

Tibor Nemeth

Musikalische Rhetorik als Grundlage kompositorischer Methodik

„...denn ohne von diesen schönen Wissenschaften (Grammatik, Rhetorik, Poesie) die gehörige Kundschaft zu haben, greift man das Werk ungeachtet des übrigen Bestrebens doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an.“¹

Das Bestreben des barocken Künstlers, den Menschen zu bewegen und starke Affekte nicht nur vorzuführen, sondern auch auszulösen und die, im Sinne der barocken, universalistischen Geisteshaltung, angestrebte Verbindung der quadrivialen Disziplin Musik mit dem Trivium der „Septem Artes Liberales“, führte folgerichtig bei den Komponisten zur Gleichsetzung von Musik und Sprache und damit zu Übernahmen aus der antiken „Ars oratoria“ – der Rhetorik.² Daraus entwickelte sich eine regelrechte Kompositionslehre, wie sie danach in dieser klaren und pragmatischen Form nie wieder erscheint und deshalb auch für Generationen – ob bewusst oder unbewusst – verbindlich war und übernommen und weiterentwickelt wurde. Konkret manifestierten sich die Parallelen zwischen „Compositionswissenschaft“ und Rhetoriklehre

- 1) in der Übernahme der Arbeitsschritte zur Erstellung einer Rede,
- 2) den „Redeteilen“ als formale Disposition und
- 3) den „Figuren“³ als thematisch-motivische Grundlage der Komposition.

Die „abbildende“, motivische Gestaltung wichtiger Wörter und Passagen und die affekthafte Wiedergabe des zugrunde liegenden Textes in der Komposition von Vokalwerken, lassen sich bis zur „musica reservata“ zurückverfolgen.

Auch diesbezüglich ist die herausragende Persönlichkeit Josquins und sein individualistischer Stil prägend, wie sein (angeblicher) Schüler Coclio, laut Niemöller⁴, berichtet:

„Daß es auch in der Musik eine Renaissance der Rhetorik gab, insbesondere hinsichtlich ihrer Wirkungsabsicht auf den Hörer, lässt 1552 Adrian Petit Coclico in seinem „Compendium musices“ erkennen, wenn er von der Absicht spricht, jene Musik, die er „musica reservata“ nennt, wieder ans Licht zu bringen. Dieses „rursus (...) in lucem revocare“ spielt offensichtlich auf die Wiederbelebung der wunderbaren Wirkung antiker Musik an. Bei Coclico ist daher das Kennzeichen der musica reservata eine besonders intensive Wortausdeutung.“

¹ Mattheson, Vollkommener Capellmeister, Hamburg 1739, S. 181

² Johann Nikolaus Forkel bezeichnet die Rhetorik noch in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ (Göttingen 1788) als „unläugbar die höhere und eigentliche Theorie der Musik“

³ Für Mattheson haben manche Figuren „solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als haetten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton=Kunst entlehnet“ (Mattheson S. 243)

⁴ Klaus Wolfgang Niemöller, Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance, in: Renaissance-Rhetorik, de Gruyter 1993

Aber auch viele andere Musiktheoretiker und Komponisten⁵ dieser Zeit rücken die Bedeutung des Wortes in den Vordergrund der musikalischen Arbeit und dokumentieren so die Vorherrschaft der Sprache in der *musica reservata*.

Der fortschrittliche, auf Sprache und Affekt zielende Musiker des 16. Jahrhunderts unterschied sich und seine Arbeit bewusst von den mathematisch-konstruktiven Prinzipien der Musik des 15. Jahrhunderts. Die analoge Anwendung einer, der antiken Rhetoriklehre entlehnten Terminologie auf kompositorische Sachverhalte, wie sie sich also im Zuge des Humanismus im 16. Jahrhundert etabliert, fasste schließlich Joachim Burmeister mit seinem Lehrwerk „*Musica Poetica*“ (Rostock 1606) zusammen und bildete damit die Grundlagen einer systematischen Kompositionslehre, wie sie für die kommenden Generationen maßgeblich wurde.

Dieses erste, verhältnismäßig vollständige System musikalisch-rhetorischer Figuren, mit der Burmeister das Thema der musikalischen Rhetorik eröffnet, wirkt, direkt und indirekt, auch auf die nachfolgenden Musiktheoretiker wie z. B. Johannes Nucius („*Musices Poeticae sive de compositione cantus*“, Neiß 1613), Johann Andreas Herbst („*Musica poetica*“, Nürnberg 1643), Christoph Bernhard („*Tractatus compositionis augmentatus*“, o. A.), Johann Gottfried Walther („*Praecepta der Musicalischen Composition*“, hs.1708, „*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732) und Johann David Heinichen („*Der General-Baß in der Composition...*“, Dresden 1728) bis hin zu Johann Mattheson, der im vierzehnten Hauptstück des zweiten Teils seines „*Vollkommenen Capellmeisters* (Hamburg 1739) die Bedeutung des rhetorischen Wissens für die zeitgenössische Komposition an Hand einer Arie von Marcello darstellt und den Begriff der „Klang-Rede“ prägt.

Johann Nikolaus Forkel ist schließlich der letzte, der das System der musikalischen Rhetorik in seiner „*Allgemeinen Geschichte der Musik*“ (Leipzig 1788-1801) zusammenfasst.

Die sechs Redeteile (Exordium – Narratio – Propositio – Confirmatio – Confutatio - Peroratio) scheinen in dieser Reihenfolge u. a. auch bei Weißenborns „*Gründliche(n) Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie*“ (1713) auf und werden genauso von Mattheson übernommen:

„Unsre musikalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurf, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannhero 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, Confutatio, Confirmatio & Peroratio.“⁶

Allerdings verändert er die Reihenfolge für die rhetorische Analyse seines Beispiels von Marcello (er vertauscht die Stellung der Confirmatio mit der der Peroratio), was er folgendermaßen begründet: „Zum Beweisthum dessen, was bisher berichtet worden, lasst uns eine Arie von Marcello untersuchen, nach deren Muster man hernach desto leichter alle anderen Melodien, betreffend den Punct der Einrichtung, beurtheilen kann. *Denn, obgleich*

⁵ z. B. Quickelberg, Lassus, Fulda, Gafurius, usw.

⁶ Mattheson, S. 235

die erwehnten Stücke sich eben nicht allemahl in derselben Reihe befinden oder einander folgen sollten; so werden sie doch in guten Melodien fast alle anzutreffen seyn“.⁷

Dass damit aber nicht nur eine plausible schöpferische Freiheit, sondern der eigentliche Charakter und Zweck der Rede und ihrer Teile angesprochen wird zeigt u. a. die Tatsache, dass in der antiken Rhetorik *Confutatio* und *Confirmatio* nicht immer als eigenständige Redeteile aufgefasst wurden, sondern beide Bestandteile der „*Argumentatio*“ (Beweisführung) waren.⁸ Bedenkt man weiters, dass ganze Redeteile wie z. B. die „*Narratio*“ unter Umständen vollkommen weggelassen werden konnten⁹, so ist die Vorgangsweise Matthesons nicht unwissenschaftlich oder ungenau, sondern der deutliche Hinweis darauf, dass die Redeteile dem Inhalt der „Klang-Rede“ entsprechend in „schöpferischer Freiheit“ verwendet wurden, und der Rezipient aus der Tatsache ihrer Anwendung auf keinen starren Formalismus schließen sollte. Deshalb ist nicht die Reihenfolge der verwendeten Redeteile ein Problem der Analyse (Hans-Heinrich Unger und Elmar Budde halten sich in ihren Analysen an die von Mattheson verwendete, Manfred Peters¹⁰ verwendet die „ursprüngliche“), sondern entscheidend ist nur die Plausibilität der jeweils angewendeten.

