

Begleitende Notizen zum Kurs über Georg Muffats
Traktat
REGULAE CONCENTUUM PARTITURAE

Bernhard Lang

28. Dezember 2012

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitende Gedanken	1
2	Biografisches	2
3	Erster Teil des Traktates: die “Bausteine”	4
4	Die Dissonanzen	7
5	Zweiter Teil: melodische Ausführung der Akkordverbindungen	10
6	Dritter Teil: Ausführung der Kadenzen	12
7	Zusammenfassung	16

1 Einleitende Gedanken

Überlieferte musikalische Werke bedürfen wie keine andere Kunstgattung der Nachschöpfung durch den Musiker der Gegenwart. Um ihre Wirkung entfalten und *als erlebte Musik* weiterbestehen zu können, müssen sie stets als gegenwärtige Kunstwerke neu entstehen. Was kann sich der praktische Musiker vor diesem Hintergrund vom Studium historischer Quellen erwarten? Sicher nicht *die* endgültige und einzig wahre Version, denn bei ehrlicher Betrachtung ist offensichtlich, dass nicht nur die vorhandenen Informationen für eine hypothetische Rekonstruktion bei weitem zu dürftig wären, die historische Zeit für eine solche in viel zu weiter Ferne läge, um sie tatsächlich wiedererstehen zu lassen. Vielmehr existierte eine solche Idealversion auch zu deren Entstehungszeit nicht–gerade nicht im Bereich der sogenannten Alten Musik, speziell nicht bei Georg Muffat. Ein kurzer Blick in zwei seiner Hauptwerke kann uns vom Gegenteil überzeugen. Sowohl sein *Armonico Tributo* als

auch seine *Concerti grossi* sind so angelegt, dass man sie einerseits *a pochi stromenti* mit einem Streichtrio selbst ohne Generabass-Instrument als intime Kammermusik aufführen kann, wie auch *a molti stromenti* mit dem grossen “Corelli-Orchester”, noch um französische Oboen und Fagott erweitert, sowie nach Belieben auch *Pommern, Cembali, Theorben, Harfen und Regale*. Weitere Beispiele solcher vielseitig angelegter Sammlungen finden wir insbesondere in Deutschland beispielsweise in Scheidts *Tabulatura Nova* oder in Schütz’ *Sinfoniae Sacrae III*. Dabei enthalten diese nicht etwa für möglichst viele verschiedene Besetzung jeweils ein oder mehrere speziell für die jeweilige Besetzung ausgelegte Werke; die Grundidee ist vielmehr, alle Stücke in allen Versionen realisieren zu können. Es galt als umso grössere Kunst, je vielfältiger die Möglichkeiten der Realisierung *ein und desselben Stückes* waren.

Darüber hinaus möge man an die Umstände einer reich besetzte Realisation unter Muffats Anleitung in Betracht ziehen. Ausführliche Probenarbeit, wie sie heute üblich ist, gab es zur damaligen Zeit nicht. Denn wenn auch die Spannweite der verschiedenen zeitgenössischen europäischen Stilformen nicht klein war, so musste doch der damalige Musiker im Vergleich zum heutigen einen zeitlich viel kürzeren Bereich überschauen, so dass vieles selbstverständlich war, was wir uns heute mühsam erarbeiten müssen. Ein einmaliges Durchspielen, wenn überhaupt, musste in aller Regel genügen, bevor man sich vors Publikum begab. Also wird insbesondere im improvisierten Continuo jeder seinen eigenen “Dialekt” eingebracht haben, nach und nach ans “Lokalkolorit” angepasst. Stellen wir uns vor, am zweiten Cembalo sass bei einer Aufführung ein Italiener, bei einer anderen ein Franzose oder ein Deutscher aus dem Norden. Deren Versionen dürften vermutlich recht unterschiedlich geklungen haben.

