

Die Grundidee zu diesem Vortrag entstand aus meiner langjährigen Erfahrung und Beobachtung der Praxis des Generalbasses in Bezug auf stilistische Fragen. Vieles, das in der Forschung schon längst bekannt ist, findet in der heutigen Praxis selten Anwendung. Ziel dieses Vortrages ist es also, eine kleine aber konsequente Brücke zwischen Forschung und Praxis zu schlagen.

Wie der Titel bereits verrät, geht es darum zu erforschen, wie italienische Continuo-Musiker der Barockzeit in konkreten Aufführungen mit Dissonanzen umgegangen sind. Der Begriff „Dissonanzen“ bezeichnet in diesem Beitrag dissonante Klänge, die außerhalb der „normalen“ Kontrapunktregeln Anwendung finden.

Continuo im italienischen Stil wird heute in Hinblick auf diese Dissonanzen meistens -mehr oder weniger bewusst- in zwei Perioden geteilt, deren Trennlinie bei ca.1700 liegt. In vor 1700 entstandener Musik spielt man grundsätzlich Grund –und Sextakkorde, drei- bis vierstimmig und mit korrekten und ‚guten‘ kontrapunktischen Bewegungen. Um und nach 1700 spielt man grundsätzlich rein akkordisch, vielstimmig, vollgriffig und mit vielen, zum Teil sehr scharfen Dissonanzen, die so genannten „acciaccature“ bzw. „mordenti“.

Eine ausführliche Beschreibung solcher Klänge findet man in dem bekannten Traktat „L’Armonico Pratico al Cimbalo“ von F. Gasparini. Dieses Buch ist sehr wichtig, weil es einen Einblick in die wirkliche, professionelle Musizierpraxis gewährt, ohne sich, wie üblich, mit der Auflistung von Anfängerregeln zu genügen.

Gasparini beschreibt die zwei Möglichkeiten, Dissonanzen in Akkorden zu spielen, so:

Acciaccature:

Si ufa alcune volte qualche falsa , che farà con acciaccatura di due , tre , o quattro tasti uniti uno appresso l'altro

(Man verwendet manchmal einige „Falsche“ [falsche Noten], die man als acciaccatura von zwei, drei oder vier Tasten, welche nebeneinander liegen, spielt).

Mordenti:

Nel distender, come dissi la Consonanza piena, si potrà all'Ottava nella mano destra toccar quasi fuggendo il semitono suo vicino sotto la detta Otrava

(Beim Ausspielen eines vollen Akkordes in der Art, die ich schon erklärte, kann man in der rechten Hand quasi im Vorübergehen, den Halbton vor der Oktave spielen)

Beide sind einfach fremde Noten, die zwischen den richtigen (Noten) in einem Akkord gespielt werden. Der Unterschied liegt darin, dass bei den Acciaccature die falschen Noten im Akkord liegen bleiben, während sie bei den Mordenti sofort nach dem Erklingen gestoppt werden.

Einige Beispiele:

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked with a circled '1' and contains five measures. The first measure has a mordenti (m.) above a chord, and the following four measures have acciaccature (ac.) above chords. The second system is marked with a circled '2' and contains five measures. The first measure has a mordenti (m.) above a chord, and the following four measures have acciaccature (ac.) above chords. The third system is marked with a circled '3' and contains five measures. The first measure has a mordenti (m.) above a chord, and the following four measures have acciaccature (ac.) above chords. The fourth system is marked with a circled '4' and contains five measures. The first measure has a mordenti (m.) above a chord, and the following four measures have acciaccature (ac.) above chords. The score is written in a style typical of 18th-century music, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Es ist interessant zu betrachten, dass Gasparini in diesem Beispiel Noten als Acciaccature betrachtet, die eigentlich nicht falsch klingen, sondern im modernen harmonischen Sinne zum Akkord gehören.