In diesem Zusammenhang muss auch auf andere, in der Rhetorik selbstverständlich verwendete Teile aufmerksam gemacht werden, die, auch wenn sie in den zeitgenössischen musikalischen Traktaten nicht immer explizit aufscheinen, in der Praxis der Komposition aber von offensichtlicher Relevanz sind.¹¹

Die *Argumentatio* führt mehrere Möglichkeiten der Beweisführung an, wovon die *Confutatio* nur eine ist. Weitere Beweisarten sind u. a. *Probationes artificiales* (Beweisführung durch Kunstfertigkeit, die ihrerseits weiter unterteilt werden) und die *Amplificatio* (Vergrößerung oder Steigerung mittels Vergleichen, Schlussfolgerung und Häufung).

Das Auftauchen der *Confutatio* (bzw. *Refutatio*) als eigener Redeteil ist also wahrscheinlich nur auf die spätere Loslösung und separate Behandlung in den Werken Quintilians und Ciceros zurückzuführen (siehe Fußnote 4). Andere Möglichkeiten musikalisch-rhetorischer Formteile finden in den musiktheoretischen Abhandlungen keine Berücksichtigung, weil sie der *Argumentatio* zugeordnet bleiben, obwohl sie für das Verständnis der musikalischen Syntax von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

⁷ Mattheson, S. 237

⁸ „Doch weil sich weder Gegen Gründe widerlegen lassen, ohne dass man die eigenen bekräftigt, noch die eigenen bekräftigen, ohne dass man die gegnerischen widerlegt, darum hängt beides in seiner Eigenart, in seinem Wert und in der Art seiner Behandlung eng zusammen“ Cicero, *De oratore*, zit. nach Ueding Gert/ Steinbrink Bernd: „Grundriß der Rhetorik“, Metzler 1994, S. 264

⁹ „In öffentlichen Reden jedenfalls ist die Erzählung (*narratio*) meistens nötig zu Unterrichtung über den Verlauf der Vorgänge und ihrer Folgen – nicht dagegen ist sie bei privaten Behauptungen (*deliberationes privatae*) erforderlich.“ Quintilian, *Ausbildung des Redners*, zit. nach Ueding S. 261 f.

¹⁰ Manfred Peters in *Musik-Konzepte* 119, *Das Zeugnis des J. A. Birnbaum oder Die Form der Instrumentalfuge bei J. S. Bach*, S. 5 ff.

¹¹ Aufgrund der starken Betonung der Rhetorik im damaligen humanistischen Bildungskanon kann von einer breiten Kenntnis diesbezüglicher Sachverhalte ausgegangen werden, die zumindest bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts anhält (Unger, Hans-Heinrich: „Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert“, Georg Olms Verlag 2000, S. 14)

Erasmus von Rotterdam formuliert eine Möglichkeit der *Amplificatio* in seiner 1512 veröffentlichten Schrift „De duplici copia rerum et verborum“ so:

„Die erste Methode, einen Satz zu amplifizieren, besteht darin, etwas, das sich allgemein und knapp formulieren läßt, dann zu erweitern und in seine Bestandteile zu zerlegen. Dies ist so wie wenn eine Ware zuerst durch ein Gitter oder in einer Verpackung gezeigt wird, und dann ausgepackt und geöffnet wird und dem Auge gänzlich dargeboten wird.“¹²

Ueding beschreibt diesen Teil der Beweisführung so: „Das Verfahren der *Amplificatio* besteht darin, dass der Redner die Vorteile oder Nachteile einer Sache in einer mehr als realen Deutlichkeit parteiisch herausarbeitet, weshalb die *Amplificatio* für die Beweisführung unverzichtbar (!) ist: durch sie erhalten die Beweismittel das nötige Gewicht. (...) Die Richtung, in der die Darstellung gesteigert wird, ist dabei völlig offen: die *Amplificatio* kann sowohl auf das Erhabene als auch auf das Niedrige zielen, auf das Ernste ebenso wie auf das Lächerliche oder Komische und somit unter Anwendung der Tropen und Figuren jede Abstufung des Affekts bezwecken.“¹³ Dieses „Gewicht“ und die „räumliche“ Ausdehnung, die mit der Steigerung durch Anhäufung unter Verwendung verschiedener Tropen und Figuren (z. B. *Distributio*, *Interrogatio*) entstehen kann, läßt die *Amplificatio* als Formteil der *Confutatio* durchaus ebenbürtig erscheinen (wenn sie nicht ohnedies schon ineinander verwoben sind), wie ein Beispiel von Erasmus (nach Varwig) zeigt, in dem er den einfachen Aussagesatz: „Er ist ganz und gar ein Ungeheuer“ folgendermaßen amplifiziert:

„In Geist und Körper ist er ein Ungeheuer. Egal, welchen Teil des Geistes oder Körpers man betrachtet, man sieht ein Ungeheuer. Der bebende Kopf, die tollwütigen Augen, das Antlitz eines Drachen, der Blick einer Furie, der aufgeblähte Bauch, die Hände wie Klauen zum Raub, die entstellten Füße, seine ganze körperliche Gestalt also, was stellt sie anderes dar als ein Ungeheuer? Betrachte die Zunge, die bestialische Stimme, und du wirst sie monströs nennen, erforsche den Geist, und du wirst ein Ungeheuer finden, bedenke seinen Charakter, untersuche sein Leben, und du wirst es alles monströs finden. Aber um nicht alles bis ins Detail zu verfolgen, er ist also nichts als ein Ungeheuer.“

Auch Mattheson erwähnt diese Möglichkeit innerhalb der *Confutatio* anhand seiner Analyse einer Arie von Marcello (S. 239, § 21) als *Amplificatio & Argumentationi* „...welches fast einer Erweiterung und Bewährung gleich siehet“ - ordnet sie allerdings den „Erweiterungs-Figuren“ zu (§ 52).

Die musikalische Kompetenz dieser rhetorischen Methode ist offensichtlich und wird später an konkreten Beispielen verifiziert. Die rhetorischen Arbeitsschritte, wie sie seit der Antike¹⁴ unterschieden wurden, umfassen:

¹² B. Varwig, ›Variatio‹ und ›Amplificatio‹ -Die rhetorischen Grundlagen der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 3. Jahrgang 2006, Ausgabe 3

¹³ Ueding, S.271

¹⁴ z. B. bei Quintilian: *Institutio oratoria*, ca. 90 n. Chr.

„Inventio“ (Erfindung des Themas und Stoffsammlung),

„Dispositio“ (Aufbau und Gliederung),

„Elocutio“ (konkrete Formulierung, Redeschmuck durch Figuren),

„Memoria“ (das Auswendiglernen) und die

„Actio“ (das Einüben der entsprechenden Wiedergabe der Rede mittels Tongebung, Pathos, Gebärdenspiel, usw.).

Dieses System wird für die musikalische Komposition in Form von Inventio - Dispositio - Elaboratio (Decoratio) übernommen¹⁵ und wird im Folgenden einzeln behandelt.

INVENTIO

Ars inveniendi und Loci topici

Der Begriff „Ars inveniendi“ (Findekunst) bezeichnete die Maßnahmen und Hilfsmittel für den Komponisten, ein entsprechendes Material für die jeweilige Komposition zu erstellen und umfasste damit den ersten Arbeitsgang des rhetorischen Lehrsystems: die Inventio.

Fehlt die „natürliche Erfindungskraft“ (Gottsched „Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst“, 1730), so kann mit Hilfe der „Loci topici“ (Erfindungsorter) dieselbe angeregt werden. Christian Weise unterscheidet in seinem Werk „Der grünen Jugend nothwendige Gedancken“ (Leipzig 1675) zwölf Möglichkeiten:

„Der erste Locus heißt Notationis, und pflaget mehrenteils mit dem Namen zu spielen, wofern der Name ungezwungen und ohne übelstand zu einigem Spiele kann gebraucht werden.

Der andere Locus wird á genere genommen / wenn eine Person so gelobet wird / daß man entweder seinen Stand / oder seine Profession / oder sonst etwas / das er mit anderen gemein hat / rühmlich herausstreichet.

Der dritte Locus heißt Definitionis, und schickt sich mehr zu Sachen / welche in gewissen Beschreibungen erläutert werden / als zu Personen / welche dergleichen Beschreibung nicht allzu fähig sind.