Gerade Muffats Traktat ist in seinen Begleitungsformen sehr vielseitig und modular angelegt, vom drei- bis zum vollstimmigen Spiel, was die enorme Bandbreite möglicher Formen des *Accompagnato* aufzeigt. Ein Quellenstudium sollte uns daher im Idealfall einen Überblick über die Spannweite der stilistischen Möglichkeiten liefern, derer wir uns in einer den Gegebenheiten einer Aufführung entsprechenden Auswahl bedienen können, um unsere eigene Version zu realisieren. Im Bild der Sprache hiesse dies, eine vorgegebene Handlung mit unseren eigenen Worten nachzuerzählen, dabei aber Vokabular und Grammatik der Entstehungszeit benützend, soweit sich diese aus den Quellen rekonstruieren lassen. Um obendrein auch noch den “richtigen Akzent” zu treffen, wird das Studium von Traktaten nicht ausreichen, dazu gilt es zusätzlich die Werke der Meister selbst zu studieren.

2 Biografisches

Georg Muffat (1653 - 1704) stammte aus Megève in Savoyen, zwischen Annecy und dem Mont-Blanc Massiv gelegen. Über die richtige Aussprache seines Namens – deutsch oder französisch – mag man sich also streiten. Die Familie war ursprünglich in Schottland ansässig, emigrierte aber wegen der Verfolgung der Katholiken unter Elisabeth I. und lebte schon seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in Savoyen. Im Alter von zehn Jahren wurde Georg Muffat nach Paris geschickt, wo er während drei Jahren Unterricht bei Jean-Baptiste

Lully erhielt. Schon hier beginnt die "Internationalität" Muffats, denn Lully, mit eigentlichem Namen Giovanni Battista Lulli, war als Italiener nach Paris gerufen worden, um die neuen italienischen Stilformen mit der alten französischen Musik zu verschmelzen und einen neuen französischen Stil zu schaffen, später *goûts reunis* genannt. Nach Muffats eigener Angabe verbrachte er sechs Jahre in Paris *bei den besten Lehrern*. Im Herbst 1669 ist er in Schlettstadt im Elsass nachweisbar und wurde 1671 in Molsheim als Organist angestellt, wo zu dieser Zeit das Kapitel des Strassburger Münsters Aufnahme gefunden hatte. Um französisch-österreichischen Kriegshandlungen auszuweichen, gab er diese Stelle wenige Jahre später auf und immatrikulierte sich 1674 an der Universität Ingolstadt als Student der Rechte. Über Wien und 1677 Prag gelangte er schliesslich 1678 nach Salzburg, wo er eine feste Anstellung als Domorganist und Kammerdiener beim Erzbischof Max Gandolf, Graf von Kuenburg erhielt. Dieser hatte zwei Jahre zuvor Heinrich Ignaz Franz Biber an seinen Hof geholt, ein Zeichen seiner musikalischen Urteilsfähigkeit und seines Bedürfnisses nach musikalischer Repräsentation. 1681/82 reiste Muffat mit Unterstützung seines neuen Dienstherrn nach Rom, um dort seine Ausbildung bei Bernardo Pasquini fortzusetzen, einem der bedeutendsten Organisten und Cembalisten seiner Zeit. In Rom machte er Bekanntschaft mit Arcangelo Corelli und komponierte unter dem Eindruck seiner neuartigen *Concerti grossi* vier *Sonaten*, die im Hause Corellis zur Aufführung kamen. Erweitert um eine fünfte *Sonata* gab Muffat diese in seiner Sammlung *Armonico Tributo* als sein Opus 1 heraus, seinem Dienstherrn gewidmet. Im Stil lehnen sie sich ganz an das in Italien Gehörte an, jedoch weist die Form der "Sonaten" als Folge von Tanzsätzen, sowie die Möglichkeit, Oboen und Fagott einzusetzen (dies jedoch erst in der überarbeiteten Fassung in den *Concerti Grossi*), klar auf Muffats erste Ausbildung in Frankreich. Schon in diesem seinem ersten Opus tritt Muffats persönliche Handschrift in der Synthese aus französischen und italienischen Stilmitteln klar zu Tage.

Seine nächste Publikation *Apparatus musico-organisticus*, erschienen im Jahr 1690, verfasste er wiederum in *dieser meiner Art, als die ich aus der mit stetem Umgang und Gemeinschaft mit denen vornehmen Organisten in Teutschland, Welschland und Frankreich erlangten Erfahrung vermisch habe*. Dabei bezieht er sich ausdrücklich auf das umfassende Werk Frescobaldis, das er wegen der vielen seither erfolgten Veränderungen erneuern wolle. Neben französischen Elementen sind in den darin enthaltenen Toccaten auch die Einflüsse Frobergers und deutscher Kontrapunktik deutlich zu erkennen.