Bei (1*) wird die Bassnote A mit der kleinen Terz c und der großen Sext fis harmonisiert. In der modernen Harmonielehre würde man dies als die zweite Umkehrung eines Dominant-Septakkordes ohne Grundton bezeichnen. Zu diesen Noten kommen als Acciaccature ein d und ein g, die schwarz gezeichnet sind. Diese zwei Noten sind aber aus heutiger Sicht nicht gleich zu bewerten, weil, während das G eine eindeutig dissonante Note ist, das D eigentlich keine „Falsa“ ist, sondern der Grundton des D7-Akkordes.

Ein Beispiel in dem die Acciaccature eindeutig falsche Noten sind, haben wir bei (2*): Das D im Bass wird hier mit der großen Terz fis und der großen Sext h harmonisiert, was man heute als die erste Umkehrung eines h-Moll Akkordes bezeichnet. Dazu schreibt Gasparini ein gis und ein a, die nicht zu h-Moll gehören und die wir auch heute als dissonant bezeichnen würden.

Es ist interessant, dass er zwischen diesen zwei Arten von fremden Tönen nicht unterscheidet. Das zeigt das Fehlen eines funktionsbezogenen Gedankens: Eine Quart zum Bass ist für ihm ganz einfach eine Dissonanz und wurde nur als solche betrachtet und verwendet.

Noch ein interessantes Beispiel:

The image shows a musical score for two staves, likely a lute or guitar, in 4/2 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a series of chords and notes, with some notes marked as acciaccature (black diamonds). The chords are marked with 'X7' and '4/2'. The score is divided into measures by bar lines, and there are slurs over some of the notes. The overall style is that of a historical manuscript.

Hier wird ein Akkord beschrieben, der mehr eine „bizzaria“, eine Besonderheit, ist, als etwas, das man regelmäßig verwenden sollte. Er besteht aus 13 Stimmen und um ihn am Tasteninstrument zu spielen, muss man mit den kleinen Fingern und den Daumen jeder Hand jeweils zwei nebeneinander liegende Tasten spielen. So ein Zusammenklang macht laut Gasparini in einem Rezitativ oder einem langsamen Satz einen sehr eindrucksvollen Effekt. Trotz Acciaccatura verliert der Akkord nicht seinen harmonischen Charakter, er wird dadurch nur in seiner Dramatik unterstützt.

Acciaccature und Mordenti waren nicht wirklich etwas, das man zu einem vollkommen auskomponierten Stück beliebig spielen konnte, vielmehr waren sie dem Stil immanent. Ein Komponist hat ein Stück mit einer bestimmten Klangvorstellung komponiert und eine Schreibweise verwendet, die an diese Vorstellung genau angepasst war. Das heißt, dass er das Stück als Einheit von Geschriebenem und Gespieltem konzipiert und für schön befunden hat. Spielt man die Dissonanzen nicht dazu, fällt eigentlich die ganze Konstruktion des Komponisten auseinander, weil man also etwas spielt, das der Komponist selbst so als ungeeignet betrachtete, echte Schönheit zu erreichen.

Denken wir z.B. an ein Adagio von Corelli. Die notierte Stimme ist sehr einfach und schlicht, so wie auch die bezifferte Harmonie. Spielt man aber das gleiche Stück mit Verzierungen und Acciaccaturen, klingt es sehr aufregend und affektiv. Hätte Corelli an eine Aufführung ohne Einführung zusätzlicher Elemente durch des Spielers gedacht, hätte er sehr wahrscheinlich überhaupt eine andere Melodie und eine andere Bezifferung komponiert: Er hat aber die Melodie genau so geschrieben, weil er gewusst hat, wie sie dann in der Praxis gespielt werden würde.

Eine wichtige Anmerkung: Acciaccature werden in den Partituren nicht beziffert. Es wäre sicher umständlich, so viele Intervalle zu notieren, aber wenn es notwendig gewesen wäre, hätte man spezielle Zeichen dafür finden können.

Warum hat man es nicht gemacht? Weil erfahrene Spieler so etwas nicht gebraucht haben. Die Bezifferung ist eben nur eine Hilfe für Anfänger.