Der vierdte Locus heißt Partium, da ich eine Sache, welche sonst gar zu wenig scheint / in ihre Stücke eintheile / und solche weitläufftiger ausführe.

Der fünfte Locus ist Causae Efficientis, da anstatt der Sache oder der Person dasjenige

¹⁵ wahrscheinlich erstmals in Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“, Rom 1650; erste Erwähnung des Exordiums als musikalischer Formteil laut Unger schon in Dreßlers „Praecepta Musicae poeticae“, Magdeburg 1563

beschrieben wird / welches darzu als eine Ursache cooperirt hat.

Der sechste Locus heißt Causae finalis wenn man ausführet / zu was Ende eine Sache oder eine Person ihr Absehen habe.

Der siebende Locus heißt Causae formalis, da das Wesen und die Gestalt einer Sache vorgebildet wird.

Der achte Locus ist Causae materialis, da entweder dasjenige genennet wird / woraus die Sache besteht / oder worauff sie gegründet ist / oder endlich womit sie pfleget umzugehen.

Der neunte Locus heißt Effectorum, da man etwas vorbringt, welches von der Person getan oder verrichtet worden.

Der Zehndte Locus ist Adjunctorum, dahin alles gebracht wird / was man an Gemüte / am Leibe / auch an andern Glücksgütern / vor sonderlich Ruhm erhalten hat. Ja was sonst vor Umstände des Orts / der Zeit und dergleichen mit vorgelauffen.

Der eilffte Locus ist Contrariorum, da ich das Widerspiel vorbringe / damit die Sache oder die Person nicht ist behafftet gewesen.

Der zwölffte Locus ist Comparatorium, wenn eine andere Sache mit unserem Thema verglichen wird."

Bei Heinichen liest man über die „Locos Topicos,“ („Der General-bass in der Composition“, Dresden 1728, S. 30) folgendes:

„Unsere Gedancken aber auff gute Ideen zu leiten und die natürliche Fantasie aufzumuntern solches kann meines erachtens nicht besser geschehen als durch die Oratorischen Locos Tropicicos.“ Innerhalb der drei wichtigsten Erfindungsquellen („fontes principales“) Antecedentia (vorhergehend), Concomitantia (begleitend, mitwirkend) und Consequentia Textus (nachfolgend) muss der Komponist „...nach denen Locis Topicis examinieren und occasione der Worte die dabey concurrirenden Umstände der Person, der Sache, des Wesens, des Ursprungs, der Art und Weise, des Entzweckes, der Zeit, des Ortes etc. wohl erwegen; so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niehmals an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen.“¹⁶

Auch Johann Mattheson schreibt in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ (1739) ausführlich über die Loci topici und zählt sogar 15 solche auf, die hier, in der verkürzten Zusammenfassung frei nach H. Krones¹⁷ wiedergegeben seien:

- 1) locus notationis: Notation (Notennamen und deren Umdeutung sowie „Spiele“ mit Noten)
- 2) locus descriptionis: der Beschreibung von „Gemüths-Bewegungen“ (Affektenlehre)
- 3) locus generis & speciei: der kompositorischen Gattungen und Formen

¹⁶ siehe Dammann, S. 162 und Schering, S. 14

¹⁷ Krones/Schollum, Aufführungspraxis, S. 39

- 4) locus totius & partium: Gesamtanlage und Einzelstimmen
- 5) locus causae efficientis: Assoziationen zu Ursachen oder Antrieben
- 6) locus materialis: musikalisches Detail-Material
- 7) locus formalis: Detailformen und Phrasierung
- 8) locus finalis: Sinn und Bestimmung (Preis Gottes, Theater, Widmungsträger, etc.)
- 9) locus effectorum: Plazierung von Effekten
- 10) locus adjunctorum: programmatische Durchdringung
- 11) locus circumstantiarum: weitere Assoziationen
- 12) locus comparatorum: Vergleich mit ähnlichen Dingen
- 13) locus oppositorum: Gegensatz zu konträren Beispielen
- 14) locus exemplorum: Nachahmung anderer Komponisten
- 15) locus testimoniorum: Zitate

Ein praktisches Beispiel gibt Mattheson in der Erklärung des locus adjunctorum (§ 76, S. 131):

„Wenn ich etwa in einem Passions=Wercke diese, dem Pilato zugeeignete Worte:

Bäume, die mit ihren Zweigen

Wollen in die Lüfte steigen,

kürzet man bey Zeiten ab.

in die Music bringen, und mir sonst nichts aufstossen wollte, weil eben kein sonderbarer Affect aus den Worten hervorblicket, dürfte ich nur meine Gedancken auf die Glücks=Güter des Pilatus richten und in Betracht ziehen, dass er ein grosser Staats=Mann und Landes=Regent gewesen sey: dabey denn gleich etwas hochmüthiges und regiersüchtiges zum Vorschein kommen müste, welches Gelegenheit geben würde, die Gemüths=Bewegung der Herrschsucht und des majestätischen Wesens auszudrücken. Zwar gäbe auch das Steigen in die Lüfte manchem seine Erfindung her; aber innerliche Regungen sind allezeit edler, als äusserliche, wörtliche Zeichen.“

Es sind also durchaus nicht immer die naheliegendsten Assoziationen, die den Komponisten zur Formung des musikalischen Gedankens veranlassen: „Ein großer Teil der von der musikalischen Poetik dieser Zeit gewählten Bilder geht auf Metonymie und Synekdoche zurück. Von dem auszudrückenden Gegenstand oder Begriff wird entweder eine Teilerscheinung oder eine, die zu ihm in naher und anschaulicher Verwandtschaft steht, abgesondert und zur Vertretung benutzt. Spürsinn, Findungskraft und Phantasievorstellung der Musiker in Bachs Zeitalter grenzen hier oft ans Erstaunliche (...)“¹⁸

¹⁸ Schering, S.66 f.

Die Aufzählung dieser „Erfindungsquellen“ darf aber nicht zu dem Schluss führen, dass die damaligen Komponisten dogmatisch daran festgehalten hätten, sondern sollen dokumentieren, dass das Bewusstsein bei der schöpferischen Tätigkeit nicht der „romantischen“ Vorstellung eines rein intuitiven, unbewussten „Schöpfungsaktes“ entspricht, wie sie seit dem 19. Jhdt. besteht, sondern der Inspiration selbstverständlich „nachgeholfen“ wurde, falls es notwendig erschien. Kunst war zu dieser Zeit „Kunsth Handwerk“ im besten Sinne des Wortes: „Der Komponist wartet nicht (passiv) auf den schöpferischen Augenblick. Wie jedes andere Handwerk erscheint dem deutschen Barockzeitalter auch das Komponieren lehrbar und erlernbar.“¹⁹

Das Prinzip des Erfindens ist rational begründet (Excogitatio); die „technische“ Vorgangswiese hat man sich im ursprünglichen Sinne des Wortes als „technikós“ (griech.: kunstvoll, kunstgemäß) vorzustellen.