Nach dem Tod seines Dienstherrn wechselte Muffat 1690 an den Hof des Passauer Bischofs Johann Philipp von Lamberg als Kapellmeister und Hofmeister der Edelknaben. Wie schon zuvor in Salzburg entstand hier eine Fülle von "Gebrauchsmusik" für höfische Anlässe, aus der Muffat 1695 Werke für den ersten Band seines *Florilegium* auswählte. Charakter und Besetzung der 50 Stücke dieser Sammlung sind vorwiegend von französischer Art der Lullyschen Prägung. Der zweite, 1698 erschienene Teil enthält 62 Sätze in acht Suiten angeordnet, die nach Muffats eigenen Worten *zu herrlicher Bewillkommnung deren Fürsten und anderen vornehmen Herren, wie nicht weniger zur Dantz-Übung einer Hoch-Adelichen Jugend* dienen sollten. Wie den meisten Muffatschen Werken sind auch dieser Sammlung ausführliche Anweisungen zur Aufführungspraxis vorangestellt, parallel in Latein, Deutsch, Italienisch und Französisch, welche jedoch die Erläuterungen in seinen

anderen Werke an Länge und Ausführlichkeit weit übertreffen und sogar eine Reihe von Notenbeispielen zum Lullyschen Stil enthalten. Diese Vorrede stellt wohl das wichtigste Dokument zur Aufführungspraxis seiner Zeit dar.

1701 legte Muffat seine Sammlung von zwölf *Concerti grossi* vor, die auch die fünf *Sonate* aus dem *Armonico tributo* in umgearbeiteter Form enthielten. In *Florilegium* und dem Titel der Sammlung der *Concerti grossi* kündigte Muffat die Fortsetzung dieser Reihen an, was ihm jedoch nicht vergönnt war. Im Verlauf des spanischen Erbfolgekrieges wurde 1703-1704 auch das damals österreichische Passau belagert. Muffat starb kurz nach der Friedensschliessung am 23. Februar 1704, wohl an den während der Belagerung erlittenen Entbehrungen. Ein musikalischer Nachlass ist nicht erhalten. Wie weit die von Muffat angekündigten weiteren Veröffentlichungen bereits als skizzierte Ideen oder gar als fertig komponierte Werke vorlagen, lässt sich daher nicht ermesen.

3 Erster Teil des Traktates: die “Bausteine”

Von Muffats Traktat *Regulae Concentuum Partiturae* ist lediglich eine Abschrift erhalten, die offensichtlich nicht aus Muffats eigener Hand stammt, wie sich aus den vielen Fehlern entnehmen lässt, die den Schreiber als mit der Materie nicht sonderlich vertraut ausweisen. Darüber hinaus war der Schreiber offenkundig des Französischen nicht mächtig, denn der einzige enthaltene Satz in französischer Sprache ist bis zur Unverständlichkeit entstellt. Die Kopie trägt das Datum 1699, wobei nicht angegeben ist, ob sich dieses auf die Erstellung des erhaltenen Exemplares oder auf das Erscheinungsdatum des Traktates bezieht. Entsprechend dem damals Üblichen dürfte es sich um ersteres handeln. Offensichtlich stammt es jedoch aus der Zeit nach Muffats Italienaufenthalt, wie die ausführlichen Beispiele in vollgriffigem Spiel zeigen.