Das wird sehr deutlich von Vivaldi in einer etwas heftigen Art gezeigt, wenn er vor seiner Sonata RV340 die Anmerkung schreibt: „per li coglioni“. Das ist ein sehr harter und vulgärer Ausdruck, den man mit „für die Volltrottel“ übersetzen kann. Es

zeigt, wie lästig und unnötig der Komponist die Aufforderung fand, eine genaue Bezifferung über die Bassstimme zu schreiben: Kein richtiger Musiker braucht so etwas, nur Dilettanten oder eben Volltrottel.

Es dürfte jetzt klar sein, dass die Bezifferung eine Art Orientierungshilfe war und keine Schlüsselrolle in der Rekonstruktion einer professionellen Aufführung spielt. In dieser Hinsicht ist es auch klar, dass gute und erfahrene Musiker damals keine Hilfe brauchten und alle in ihren Händen befindlichen Möglichkeiten eingesetzt haben, um den Charakter eines Stückes möglichst gut zu präsentieren. Sie haben mit ziemlicher Sicherheit nicht gedacht: „...mhm, jetzt würde ich gerne eine None spielen, damit ich mit dem Leiden des Sängers mitfühlen kann, aber hier ist keine Ziffer 9: schade!...“

Solo vs. Continuo?

Die Kernproblematik ist: Hat ein Musiker als Begleiter eine andere Klangvorstellung verfolgt als bei der Aufführung eines Solostückes?

Wie wahrscheinlich ist es, dass die Generalbass-Begleitung einer Monodie eine völlige andere Klangwelt verfolgt als die kontrapunktische Vervollständigung eines Madrigals über der gleichen Melodie? Ist es denkbar, dass Musiker, welche in ihre eigenen Kompositionen viele sinnliche Dissonanzen einbauen, als Generalbass-Spieler plötzlich nur mit Grundakkorden begleiten? Darf man wirklich nur dann Dissonanzen spielen wenn sie in der Bezifferung oder in der ausgeschriebenen Oberstimme vorkommen?

Sind die Acciaccature ein isoliertes und plötzlich auftretendes Element? Oder kann man bereits in früherer Zeit eine Tradition erkennen, die eine gewisse Vorliebe für dissonierende Klänge aufweist? Sind Acciaccature nicht einfach eine der vielen Möglichkeiten diese Vorliebe auszudrücken?

Wie können wir annehmen, dass ein Generalbassspieler dissonierende Klänge, die in ausgeschriebenen Partituren sehr wohl zu finden sind, beim Begleiten nicht verwendet hat? Das ist wohl eine kaum vertretbare Annahme.

Logischer scheint, dass ein Musiker beim Continuo-Spielen auf sein übliches und vollständiges musikalisches Repertoire zurückgegriffen hat.

Wir werden uns daher auf das geschriebenes Repertoire beziehen.

Die Seconda Pratica

Der Schlüssel um die Tradition der dissonanten Klänge in Italien zu verstehen, liegt meines Erachtens in der Entstehung der *Seconda Pratica*.

Dieser Begriff wurde von Claudio Monteverdi geprägt, um die neue Kompositionsart gleichzeitig zu beschreiben, einzugrenzen und gegen den Angriff von Artusi zu verteidigen, dessen Hauptanschuldigung eine ‚falsche‘ Verwendung und Behandlung der Dissonanzen war¹.

Es hätte natürlich nur eine von vielen ‚Querelles‘ werden können, aber die Argumentationen Monteverdis haben geschafft, durch diesen Begriff eine sehr überzeugende Brücke zwischen altem und neuem Stil zu bauen sowie eine verbreitete Akzeptanz für einen Stil zu schaffen, der eigentlich keine eigene satztechnische Lehre besaß.

Das ist der Sinn des Begriffes *seconda pratica*: er hätte sein Stil z.B. auch *Nuova Monodia* nennen können; das hätte aber wahrscheinlich einen Bruch mit der alten Tradition bedeutet und er hätte diese ungewöhnliche Behandlung der Dissonanzen mit einer neuen Theorie des Kontrapunktes rechtfertigen müssen.