Das Wissen um diese, der heutigen landläufigen Vorstellung von künstlerischer Inspiration zuwiderlaufende, pragmatische „Methode“ ist unabdingbar für ein Verständnis der barocken „Klangrede“: „Aber eins geben diese Abhandlungen über künstliche Phantasiebefruchtung doch zu denken. Wie frei oder beengt sie im Einzelnen sein mögen, sie drücken uns den Rechtsbrief in die Hand, mit jeglichen zur Verfügung stehenden Mitteln der musikalischen Hermeneutik auch an Sebastian Bachs Werke heranzutreten. Unbeeinflusst, wie es scheint, von der Lehre von der ars inveniendi, insbesondere der von den loci topici, hat die Bachforschung bisher in Hunderten von Fällen festgestellt, wie Bachs Phantasie an außerhalb der musikalischen Sphäre liegende Bilder, Vorstellungen, Begriffe anknüpft, wie er hier die antecedentia, dort die concomitantia, ein drittes Mal die consequentia ins Auge faßt und darnach seine Themen oder Themenkombinationen gebildet hat. Und noch immer gibt es Fälle, deren Symbolik so dunkel ist, daß es weiteren Nachdenkens bedarf, um den Schlüssel zum Eingang in die von Bach vorgestellte Gedankenverbindung zu finden.“²⁰

DISPOSITIO

„Was nun zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem gantzen melodischen Werke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer u. s. w. angeleget werden sollen.“ (Mattheson, S. 235)

Diesen Grundriss der Komposition bilden die bereits erwähnten sechs Redeteile Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio und Peroratio, die Mattheson folgendermaßen definiert (S. 236):

¹⁹ Dammann, S. 114, 118

²⁰ Schering, S. 16

EXORDIUM: „...ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden.“

NARRATIO: „...ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird. Sie findet sich gleich bey dem An- oder Eintritt der Singe- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittels eines geschickten Zusammenhanges.“

PROPOSITIO: „...oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang - Rede, und ist zweierley: einfach, oder zusammengesetzt, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton-Kunst gehöret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nemlich der Baß gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurtz als einfach vorleget. Darauf hebt denn die Sing-Stimme ihre *propositionem variatam* an, vereiniget sich mit dem Fundament, und erfüllet den zusammengesetzten Vortrag.“

CONFUTATIO: „...ist eine Auflösung der Einwürffe, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden: Denn eben durch dergleichen Gegensätze, wenn sie wol gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärcket, und alles, was demselben in Dissonantzen und Rückungen zu wieder laufen mögte, geschlichtet und aufgelöset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung in den Melodien nicht so viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.“

CONFIRMATIO: „...ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages, und wird gemeinlich in den Melodien bey wolersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind. Die mehrmahlige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser angenehmer Stimm-Fälle ist es, was wir hier meinen (...)“

PERORATIO: „...ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang - Rede, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauffe oder Fortgange der Melodie, sondern vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärkeren Begleitung; man habe dieses Ritornell vorher gehöret oder nicht. Die Gewohnheit hat es so eingeführet, dass wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben: welchem nach unser Exordium auch alsdenn die Stelle einer Peroration vertrit.

Doch kann ein gescheuter melodischer Setzer auch oft hierin seine Zuhörer artig überraschen, und (...) gantz unerwartete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlassen, daraus gantz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen: und dieses ist die eigentliche Natur der Peroratio. Die Schlüsse, womit man plötzlich abbricht, *ex abrupto*, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüthsbewegung an die Hand. (S. 236)

Wieder darf diese Aufzählung nicht als Teil einer dogmatischen Kompositionslehre verstanden werden, wie Mattheson zuvor unter § 5 festhält:

„Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelehrten Rednern, solchen sechs Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wolredenheit in eine förmliche Wissenschaft und Kunst gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, oft sehr pedantisch herauskommen, wenn man sich ängstlich daran binden, und seine Arbeit allemahl nach dieser Schul-Schnur abmessen wollte. Dennoch ist aber nicht zu leugnen, dass, bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien, sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wircklich darin antreffen lassen.“ (S. 235)

Dass aber z.B. Johann Sebastian Bach sehr wohl nach rhetorischen Grundlagen verfahren sein dürfte, wissen wir von seinem Freund Johann Abraham Birnbaum, Magister für Rhetorik an der Universität Leipzig, der Bach auch im Streit gegen Scheibe (1739) u. a. folgendermaßen verteidigte:

„Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er (J. S. Bach) so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten. Seine Einsicht in die Dichtkunst ist so gut, als man sie nur von einem großen Componisten verlangen kann“.²¹

Es folgen nun zwei Beispiele aus Bachs Instrumentalmusik, die die Bedeutung der Redeteile und die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Umsetzung verdeutlichen sollen: Zuerst anhand einer zweistimmigen Invention, da Bach ja mit diesen Klavierstücken „denen Lehrbegierigen“ unter anderem auf eine „deütliche Art“ zeigen wollte, wie „gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen“ sind und damit einen „starcken Vorschmack von der Composition“ geben wollte.

Mit dieser Vorrede auf dem Titelblatt der Inventionen weist sich das Werk nicht nur als Klavierschule, sondern vor allem auch als Kompositionslehre aus.²²

Inventio I, BWV 772

Exordium:

„... Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt wird“ bedeutet mehr als nur das Thema der Invention vorzustellen: auch die Tonart (in diesem Fall C-Dur exponiert auf Tonika und Dominante), die polyphone

²¹ Bach-Dokumente, hrsg. Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, Kassel 1969, Dokument 409, S. 305

²² „Das *Orgel-Büchlein* und die *Aufrichtige Anleitung*, jedes für sich ein Handbuch der Kompositionslehre, befassen sich mit der Erfindung, Entwicklung und Ausarbeitung eines präzise abgesteckten musikalischen Gedankens, sei er von vorgegebenen Material abgeleitet (etwa von Melodie und Affekt eines Kirchenliedes) oder frei erfunden.“ Christoph Wolff, J. S. Bach, Fischer 2000, S. 251

Schreibart und die absolute Gleichberechtigung der beiden Stimmen von Anfang an werden als Bestandteile der Inventio dieser Klangrede in den ersten beiden Takten zur Darstellung gebracht.



Narratio:

Der nun folgende Abschnitt (T. 3 – 6) unterscheidet sich deutlich von der festen, fast „statistisch“ anmutenden Darstellung des „Themas“ im Exordium: die Oberstimme exponiert sofort das „Gegenargument“ (Umkehrung des Themas) in vierfacher Aufeinanderfolge und die Unterstimme wird zum basso continuo „degradiert“! In T. 5 versucht zwar die Unterstimme diesem massiven Widerspruch mit dem Thema in Originalgestalt entgegen zu treten, wird aber vom Gegenargument wirksam zurückgewiesen (die *Gradatio* der aufwärts steigenden Terzsprünge mündet in die Kadenz auf der Dominante).



Die Narratio schildert also in geradezu dramatischer Form („Erzählung“) die „Beschaffenheit des instehenden Vortrages“: im vorliegenden Stück geht es um die Diskussion eines Arguments (Thema: aufsteigende Quart und fallende Terzen) mit seinem Gegenteil (die Umkehrung der Motive als Widerspruch).

Propositio:

„...gleich nach dem ersten Absatz“ (womit die Kadenz gemeint ist), wenn „der Baß gleichsam das Wort führet“ setzt die Unterstimme wieder mit dem Thema ein und exponiert es, ganz wie zu Beginn, gemeinsam mit der Oberstimme auf Tonika und Dominante von G-Dur. Der wesentliche Unterschied besteht nun aber darin, dass auch das Gegenargument (die Umkehrung des Themas) dieselbe „Exposition“ erfährt (T. 9 und 10 entsprechen strukturell

den T. 1 und 2 sowie den T. 7 und 8), womit ihre Gleichstellung gegenüber dem Hauptthema auch formal klargestellt wird.

Diese nachträgliche „Aufwertung“ in der Propositio stellt aber den „Inhalt oder Zweck der Klang-Rede“ als Paradoxon dar: nämlich die Gleichwertigkeit einer Aussage und ihres Gegenteils!

The image shows two musical staves. The first staff, labeled with a '7' above the treble clef, contains two measures. The first measure has a quarter rest in the treble and eighth notes in the bass. The second measure has eighth notes in the treble and eighth notes in the bass. The second staff, labeled with a '9' above the treble clef, also contains two measures. The first measure has a quarter rest in the treble and eighth notes in the bass. The second measure has eighth notes in the treble and eighth notes in the bass.

Die nächsten vier Takte (T. 11 – 14) sind eine Wiederholung der Narratio (T. 3 – 6) mit vertauschten Rollen und einer Zunahme der Dramatik durch die simultane Sechzehntelbewegung in beiden Stimmen, die in die Kadenz der Mollparallele mündet. Die Gleichwertigkeit beider Themengestalten zeigt sich auch im Stimmentausch und dem daraus resultierenden doppelten Kontrapunkt.