Die Bedeutung Muffats Traktates ergibt sich hauptsächlich aus zwei Tatsachen. Zum einen enthält es eine schier endlose Zahl an ausgearbeiteten Beispielen in zweizeiliger Klavierpartitur, die im Gegensatz zu den aus lediglich einer bezifferten Basszeile bestehenden Beispiele vieler zeitgenössischer Anweisungen nicht erst unter häufiger Spekulation “rekonstruiert” werden müssen. Im Übrigen haben diese Beispiele nicht bloss akademisch-theoretischen Charakter. Vielmehr zeigt sich in ihnen bereits der Einfallsreichtum eines meisterhaften Komponisten, der in diesen Beispielen die “Bausteine” seiner Kunst vorführt. Zum anderen ist Muffats persönlicher Stil durch seine zweifache Ausbildung in Paris und Rom und seinen Wirkungsort in Deutschland gekennzeichnet, indem er die Elemente verschiedener Herkunft verbindet und zu einem Ganzen führt. Darüber hinaus befindet sich seine Lehrmethode gewissermassen auf halbem Weg zwischen der frühbarocken Praxis des noch aus der Renaissance stammenden improvisierten Kontrapunktes und der weitgehend an vertikaler Akkordharmonik orientierten spätbarocken Ausführung. So bietet es sich an, das Studium des Muffatschen Stiles zum Ausgangspunkt nehmen, die verschiedenen enthaltenen Spezifika der unterschiedlichen National- und Epochenstile des Generalbasses herauszuarbeiten, um sich dann ausgehend von diesen Elementen in verschiedene Stilrichtungen zu “spezialisieren”.

Schlagen wir die erste Seite des Traktates auf, so erblicken wir eine Reihe von C-Dur Akkorden. Bemerkenswert sind dabei neben der grossen Zahl an Realisationen die häufigen Verdopplungen von Quinte und Terz, letztere sogar häufiger als erstere, sowie die gelegentliche Auslassung der Quinte. Im Text gibt Muffat keine Präferenzen für die Verdopplung an, die Wahl ist offenbar offen. Es schliesst sich auf der folgenden Seite eine längere Sequenz von Akkordverbindungen des gewöhnlichen Dreiklanges an, *Concentus ordinarius*, wie Muffat ihn nennt, durchgehend in dreistimmiger Ausführung. Dabei erkennen wir die in praktisch allen ausführlicheren Generalbass Traktaten herangezogene Lehrmethode, typische Bassgänge mitsamt ihren gewöhnlichen Begleitungsmöglichkeiten zu klassifizieren (im zweiten Teil des Traktates: *Da aber der Baß gradatim aufsteiget, Wann der Baß gradatim absteiget, Wann der Baß terzweis aufwärts springt* etc.). Über die häufig “springende” Stimmführung wird später noch zu sprechen sein.

Neu an Muffats Einstieg in die Materie ist, den Akkord als grundlegenden “Baustein” darzustellen. In den Traktaten des 17. Jahrhunderts wurden in der Regel zunächst die Tonnamen und Intervalle eingeführt, um dann den mehrstimmigen Satz anhand von Intervallverbindungen zu erklären, also ausgehend vom zweistimmigen Kontrapunkt. Bei Francesco Bianciardi [4] finden wir 1607 die Definition eines Akkordes

Per applicare le consonanze, posti questi fondamenti, si deve osservare, che la musica ha l'armonia perfetta in tre termini, cioè in tre corde di diversa spetie insieme unite, fra le quali una facciola quinta sopra il Basso, e l'altra la terza, che una è consonanza perfetta, e l'altra imperfetta. E questo si deve osservare in tutte le corde del Basso, che possono haver tal consonanze.

d.h.

Um die Konsonanzen zum gegebenen Fundament anzubringen, muss man beachten, dass die Musik perfekten Zusammenklang in drei Termini oder Noten hat, die von unterschiedlicher Spezies sind und sich vereinigen, von welchen die eine eine Quinte über dem Bass bildet und die andere die Terz, welche erstere eine vollkommene Konsonanz ist und letztere eine unvollkommene. Und das muss bei allen Tönen des Basses beachtet werden, die solche Konsonanzen haben können.

Derselbe Sachverhalt lautet bei Muffat

Concentus ordinarius hat die Terz, Quint und Octav.