Das alles war nicht möglich, weil sein Stil eben keinen kompositorisch-theoretischen Hintergrund hatte, sondern einen rein ästhetisch-philosophischen, der aus den Überlegungen der Intellektuellen- und Musiker-Gruppe kam, die sich rund um den Graf Bardi versammelt hatte.

¹ „La novità, e’l modo di confusamente spargere per le Cantilene, le dissonanze [...] da alcuni moderni vanamente introdotta.“ (Die Neuigkeit ist die Art, die einige moderne [Komponisten] unnötigerweise eingeführt haben, Dissonanzen in einer wirren Weise durch die Stücke zu streuen) In: Artusi, Giovanni Maria:

L’Artusi, della imperfettione della moderna musica, parte seconda, Venezia 1600. S.1.

Niemand wollte eigentlich den Kontrapunkt als Basis der Kompositionstechnik infrage stellen und niemand wollte ihn reformieren. Die Regeln von Zarlino haben nie etwas von ihrer Gültigkeit eingebüßt und waren auch im 17. Jhd. richtungweisend. Es war eben nur eine andere Art, die gleichen Regeln anzuwenden; eine andere, eine *zweite Praxis*, die viele Ausnahmen zugunsten des Ausdrucks des Textes erlaubt.

Man muss es sich vorstellen: durch diese zweite Art den Kontrapunkt zu interpretieren, öffnet sich eine Tür, die den Weg zu bisher ungeahnten expressiven Möglichkeiten bietet: man kann durch verschiedene technische Möglichkeiten, die an und für sich den Kontrapunktregeln grundsätzlich nicht widersprechen, neue Klangkombinationen, neue Klangzusammenhänge, einen neuen Sound erzeugen; einen Klang, in dem viele Reibungen einen Platz finden, einen, in dem der Komponist den Text mit Noten ‚bekleiden‘ kann (Vestir di Note), so wie Monteverdi seine Technik beschreibt. Der Text mit seinem expressiven Inhalt steht im Mittelpunkt und wird mit Noten ummantelt, ohne seine Gestalt dabei zu verändern, im Gegenteil: diese musikalische Ummantelung bestätigt und bekräftigt den Inhalt.

Die Entstehung der Dissonanzen

Wir können die verwendeten Dissonanzen in Gruppen unterteilen:

Dissonanzen,

1. die aus Verschiebungen entstehen
2. die aus normalen Stimmführungen entstehen
3. die frei eingesetzt werden
4. die aus instrumentenspezifischen Situationen entstehen

Typischer Beispiel für die vierte Gattung sind die Dissonanzen, welche aus der Spielpraxis der Barockgitarre entstehen. Darüber hat aber schon mein Kollege referiert und ich möchte hier nur betonen, wie interessant und wichtig diese Praxis war. In einer Zeit, in der das Spielen und Komponieren vom Kontrapunkt geprägt waren, war die Gitarre das Feld für Experimente im Bereich der rein akkordischen Begleitung, des rein vertikalen Denkens. Die Klänge, die aus der Kombination zwischen vertikalen Denken und der besonderen Stimmung des Instrumentes entstehen, waren mit Sicherheit ein großer und wichtiger Impuls in der Entwicklung des besonderen Klanggefühles in Italien.

Wie bereits erwähnt, hat man den Grossteil der Dissonanzen eigentlich in einer „korrekten“ Art verwendet, d.h. sie werden durch korrekte Stimmbewegungen erzeugt. Das heißt aber natürlich nicht, dass die sich reibenden Zusammenklänge ein mehr oder weniger zufälliger Nebeneffekt der Stimmführung waren, vielmehr hat man sie gesucht und gewollt.

Wenn man einige Beispiele von Dissonanzen anschaut, die auf den ersten Blick komisch klingen und grundlos erscheinen, wird man sehen, dass auch solche Stellen sich eigentlich aus einem korrekten Satz ableiten lassen.