Confutatio:

Die Takte 15 bis 18 könnten aufgrund ihrer Überbindungen und den abwägenden, dialogischen Charakter die Bedeutung einer Confutatio haben: denn in der abwechselnd abwägenden Wiederholung der beiden Gestalten in beiden Stimmen und den Überbindungen scheint sich der Widerspruch zu Gunsten der Originalgestalt des Themas aufzulösen.

The image shows a musical score for measures 15 to 18. Measure 15 starts with a treble clef containing sixteenth notes and a bass clef containing sixteenth notes. Measures 16, 17, and 18 continue with similar patterns of sixteenth notes and ties in both staves.

Confirmatio:

Mit dem Erscheinen des Originalthemas in T. 19 in der Oberstimme, verbunden mit einer Gradatio, deren dritte Wiederholung in der Unterstimme das „Ergebnis“ festigt, ist der Sachverhalt der Confirmatio gegeben und die Sache zu Gunsten des Themas in Urgestalt entschieden.



Peroratio:

Die Überraschung erfolgt im vorletzten Takt, denn die abschließende Kadenz auf der ursprünglichen Tonika wird in der Oberstimme mittels des Gegenarguments gebildet: das Auftauchen dieser „überwunden“ geglaubten Gestalt ist etwas, das „eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß“!

Damit ist aber nicht nur ein effektvoller Schluss erreicht, sondern die Dialektik der beiden antipodischen Themen am Ende wirkungsvoll dargestellt.



Eine hermeneutische Deutung soll hier nicht erfolgen; die Bedeutung des Stückes gewinnt aufgrund der Verknüpfungen mit rhetorischen Sachverhalten an Tiefe und Aussagekraft und gibt mehreren Interpretationen Raum. Auf diese Weise wird das volle kompositorische Potential der Rezeption wie der Interpretation nutzbar gemacht und zeigt sich damit der landläufigen Formenlehre weit überlegen, da „diese musikalische Dispositio nicht mit einer irgendwie gearteten Formenlehre verwechselt werden darf; zwar stellt auch sie bestimmte Teile für eine Komposition auf, doch wurde sie nie zu einem starren System, sondern blieb stets im Fluß und ließ sich den jeweiligen inhaltlichen Gegebenheiten eines Musikstückes mühelos anpassen, ohne ihre gestaltende Kraft zu verlieren. (...) Man kann also sagen, dass die Dispositio, im Gegensatz zur Form, stets selbst dem Inhalt entspricht.“²³

Es wäre ein grundlegendes Missverständnis, möchte man die rhetorische Disposition als potentiellen „Übersetzungsapparat“ der absoluten (meint nicht textgebundenen) Musik in eine Art „Programm Musik“ verstehen: das Verständnis eines musikalischen Kunstwerkes hat nichts mit einer wie auch immer gearteten außermusikalischen Vorstellung zu tun – ganz im Gegenteil: die Musik hat in ihrer abstrakten Eigenschaft die Möglichkeit, das dem Werk möglicherweise zu Grunde liegende konkrete Programm auf eine Weise darzustellen, die frei ist von der Äußerlichkeit der Bilder und somit auch nicht Gefahr läuft, vom „Wesentlichen“ (das, was die Gestalt ausdrückt) abzulenken.

²³ Unger, S.46

Ein weiteres Beispiel soll auf dem Gebiet der instrumentalen Tanzstücke nachweisen, dass auch in diesem Formtypus rhetorische Vorstellungen Platz finden und zeigen, wie unterschiedlich das Ergebnis trotz Anwendung des gleichen Strukturprinzips sein kann:

Allemanda, aus der zweiten Partita für Violine solo BWV 1004

Das **Exordium** (T. 1 – 7) exponiert das Hauptmotiv der punktierten Achtel mit nachfolgendem Sechzehntelaufstieg (T. 1) und das Sechzehnteltriolenpaar als wichtigste Figuren der Rede.



Ein dialogartiger Abschnitt, auf der Medianten beginnend (T. 5 – 7), dient als Modulation zur Dominanttonart a-Moll, in der nun (T. 8) die **Narratio** einsetzt und das dritte Motiv (Zweiunddreißigstel) einführt, das den ganzen restlichen Teil dominiert.



Diese sog. *Figura corta* steht als positive Affektfigur im direkten Gegensatz zum negativen Affekt der Tonart und des Hauptthemas! Der lange Neapolitanische Sextakkord (beginnend in T. 14) unterstreicht diesen Gegensatz auf dramatische Weise, in dem er überraschend in Form einer *Ellipsis* auftaucht. Er führt über die Doppeldominante zur **Propositio** (T. 15), die alle Motive abschließend noch einmal zusammenfasst.



Die **Confutatio** beginnt nach dem Wiederholungszeichen mit einer teilweise umgekehrten Variante des Hauptmotivs.



Die beiden anderen Motive werden nun direkt gegenübergestellt und die kontrastierende *Figura corta* erfährt hier ihre größte Ausdehnung und Diskussion.

In T. 24 folgt die **Confirmatio** mit der interessanten textlichen, aber nicht sinngemäßen Entsprechung des T. 15 mit der Stelle in T. 23 (ab der dritten Viertel): war die „gleiche Musik“ dort abschließende Propositio, so ist sie hier nun der Übergang und Beginn der Confirmatio!



Als **Peroratio** darf die „harmonisierte“ Situation der Gegensätze gelten: *Figura corta* und Neapolitanischer Sextakkord fügen sich beide natürlich in die abschließende Kadenz ein, wodurch dem Schluss dialektische Bedeutung (im Sinne der Synthese widersprüchlicher Elemente) zukommt.

Die großformale Zweiteiligkeit dieser Tanzsätze lässt in Verbindung mit den Redeteilen die Topographie der klassischen Sonatenhauptsatzform voraussehen: Exordium, Narratio und Propositio exponieren die Motive und Figuren (die Propositio wirkt mit ihrer „Zusammenfassung“ wie eine Schlussgruppe), die Confirmatio mit der Wiederkehr des Hauptmotivs in g-Moll wirkt wie eine subdominantische Reprise.

ELABORATIO/DECORATIO

Die Ausarbeitung/Schmückung der Disposition der Rede meint die konkrete Formulierung des Inhaltes mit entsprechenden Mitteln. Dies wird durch die sog. „rhetorischen Figuren“ bewerkstelligt, die besondere Formulierungen und Redewendungen darstellen, die vom herkömmlichen Sprachgebrauch abweichen und somit die Aufmerksamkeit des Zuhörers erhöhen und ihn aufgrund ihrer affekthaften Wirkung auch überzeugen sollen.

Vom reinen Schmuck (Verzierung) ausgehend, kommt den Figuren neben der rein klanglichen auch eine semantische Bedeutung zu:

„Es lässt sich somit von Burmeister ausgehend bis Forkel eine gleichmäßige Linie in der Auffassung der musikalischen Figuren feststellen, die mehr und mehr den poetisch-leidenschaftlichen Gehalt der Figuren betont.“²⁴

Eine Systematisierung der (über hundert bekannten) Figuren ist mehrfach versucht worden²⁵, führte aber, aufgrund der nicht immer eindeutig nur einer Klassifizierung zuordenbaren Elemente, zu keinem befriedigenden Ergebnis.

Im Wesentlichen lassen sich zwei Arten von Figuren unterscheiden:

- 1) „Figurae fundamentales“: sind „grammatikalischer“ Natur und beinhalten Durchgang, Klauseln, Synkopen, usw. und haben selten einen speziellen Ausdruckswert
- 2) „Figurae superficiales“: unterteilen sich in solche mit abbildender Funktion (Hypotyposis-Figuren) und in jene mit affektischer Bedeutung (Emphasis-Figuren)

Die für unsere Zwecke relevante Gruppe sind die „Figurae superficiales“, da sie, in ihrer Abweichung vom normativen Tonsatz, der Komposition die jeweilige, spezifische Bedeutung

²⁴ Unger, S. 63

²⁵ z. B. H. Brandes 1935, H. H. Unger 1941, A. Schmitz 1950, H. Kronos/R. Schollum 1983

verleihen und ihre Kenntnis für eine Analyse und entsprechende Interpretation unerlässlich sind und daher als semantische Bausteine der Komposition zu verstehen sind (die in ihrer Bedeutung je nach Zusammenhang und Kombination allerdings variabel sein können²⁶).