Wofür Bianciardi zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch einen ganzen Paragraphen aufwendet, das drückt Muffat am Ende desselben in weniger als einer Zeile aus. Der weitere Verlauf des Traktats und die äusserst schön ausgearbeiteten Stimmführungen in den Beispielen zeigen jedoch, dass sich auch bei Muffat der mehrstimmige Satz als kontrapunktisches Gebilde versteht, jedoch auf der Grundlage des *dreistimmigen* Kontrapunktes, also einer Satzart, der auf der einen Seite bereits klar eine (triadische) akkord-harmonische Idee zugrunde liegt (wozu mindestens drei Stimmen nötig sind), jedoch ganz nach Regeln des Kontrapunktes

ausgeführt ist. Natürlich traten Akkorde als Form der Begleitung bereits seit langem auf. Die in vierzeiliger Partitur gedruckte Begleitung der Recercare in Diego Ortiz' *Trattado de glosas...* 1553 [1] ergeben beispielsweise nichts anderes als eine Folge von vierstimmigen Grundakkorden. Jedoch ist der Akkord im Musikverständnis der Renaissance lediglich ein klangliches Resultat der aus gleichzeitig erklingenden Stimmen bestehenden polyphonen Musik. Der Akkord selbst wird gewissermassen noch nicht als konstituierende musikalische Einheit angesehen. Darauf deuten auch die zahlreichen Anweisungen hin, wenn man das Orgel-, Harfen- oder Cembalospiele lernen wolle, solle man sich an die Werke der Meister der Polyphonie halten, wie Palestrina, Lasso, Adrian Willaert, Josquin Desprez etc. und nicht an die Werke von Instrumentalisten, da diese voller Fehler seien. Bei letzteren handelt es sich zumeist um instrumental-grifftechnische Einrichtungen (vokal-) polyphoner Werke. Die Kürze der Einführung vom *Concentur ordinarius* zeigt deutlich, dass zu Muffats Zeit der Akkord als eine Konstituente der Musik bereits etabliert ist. Der ausschliessliche Bezug auf den Kontrapunkt bei der Fortschreitung stellt diesen jedoch noch eindeutig in den zweiten Rang.

Am klarsten wird der "modulare" Aufbau Muffats Satztechnik und die sich daraus ergebende konsequente Stimmführung vielleicht im Beispiel zur Septime auf den Seiten 28f sichtbar. Die ersten sechs Takte sind durchgehend dreistimmig, wobei zum Beispiel in der Mitte des dritten Taktes der Akkord mit der Septime in recht ungewohnter Form auftritt: infolge strenger Stimmführung ohne Quinte und Terz. Ausserhalb eines Systems mit strikt kontrapunktischer Stimmführung ist eine solche Konstellation kaum denkbar. Diese Form des dreistimmigen Spiels wird eine Generation später von Johann David Heinichen [8] als die Art der Alten charakterisiert werden. Im siebten Takt des Beispiels wird dann eine vierte Stimme eingefügt, die sich als Tenorstimme zu erkennen gibt. Im Vergleich zur Praxis mancher spätbarocken deutschen und der französischen Autoren, auf die sich die Mehrzahl der modernen Anleitungen zum Generalbass-Spiel bezieht (so darin überhaupt auf die Quellen eingegangen wird), mag uns die hier zu beobachtende Art der Vierstimmigkeit vielleicht ungewohnt vorkommen. In den späteren Quellen finden wir meist drei Stimmen in der rechten Hand, während die Linke lediglich den Bass spielt, oft in Oktaven verdoppelt. Heinichen bezeichnet die Vierstimmigkeit als Standardausführung, in dieser 1-3 Aufteilung jedoch kaum verholten als die Version für Anfänger, die im übrigen aufgekommen sei und benutzt werde, um schnelle Bassläufe spielen zu können, was in der älteren Standardmethode kaum möglich gewesen war. In den französischen Anleitungen ist die 1-3 Aufteilung mit gewissem Spaltklang-Charakter nahezu allgegenwärtig, wurde jedoch bereichert durch *tierces coulées* und die verschiedensten Arten der Arpeggierung, teilweise in rhythmisierter Form.

