daher keine Beispiele, weil es zu viele Möglichkeiten gibt, eine Diminution aufzuführen<sup>5</sup>. Da die *variatio* eher ein Überbegriff ist, ergeben sich Überschneidungen mit anderen Figuren.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Multiplicatio*

Die *Multiplicatio* findet statt, wenn eine Note in zwei oder mehrere Teile aufgeteilt wird

*multiplicatio*



Grundsatz

The image shows three musical staves. The top staff, labeled 'multiplicatio', shows a single note on a treble clef staff with a slur over it, followed by three eighth notes, illustrating the division of a single note into multiple parts. The middle staff, labeled 'Grundsatz', shows a single dotted note on a treble clef staff, representing the original note. The bottom staff shows a single note on a treble clef staff, representing the original note.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Prolongatio*

*Prolongatio*: »[...]wenn eine Dissonanz sich länger aufhält, als die vorhergehende Consonanz, in Transitu [selten] sowohl als in Syncopatione.<sup>7</sup>«



anstatt



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Catachresica***

Eine *Syncoptio*, die nicht regelkonform aufgelöst bzw. vorbereitet wurde, wird *catachresica* genannt. Man findet sie in drei Formen:

- die Dissonanz fällt eine Sekunde in eine andere Dissonanz



- Der erste Teil der syncopierenden Note ist keine richtige Konsonanz



- Die Auflösung fällt nicht eine Sekunde



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Passus duriusculus*

Als *passus duriusculus* bezeichnet man ›unnatürliche Gänge‹. Man kann sie in solchen Formen treffen:

- wenn die Stimme sich in chromatischen Halbtonschritten bewegt, sowohl auf- als auch abwärts
- wenn die Stimme in übermässigen Sekunden, verminderten Terzen, übermässigen oder verminderten Quarten und Quinten schreitet



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Saltus duriusculus***

Ist das Gleiche wie der *passus duriusculus*, aber als Sprung und nicht als Schritt.

## ***Mutatio Toni***

ist eine Modulation in anderen Tonarten



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## ***Inchoatio imperfecta* und *Longiqua Distantia***

- *Inchoatio imperfecta*: Beginn eines Stückes ohne die vorgeschriebene perfekte Konsonanz
- *longinqua distantia*: mehr als eine Dezime zwischen nebenstehenden Stimmen

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Consonantiae Improbiae*

besondere Formen der Konsonanzen Terz, Quinte und Sexte. In manchen Fällen wird auch die Quarte dazu gezählt, zum Beispiel als Durchgangsquartsextakkord



Auch übermässige und verminderte Quarte und Quinte gehören zu dieser Figur.



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Quaesitio Notae*

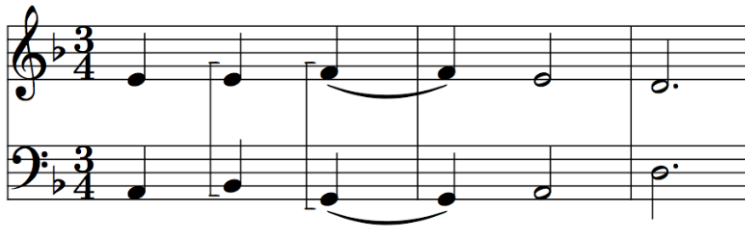
Die *Quaesitio Notae* ist eine Appoggiatura von unten. Die Note davor wird verkürzt und durch die untere Appoggiatura für die nächststehende ergänzt



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Cadentiae duriusculae*

Die *Cadentia duriuscula* ist eine Kadenz, welche ungewöhnliche Dissonanzen vor den Schlussnoten aufweist. Er gibt keine Regeln, sondern nur Beispiele da es einerseits zu viele Arten gibt, wie Komponisten so etwas verwendet haben, andererseits »es allmahl beßer ist, dieselben gänzlich zu meiden.<sup>11</sup>«



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Stylus luxurians theatralis*

2) Er wird auch sonst *Stylus recitativus* oder *Oratorius* genannt, weil er eine Rede in der *Music* vorzustellen erfunden worden, und zwar für nicht allzuvielen Jahren. Da er denn /: wie alle andere Sachen :/ in der erst zeimlich rauh gewesen, heutiges Tages aber durch wackere *Ingenia* trefflich *excoliret* [verfeinert], und *expoliret* [geglättet] worden [...]