Im Folgenden werden die gebräuchlichsten Figuren und ihre Bedeutungen mit entsprechenden Beispielen aus Werken J. S. Bachs in alphabetischer Reihenfolge aufgezählt:

Anabasis:

Bedeutet „Aufwärtsgang“ („hinaufsteigen“) und bezeichnet eine aufsteigende Tonfolge: „Anabasis (...) ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimiert wird. Z. E. über die Worte: Er ist auferstanden ec. GOtt fährt auf ec. u. d. g.“²⁷ Die diatonisch aufsteigende Quart bekommt bei Bach gleichsam die Bedeutung einer „figura resurrectionis“²⁸:

Matthäus-Passion, Nr. 66b, T. 20

Ich will nach drei-en Ta-gen wie-der auf-er-ste(hen)

Durch die dreimalige, aufsteigende Wiederholung des ansteigenden Tetrachordmotivs ist gleichzeitig auch die Figur der → *Gradatio* gegeben. Eine *Anabasis* in Form der „durchbrochenen Arbeit“ zeigt sich in der Kantate „Nach Dir Herr, verlangt es mich“ (BWV 150): der über mehr als drei Oktaven durchgehende, schrittweise Aufstieg zu den Worten „Leite mich“ wird, vom Bass ausgehend, auf alle Stimmen aufsteigend aufgeteilt (Violinen setzen noch bis zum d⁴ fort). Damit ist nicht nur der positive, „erhebende“ Affekt der göttlichen Leitung ausgedrückt, sondern durch die imitatorische Fortsetzung in den Stimmen ist auch das Bild des „Folgens“ gegeben.

²⁶ „Man würde das Wesen der Figuren überhaupt grob missverstehen, wenn man in ihnen einen eindeutig festgelegten Sinn suchen wollte. Die gleiche Figur ist in mancherlei Kombination möglich, auch bei dem selben Komponisten. Ueber die konkrete Bedeutung ihrer Anwendung entscheidet nur der Zusammenhang mit dem Text.“ A. Schmitz, S. 79

²⁷ Walther, „Musicalisches Lexicon“, Leipzig 1732, S. 36

²⁸ H. Poos in *Musikkonzepte* 50/51, S. 14

CHOR.
Andante.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Soprano.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Alto.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Tenore.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Basso.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Continuo.

Antitheton:

Bedeutet „Gegensatz“, und „ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair und entgegen sind, exprimirt werden sollen. Z. E. ich schlaffe, aber mein Hertz wachet u. d. g.“²⁹ Sie kann musikalisch verschiedene Erscheinungsformen annehmen, wie z. B.: melodisch als Umkehrung; satztechnisch als Zusammenstoß von polyphoner und homophoner Struktur (siehe hiezu das Beispiel unter *Apostrophe*); harmonisch als direkte Aufeinanderfolge von Dur und Moll, u. ä.

In der Fuge VI aus der „Kunst der Fuge“ bringt die Oberstimme die diminuierte Umkehrung des Themas gleich zu Beginn in Engführung, wodurch sich ein doppelter Gegensatz ergibt:

Aposiopesis:

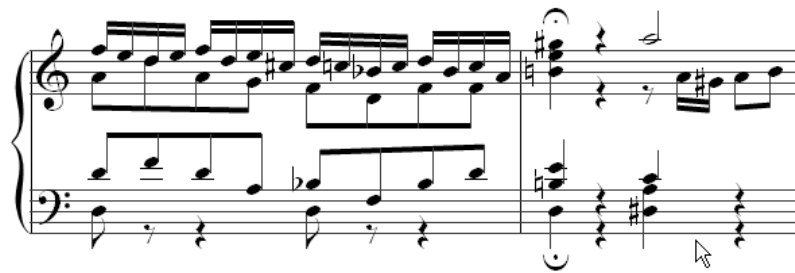
Bedeutet „Verschweigen“ und „heisset in der Music: wenn eine Pausa generalis, oder ein durchgängiges Stillschweigen in allen Stimmen und Partien zugleich vorkommt“.³⁰

Das folgende Beispiel aus der Fuge a-Moll (WTC I, T. 79 f.) zeigt, wie nach dem Sekundakkord (der in der rechten Hand mittels *Saltus duriusculi* erreicht wird) mittels einer dramatischen

²⁹ Walther, S. 40

³⁰ Walther, S. 41

Generalpause die Auflösung „verschwiegen“ wird, der Pause aber wiederum nicht die erwartete Auflösung, sondern eine andere Dissonanz folgt!



Apostrophe:

Bezeichnet die „Abwendung“ des Redners vom eigentlichen Publikum zu einem anderen, auch fiktiven Zweitpublikum oder zu personifizierten Gegenständen; in jedem Falle bedeutet sie eine unvermutete, direkte Anrede zur Erregung der besonderen Aufmerksamkeit und Anteilnahme („Seht her“, „O Gott“, u. ä.).

„Apostrophe ist, wenn sich ein Redner ganz unvermuthlich zu andern Zuhörern zu wenden scheint“.³¹

Im folgenden Beispiel aus der großen Orgelfuge in C-Dur BWV 547 wird das dissonante polyphone Gewebe der Stimmen durch die verminderten Akkorde in T. 64/65 abrupt unterbrochen, wodurch die darauffolgende Kadenz in der Ausgangstonart eine ganz besondere, antithetische Wirkung bekommt:



Man könnte diese Stelle auch als dissonante Form der *Noema* (homophoner Abschnitt in einem polyphonen Stück) auffassen, da damit dieselbe Wirkung beabsichtigt ist. Da aber mit der Folge dissonanter Akkorde, die noch dazu von Pausen getrennt sind, der Zuhörer in die Irre geführt wird, ist auch der Tatbestand einer *Dubitatio* (Zweifel) gegeben.

³¹ Mattheson, S. 238

Ellipsis:

bedeutet „Auslassen“ und ist in der Musik „eine Auslassung oder Verschweigung einer Consonanz, und entstehet, wenn an statt dieser eine Pause gesetzt wird, worauf eine Dissonanz folgt“³² (siehe das Notenbeispiel bei *Aposiopesis*).

Diese unerwartete Fortsetzung ist im folgenden Beispiel der Neapolitanische Sextakkord, der plötzlich auf den verminderten Septakkord (er müsste sich nach g auflösen) folgt und damit den schmerzlichen Affekt erhöht (gemeinsam mit einer → *Exclamatio* auf die Worte „mit ihm“):

Matthäus-Passion, Nr. 58e

Evangel. *"ellipsis"*

Des glei-chen schmä-he-ten ihm auch die Mör-der, die mit ihm ge-kreu-zi-get wa-ren.

6 7b 6b 4 ♭

Joh. A. Scheibe beschreibt zwei Arten der *Ellipsis*, wobei zur zweiten Art auch unser heutiger „Trugschluss“ zu zählen ist: „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.(...) Je heftiger der Affect ist, oder seyn soll, desto fremder muß auch der Accord seyn, in dem man die gewöhnliche Cadenz verändert“.³³

Exclamatio:

Bedeutet „Ausruf“ und „ist eine Rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende Sextam minore gemessen werden kann.“³⁴

Matthäus-Passion, Nr. 39

Er - bar - me_dich

Siehe auch das Ende der Phrase im Notenbeispiel zum *Polysyndeton*.