Was sehr wichtig ist: es geht um den Text. Wenn der Text grausam ist, muss es grausam klingen; wenn der Text von „dolore“ spricht, muss das Stück leidend klingen: es darf kein „cantar parlando“ werden, wo der musikalischen Satz im Vordergrund steht, sondern ein „parlar cantando“, wo die Affekte des Textes mit Noten ummantelt werden. Dieser Unterschied ist entscheidend: „parlar cantando“ heißt: ich rede und unterstreiche dabei das Reden mit dem Intonieren meiner Stimme. „Cantar parlando“ heißt: ich singe und gebe meinem Singen durch Worte einen konkreten Sinn. Dieser Unterschied war für Monteverdi sehr wichtig und er betont ihn immer wieder. Er verwendet selbst auch, je nach Anlass, beide Stile.

Es wird jetzt sehr interessant konkret zu sehen, wie die Komponisten die Regeln „anders“ verwendet haben.

Wie bereits erwähnt, gibt es keine Theorie der *seconda pratica*. Das war für mich am Anfang ein Problem. Nachdem ich mit den Kontrapunktregeln mehr oder weniger vertraut war, habe ich mich bei Stücken von Monteverdi, Peri oder Strozzi gefragt: wie spiele ich so etwas? Vielmehr: wie analysiere und verstehe ich so etwas? Wo kommen diese Dissonanzen her? Warum schreiben die so? Die Schwierigkeit ist eben, dass es keine Grundlagen gibt: es gibt nur eine Praxis².

² Die Figurenlehre hat später versucht, diese Praxis systematisch darzustellen. Christoph Bernhard definiert im 16ten Kapitel seinem *Tractatus compositionis augmentatus* die Figur als „[...] 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.“ In: Müller-Blattau, Joseph (Hg.) *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1926/2003, S.63.

Als erstes Beispiel „Tu dormi“ von Jacopo Peri.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Tu dormi' by Jacopo Peri. Each system consists of a Tenor (T) staff and a Bass (B) staff. The first system starts at measure 14, and the second system starts at measure 21. The Tenor part is written in a treble clef with a 3/8 time signature, and the Bass part is written in a bass clef with a 3/8 time signature. The music is in a key with one sharp (F#). The Tenor part features a melodic line with various intervals, including a tritone (B-F#) and a diminished fifth (G-F#). The Bass part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Der erste Ton der Bassstimme ist ein A, die Oberstimme beginnt mit h',g',e', d.h. mit einem arpeggierten Septnonakkord. Das am Anfang des Stückes! Man könnte meinen, es ist ein Druckfehler, bzw. (wie Artusi) der Komponist war verwirrt.

Den Prinzipien folgend, die wir bisher erkannt haben, werden wir versuchen, uns in die Denkweise der Zeit zu versetzen und mit dem Text zu beginnen. Die erste Worte des Liedes sind: *Tu Dormi*, du schläfst. Es ist etwas Verträumtes, das sich zwischen Realität und Traum befindet. Wie kommt er aber auf einem solchen dissonanten Beginn? Kann man ihn aus einem normalen kontrapunktischen Satz ableiten?

Der Versuch einer Erklärung kann folgendes Beispiel sein:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Tenor' and 'Bass' and shows a melodic line in the Tenor staff and a harmonic line in the Bass staff. The second system starts at measure 7 and shows a Tenor (T) staff and a Bass (B) staff. The Tenor part is written in a treble clef with a 3/8 time signature, and the Bass part is written in a bass clef with a 3/8 time signature. The music is in a key with one sharp (F#). The Tenor part features a melodic line with various intervals, including a tritone (B-F#) and a diminished fifth (G-F#). The Bass part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Hier haben wir einen Satz ohne verbotene Bewegungen. Jetzt lassen wir einfach die ersten zwei Noten weg und beginnen mit dem h', machen wir das gleiche mit dem a' und dem f' im nächsten Takt und wir erhalten Peris Satz.

Wir können jetzt gegen Artusi argumentieren: Es ist ein normaler Kontrapunkt, der aus Ausdrucksgründen etwas modifiziert wird, damit der Text, der natürlich in Vordergrund steht, besser ummantelt wird.