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

3) Und weil in diesem *Genere* die *Oratio Harmoniae Domina absolutissima*, so wie im *Stylo gravi Harmonia Orationis Domina* und in *luxuriante communi* sowohl *Oratio* als *Harmonia Domina* ist, also rühret daher diese *General* Regel, daß man die Rede aufs natürlichste *exprimieren* solle.

4) Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam machen.

7) Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine *Secunde* höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt

8) Die Wiederholung des Textes soll entweder garnicht, oder nur an den Orten, wo es die Zierligkeit des Textes zuläßt im *Unisono* gerbaucht werden.

9) Die Wiederholung der Noten hat statt, wenn die vorhergehenden und nachfolgenden Reden einander in der *Materie* ähnlich sind.

10) Die Wiederholung derer Noten eine *Secunde* höher hat Platz in 2 oder mehr auffeinander folgenden Fragen und Gleichheit der Worte an der *Materie*, wenn die letzteren hefftiger als die ersten zu seyn scheinen.

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

Die verwendeten Figuren sind

1. *Extensio*
2. *Ellipsis*
3. *Mora*
4. *Abruptio*
5. *Transitus inversus*
6. *Heterolepsis*
7. *Tertia deficiens*
8. *Sexta superflua*

# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Extensio*

Er bezeichnet diese Figur als »einer Dissonanz ziemlich lange währende Veränderung«. Im Beispiel zeigt er eher eine Verlängerung bzw. Einteilung (Diminution). Das macht sie der Multiplicatio – was er danach auch bestätigt – so wie auch der Anticipatio ähnlich.





# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Ellipsis*

Die *ellipsis* »ist eine Auslassung der sonst erfordereten *Consonantz*«.

Sie kann aus einer Syncopatio entstehen, wenn nach einem Vorhalt die darauffolgende Konsonanz nicht vorkommt



anstatt



anstatt



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Mora*

*Mora* ist die Auflösung einer Syncope nach oben.



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Abruptio*

So definiert Bernhard die *Abruptio*:<sup>15</sup>

»1) *Abruptio* ist, wenn für erwartender *Consonantz*, so zur Ergänzung erfordert wird, der Gesang zerrissen, oder gar abgerissen wird.

2) Zerrissen in der Mitte eines *Contextus*, wenn an statt eines *Punctes* eine Pause gesetzt wird«



an-  
statt



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

3) Gar abgerißen in einer *Cadentz* und zwar also, daß die obere Stimme in der *Quarte* endiget, ehe der Baß die letzte Note der *Cadentz* ergreift



an-  
statt



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Transitus inversus*



»stünde also recht«



oder



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Transitus inversus*



»stünde also recht«



oder



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

## *Heterolepsis*

*Heterolepsis* ist ein Registerwechsel in eine andere Stimme des Satzes. Kommt in zwei Formen vor:

a) wenn man nach einer Konsonanz in eine Dissonanz springt, die in einer anderen Stimme als Transitus genommen werden könnte.



Heterolepsis secundae in Transitu

voller Satz



Heterolepsis septimae in Transitu

voller Satz



# Rhetorische Figuren nach Bernhard

b) wenn bei einer Syncope in der Unterstimme die Obere zunächst eine Quarte spielt, danach aber statt eine Sekunde zu steigen, sie eine Terz fällt. Diese Art überschneidet sich mit der Syncopatione catachresica, wie er selbst in einem Notabene bemerkt.



voller Satz





# Repetitorium

1

## Bicinimum: Sinu textu 2

Orlande de Lassus (c.1532-1594)

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

Cantus

Tenor

5

8

10

8

# Repetitorium

Palestrina Ricercare

Siehe Noten