³² Walther, S. 205

³³ „Critischer Musicus“, Leipzig 1737 – 1790, S. 687

³⁴ Walther, S. 214

Figura corta:

corta bedeutet so viel wie kurz oder klein und ist eine rhythmische Figur mit der Tonfolge kurz-kurz-lang, bzw. lang-kurz-kurz

„Figura corta (ital.) besteht aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde.“³⁵

Die Bedeutung dieser Figur wird in den Quellen nicht weiter erklärt, in Bachs Werken hat sie aber meist aufmunternden Charakter:

„Die figura corta im anapästischen Rhythmus ist in ihrem Ausdruck aufweckend.“³⁶

Vgl. Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“:



oder das Thema im ersten Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts:



bzw. auch das des 6. Brandenburgischen Konzerts:



Gradatio:

Bedeutet soviel wie „Aufstieg“ oder „Steigerung“ durch ansteigende Wiederholungen (Sequenzen) zum Höhepunkt, oder den Aufstieg zweier Stimmen in gleichen Intervallen; das folgende Beispiel zeigt eine Möglichkeit der ersten Art aus der Fuge in d-Moll aus dem WTC I, T. 36 - 38:



³⁵ Walther, S. 223

³⁶ A. Schmitz, S. 77

„Das Aufsteigen, (Gradatio), wenn man gleichsam stufenweise von einem schwächern Satze zu höhern Sätzen fortschreitet, und also den Ausdruck der Sache, oder die Stärke der Musik immer wichtiger und nachdrücklicher machet.“³⁷

Siehe auch das Notenbeispiel zu *Anabasis*.

Heterolepsis:

Der Begriff bringt die Übernahme (lepsis) einer anderen Stimmlage (heteros) zum Ausdruck,³⁸ steht also allgemein für einen auffälligen Lagenwechsel. Die Melodie geht (kurzzeitig) in die Lage einer anderen Stimme über, womit eine Änderung des Zustandes (z. B. vom Leben zum Tod) ausgedrückt werden kann.

Im Beispiel aus der Johannes-Passion, Nr. 59 wird damit der Tod Christi musikalisch dargestellt:

Evangel. *Und neig - te das Haupt und ver - schied.*

Continuo

6 5 6 5 4 #

Detailed description: This musical score shows a vocal line for the Evangelist and a basso continuo line. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The vocal line consists of a single melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The continuo line provides harmonic support with notes: G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (half). Fingerings are indicated as 6, 5, 6, 5, 4, #.

In der Matthäus-Passion wird die Verwandlung in eine Schlange in der Aria Nr. 8 wie folgt dargestellt (melodisch durch *Passus-* und *Saltus duriusculi* und der *Heterolepsis* am Ende der Phrase; harmonisch handelt es sich um eine *Parrhesia*, und das Schlangeln und Winden der Schlange in den Sechzehnteln ist eine typische *Hypotyposis*):

es ist zur Schlange worden.

7 7# 5 6# 7# # 5 6 6 6# 6 6 6# 7 6 7 6 5
5 5 6 4 5 4 # 4 5 4

tr

Detailed description: This musical score shows a vocal line and a basso continuo line. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The vocal line features a complex melodic phrase with many sixteenth notes and a trill at the end. The lyrics are 'es ist zur Schlange worden.' The continuo line provides harmonic support with notes: G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (half). Fingerings are indicated as 7, 7#, 5, 6#, 7#, #, 5, 6, 6, 6#, 6, 6, 6#, 7, 6, 7, 6, 5, #, #, 5, 5, 6, 4, 5, 4, #, 4, 5, 4, #.

Eng verwandt sind die Begriffe der *Parenthesis* und *Metabasis*, wobei es hier nur um die Unterscheidung geht, ob die Erscheinung des Über- bzw. Unterschreitens der typischen Stimmlage mit einer Dissonanzbildung verbunden ist oder nicht (→ *Hyperbaton*).

Hyperbaton:

Bedeutet „Versetzung“ und „sie geschieht, wenn man entweder einen Ton, oder auch einen ganzen Gedanken von seiner natürlichen Stelle an einen andern Ort versetzt“³⁹ und ist damit

³⁷ Scheibe, S. 697

³⁸ Bartel, S. 185

³⁹ Scheibe, S. 688

quasi gleichbedeutend mit der *Heterolepsis*, mit dem Unterschied, dass diese Figur Dissonanzbildungen legitimiert:

In der Fuge in b-Moll aus dem WTC I ist der Themenkopf mittels dieser Figur (in diesem Fall durch einen *Saltus duriusculus* einer kleinen None) und einer Viertelpause vom Rest des Themas abgetrennt! „Regulär“ und im Sinne einer sanglichen Stimmführung müssten die folgenden Viertelnoten ab T. 2 eine Oktave tiefer am letzten Ton des Themenkopfes anknüpfen.



Hypotyposis:

Bedeutet „Abbildung“ und wird nicht nur als Überbegriff für Bildhaftigkeit in der musikalischen Darstellung verwendet (siehe „*Figurae superficiales*“), sondern auch für die einzelne Figur, die optischer Allegorik entspricht. An den folgenden Beispielen aus der Matthäus-Passion wird klar, warum man hier auch von „Augenmusik“ spricht:

In der Nr. 12, Recitativo „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ bilden die beiden Oboen d’amore die Wellenbewegung (als Assoziation zu „schwimmen“) ab:



In der Nr. 63a wird das Zerreißen des Vorhanges bildlich (und onomatopoetisch) dargestellt:



In den T. 28 – 30 der Arie Nr. 60 wird „leben“ durch Sprünge, „sterben“ durch eine *Katabasis* und „ruhen“ durch einen liegenden Ton musikalisch umgesetzt:



Katabasis:

Bedeutet „Abstieg“ und „heißt in der Music, wann die Noten oder Sing-Stimmen, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v.g. Descendit ad infernos“⁴⁰ und bezeichnet eine absteigende Tonfolge die, als Gegensatz zur → *Anabasis*, negative Affekte ausdrückt.

Ist der Abstieg ein chromatischer (also mittels *Passus duriusculi*) im Umfang einer Quart, so steht diese Figur (in diesem Fall als → *Pathopoiia*) für den Tod („Lamentobass“), die Höllenfahrt oder ähnliche, schmerzhaft Affekte (wie am Beispiel des Schlusschorals aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ in der Bassstimme ersichtlich ist):



The image shows a musical score for the bass part of the cantata 'O Ewigkeit, du Donnerwort'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three measures. The first two measures show a descending chromatic line in the bass: G4, F#4, E4, D4. The third measure shows a descending chromatic line: C4, B3, A3, G3. The lyrics are: 'mein gro - ßer Jam - mer bleibt dar - nie - den.'

Katachresis:

bedeutet „Missbrauch“. „Dergleichen entsteht, wenn eine Dissonanz nicht auf ordentliche, sondern ausserordentliche und harte Art resolvirt wird“⁴¹ und meint z. B. eine „falsch“ aufgelöste Dissonanz bzw. Dissonanzkette. Als Beispiel sei eine Katachresis gewählt, deren „harte Art“ man heute kaum mehr nachvollziehen kann, wie die in T. 22 / 23 im ersten Präludium des WTC I:



The image shows the first two measures of the first prelude from the Notebook for Anna Bach. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3. Measure 23 continues the melody: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3.

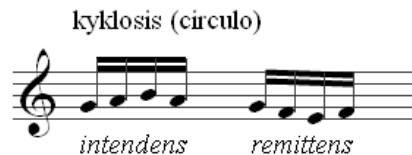
In offensichtlicher Unkenntnis der barocken Figurenlehre fügte C. F. G. Schwencke 1801 in seiner Ausgabe des WTC einen Takt mit einem Durchgangsquartsextakkord ein, um die (damals noch empfundene) Härte der direkt aufeinanderfolgenden verminderten Septakkorde abzuschwächen.

⁴⁰ M. Spieß, „Tractatus musicus compositorio-practicus“, Augsburg 1745, S.155

⁴¹ Walther, S. 138

Kyklosis:

Bedeutet „Umzingelung“ und ist die „Umkreisung“ eines Tones mit Hilfe der oberen und unteren Nebennote. Sie steht für das Runde (Krone), Kreisförmige (Vollkommenheit), kann aber u. U. auch die Umarmung abbilden. Die italienische Bezeichnung „*Circulo*“ zeigt an, dass sie auch als reine Verzierungsfigur (*Figura simplex*) angesehen wurde.