Ein Beispiel von Monteverdi aus das „Lamento della Ninfa“ zeigt uns, wie aus normalen Stimmbewegungen extrem ausdrucksvolle Zusammenklänge resultieren können.

Drei Männerstimmen kommentieren das Geschehen und singen eine Kadenz.

Die erste Stimme bewegt sich schrittweise von g' bis zum e' mit einer Sopranklausel:



Die zweite geht mit der ersten in Terzen von h' in die große Terz gis', natürlich mit dem fis' als Wechselnote:



Die dritte bewegt sich auch von g' bis e' und macht dazu eine Tenorklausel, selbstverständlich mit dem f':



An sich drei absolut logische und korrekte Bewegungen. Die Zusammenklänge e' - f' - gis' und (noch mehr) d' - f' - fis', die sich im zweiten Takt unseres Beispiels ergeben, sind aber alles andere als ‚normal‘ und drücken in unerreichbarer Weise die Worte *il suo dolor*, „ihr Schmerz“, aus.

Auch Barbara Strozzi hat wunderschöne und extrem ausdrucksstarke Textummantelungen geschafft. Der Anfang der Cantata „*Sino alla Morte*“, bis zum Tod, ist ein Beispiel einer frei eingesetzten Dissonanz.



Die Oberstimme beginnt ihren Text mit einer Sept! Diese Sept wird eigentlich vom Continuospieler vorbereitet, der auf dem es im dritten Takt eine Sext c' spielen sollte, die als Vorbereitung für die ersten Note des Gesanges dient. Nichtsdestotrotz ist der Effekt der Sept einfach überwältigend³

Genauso wunderschön ist eine weitere Stelle von Strozzi aus der Cantata *Lagrima amare*.

Auf das Wort *pianto*, das Weinen, singt der Sopran auf dem e eine arpeggierte Figur, die auf der Sept d'' beginnt. Diese ist zwar vorbereitet, wird aber nicht nach c'' aufgelöst. Eigentlich befinden wir uns in einer eher ‚vertikalen‘ Denkweise: sie arpeggiert einen E-moll 7-Akkord (so wie im nächsten Takt einen C-Großer Septakkord). Was hier zählt ist der Klang, man braucht keine Auflösung und das Resultat ist eine der schönsten Stellen des barocken Repertoires.

³ Vor allem dann, wenn der Continuo-Spieler im Akkord die kleine Terz f spielt.

Zusammenfassung

Wenn wir diese Beispiele hören und spielen, fällt es uns natürlich schwerer, ein Continuo aus der Zeit so zu spielen, wie es häufig gemacht wird, nämlich fast ausschließlich mit Grund- oder Sextakkorde. Das ist klarerweise nicht immer falsch, es hängt vom verwendeten Stil, vom Text ab.

In bestimmten Situationen müssen Dissonanzen gespielt werden, ihre Verwendung ist nicht nur eine mögliche Option: wenn man in *stile recitativo* begleitet, sind solche scharfe Zusammenklänge dem Ausdruck immanent, sie gehören dazu.

Das Nichtbeachten dieser Tatsache erweist dem Text und der Musik keinen guten Dienst.

Literaturverzeichnis

- Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali*, Bologna 1684
Bismantova, Bartolomeo: *Compendio musicale*, Ferrara 1677
Angleria, Camillo: *La regola del contraponto*, Milano 1622
Muffat, Georg: *Regulae Concentuum Partiturae*, Wien, 1699
Gasparini, Francesco: *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708
Sabbatini, Galeazzo: *Regola facile, e breve, per suonare sopra il basso continuo...*, Venezia 1628
Agazzari, Agostino: *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Strumenti...*, Siena 1607
Müller-Blattau, Joseph (Hg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1926/2003
Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, 1992
De Goede, Thérèse: From dissonance to note-cluster, in *Early Music*, Oxford, Mai 2005. S.233 ff.
Arnold, F.T.: *The art of accompaniment from a thorough-bass*, New York 1965
Meier, Bernhard: *Alte Tonarten*, Kassel 1994