Die Omnipräsenz dieser Figur im Eingangschor der Johannes-Passion erklärt sich durch ihre Zuordnung zum Wort „Herrscher“ (Abbild der göttlichen Perfektion bzw. der Krone des „Königs Christus“) und wird hier durch die *Epizeuxis* bzw. *Gradatio* gesteigert.

Die homophone Akkordik in den Vierteln davor ist eine emphatische, direkte Anrede („Herr“) und wird mit der Figur der *Apostrophe* bewerkstelligt.



Die Krone „hört“ man auch in der Kantate „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 16, Nr. 3 (T. 24), im Bassolo:



Parrhesia:

Bedeutet „Redefreiheit“ (*Licentia*) und bezeichnet eine harmonische Härte, die sich aus der Logik der Stimmführung ergeben kann, womit meist der Querstand gemeint ist. Sie wird zur Darstellung schwerer Konflikte oder Leiden, wie im Rezitativ Nr. 59 aus der Matthäus-Passion „Ach Golgatha“, verwendet:

Anders erscheint diese Figur in T. 112 der fünfstimmigen Fuge in cis-Moll aus dem WTC I

Hier erwartet man nach dem Dominantseptakkord die Auflösung in die Tonika, die aber durch die harte Wechselnote im Tenor (a statt gis) zu einer „schneidenden Dissonanz“⁴² wird (*Ellipsis*).

Passus duriusculus:

Etwas harter (dissonanter) Schritt „ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt“,⁴³ womit eine chromatische Schrittbewegung gemeint ist:

Im Choral „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (BWV 500) sehen wir im Bass wieder den chromatischen Abstieg des „Lamentobasses“:

⁴² H. Keller, S. 55

⁴³ Chr. Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“, S. 77

So gehst du nun, mein Je - su hin,

6 6 6 6 6 7 #
 4# 4 4 5 #
 2 2# 4

Siehe dazu auch das Notenbeispiel bei der *Katabasis*.

Pathopoiia:

Bedeutet soviel wie Affektdarstellung und drückt sich musikalisch in leiterfremden Halbtönen aus (siehe auch *Passus duriusculus*). Im Gegensatz zur *Parrhesia* ist ausdrücklich die Verwendung modusfremder Töne gemeint.⁴⁴

Im Choral Nr. 62 aus der Matthäus-Passion wird die Bangigkeit durch den chromatisch lavierenden Bass ausgedrückt:

Wenn mir am al - ler - bäng - sten

Wenn mir am al - ler - bäng - sten

Polysyndeton:

Bedeutet „mehrfach zusammengebunden“ und bezeichnet in der Rhetorik den Überfluss an Bindewörtern zur Vereindringlichung des Gesagten. In der Musik ist damit die unmittelbare Wiederholung eines Motivs auf gleicher Tonstufe als Zeichen besonderer Nachdrücklichkeit gemeint, wodurch auch eine Hemmung in der Fortschreitung entsteht.

In der Nr. 60 der Matthäus-Passion wird das „bleibet“ mit dem lang ausgehaltenen Ton (*Hypotyposis*) und ein doppeltes Polysyndeton dargestellt (T. 36 – 39):

blei - - - - - bet

⁴⁴ Bartel, S. 236

Der Imperativ verwirklicht sich mittels einer *Exclamatio* am Ende der Phrase.

Saltus duriusculus:

Etwas harter (dissonanter) Sprung (z. B. Tritonussprung); siehe z. B. die, den Sündenfall darstellenden, „verderbten“ Sprünge im Pedal in Bachs Choralvorspiel BWV 637:



Suspiratio:

Ist der Seufzer, der musikalisch durch eine mit Pausen unterbrochene Melodieführung ausgedrückt wird, oft in Verbindung mit gebundenen Sekundschritten abwärts (Vorhalte), wie z. B. im Rezitativ der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“, BWV 135:



Im Präludium in f-Moll aus dem WTC II bilden Seufzerfiguren den Beginn des Stückes:



Mit Ausnahme mancher *Hypotyposis*-Figuren muss die barocke Figurenlehre allgemein als musikalische Semantik verstanden werden; als Fundus „bedeutungstragender Bausteine“, die die Komponisten (auch bei textloser Musik) selbstverständlich angewendet haben und ohne deren Kenntnis heute ein Verständnis für das in der „Klangrede“ Ausgedrückte so gut wie unmöglich ist. Denn „die innere Stringenz der Komposition ist als rhetorisch zu bezeichnen; und diese Bezeichnung bedeutet mehr als eine Analogie, sie zielt auf die geistige Mitte dieser Musik. (...) Die wichtigste Aufgabe wäre es indessen, aus der Wirklichkeit der Musik heraus eine musikalische Rhetorik pragmatisch zu entwickeln, und nicht immer nur Musik und Rhetorik zu vergleichen, wie es im Allgemeinen geschieht.“⁴⁵

⁴⁵ E. Budde, S. 83

Musik ist demnach tatsächlich (und nicht nur im metaphorischen Sinne) eine Sprache, und Interpreten wie Rezipienten sind angehalten, sich entsprechend diesem Verständnis mit den Kompositionen auseinanderzusetzen, um so dem innewohnenden geistigen wie emotionalen Gehalt gerecht werden zu können.

Wie sich die dargelegten Tatsachen auch in den musikalischen Werken der folgenden Generationen manifestieren und entsprechend der sich ändernden ästhetischen Prämissen weiterentwickeln bzw. modifizieren, wird eine wichtige Aufgabe der forschenden Musikanalyse sein.

Tibor Nemeth, Mai 2023

Literatur:

Bach-Dokumente, hrsg. Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, Kassel 1969

Bartel, Dietrich: „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“, Laaber 1985

Bernhard, Christoph: „Tractatus compositionis augmentatus“, Bärenreiter 1999

Budde, Elmar: „Musikalische Form und rhetorische dispositio“,
in: Alte Musik und Musikpädagogik (=Wiener Schriften zur Stilkunde und
Aufführungspraxis 1), Wien-Köln-Weimar 1997

Dammann, Rolf: „Der Musikbegriff im deutschen Barock“, Laaber 1995

Forkel, Johann Nikolaus: „Allgemeinen Geschichte der Musik“, Göttingen 1788

Keller, Hermann: „Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach“, Bärenreiter 1965

Krones, H. u. Schollum R., „Vokale und allgemeine Aufführungspraxis“, Böhlau 1983

Mattheson, Johann: „Der vollkommenen Capellmeister“, Reprint 1739, Bärenreiter 1987

Niemöller, Klaus Wolfgang: Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung
der Renaissance, in: Renaissance-Rhetorik, de Gruyter 1993

Peters, Manfred: „Das Zeugnis des J. A. Birnbaum oder Die Form der Instrumentalfuge bei J. S. Bach“
in: Musik-Konzepte 119

Poos, Heinrich: „Kreuz und Krone sind verbunden“ in: Musikkonzepte 50/51, 1986

Scheibe, Johann Adolf: „Critischer Musicus“, Leipzig 1737 – 1790

Schering, Arnold: „Das Symbol in der Musik“, Koehler & Amelang 1941

Schmitz, Arnold: „Figuren, musikalisch – rhetorische“, MGG Bärenreiter 1955

Spieß, Meinrad: Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Augsburg:Lotter 1746

Ueding Gert/ Steinbrink Bernd: „Grundriß der Rhetorik“, Metzler 1994

Unger, Hans-Heinrich: „Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18.
Jahrhundert“, Georg Olms Verlag 2000

Varwig, B.: ›Variatio‹ und ›Amplificatio‹ -Die rhetorischen Grundlagen der musikalischen Formbildung
im 17. Jahrhundert, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 3. Jahrgang 2006

Walther, Johann Gottfried: „Musicalisches Lexicon“, Bärenreiter 2001

Wolff, Christoph: „Johann Sebastian Bach“, Fischer 2000