Muffat verteilt dagegen im betrachteten Beispiel die Stimmen zu zwei und zwei auf beide Hände, was eine unabhängigere Führung der einzelnen Stimme erlaubt. Diese gleichmässig verteilte kontrapunktische Ausführung wurde laut Heinichen noch im 18. Jahrhundert für das Begleiten auf der Orgel benützt. Nach Belieben können in Muffats System dann weitere Stimmen hinzugefügt werden (Takt 16ff). Bei Erreichen der Sieben- bis Achtstimmigkeit bleibt für kontrapunktische Ausführung natürlich wenig Spielraum. Jedoch vermag es Muffat durch Einflechten von Durchgangsnoten, vornehmlich in den Mittelstimmen mit Hilfe

der beweglicheren Daumen ausgeführt, auch hier zumindest die Illusion eines kontrapunktischen Satzes aufrecht zu erhalten. Das kontrapunktische Intervalldenken wird auch aus den Besprechungen der Dissonanzen im weiteren Verlauf deutlich. Und selbst in den vollstimmigen Beispielen lässt sich jede einzelne Note in ihrer Stimmführung insoweit verfolgen, als die vorbereitenden und auflösenden Noten stets in der entsprechenden Lage vorhanden sind.

In den Beispielen zur Verbindung der Grundakkorde fällt auf, dass die Stimmen recht häufig grössere Sprünge durchführen, oftmals über den nächstliegenden Ton der folgenden Harmonie hinweg, den übernächsten ansteuernd. Dies steht im Gegensatz zur Anweisung mancher moderner Generalbass- und Tonsatzlehre, stets den kürzesten Weg zum nächsten Akkord zu wählen. Das Prinzip der melodischen Spannung im kontrapunktischen Satz überwiegt hier ganz klar gegenüber einer an geringer Bewegung orientierten Akkordbegleitung, bzw. einem gleichmässigen Fluss, wie er in einem Choralsatz Bachscher Prägung zu finden ist. Die bei Muffat vorherrschende Form geht auf die alten Formen des improvisierten Kontrapunktes der Renaissance zurück. Der zweite Teil des Traktes ist überwiegend diesem Themenkreis gewidmet. Stufenweise Stimmführung wird dagegen in der Auflösung der Dissonanzen erforderlich. Dementsprechend sind es oft (in der späteren Sprache der Akkord-Umkehrungen ausgedrückt) die Quinte oder der Grundton eines Akkordes, die im Sprung weitergeführt werden, um in zumindest einer Stimme besagte melodische Spannung zu erzeugen. Ergibt eine "lineare" Akkord-Verbindung dagegen einen Terzsprung, so finden wir diesen oft durch eine Durchgangsnote ausgefüllt.

Bemerkenswert im Abschnitt der Grundakkorde ist überdies, dass Muffat mit dem *Concentus semisextilis* also dem Akkord mit Quinte und Sexte einen dissonanten Akkord als "Grundbaustein" seiner Anleitung benützt. Zwar muss die darin enthaltene Dissonanz (die Quinte!) vorbereitet und aufgelöst werden, jedoch findet dieser Akkord bereits als Grundelement Eingang in die "Harmoniesprache", die im wesentlichen auf der Kadenzfolge aufbaut. Damit ist der alten Regel der Rücken gekehrt, die besagte, dass sich der Satz auf den wichtigen (betonten) Notenwerten an der Konsonanz auszurichten habe, die lediglich durch Vorhalte und deren Auflösung verzögert werden konnte. Wir finden sie zum Beispiel noch eine Generation zuvor beim Schütz-Schüler Christoph Bernhard [9].

4 Die Dissonanzen

An die Einführung der drei Grundakkorde schliesst sich die Besprechung der dissonanten Intervalle an, in der für jeden Typ von Dissonanz und Stimmführung die möglichen Begleitungen und deren Stimmführungen für drei, vier und mehr Stimmen im einzelnen erläutert werden. Die dissonanten Intervalle werden jeweils in *supersyncopatus*, *subsyncopatus* und *transiens* unterteilt, entsprechend der Lage der dissonanten Note des Akkordes als Vorhalt in einer der Oberstimmen oder im Bass bzw. als Durchgang über liegendem Bass. Jeder Stimmführungstyp bringt seine eigenen Begleitungsmöglichkeiten mit sich. Generell lässt sich sagen, dass sich die Frage, welche Noten verdoppelt werden können, bereits nach dem Prinzip der Akkord-Umkehrungen beantworten lässt. Was im Sinne des Grundakkor-

des konsonant ist, kann verdoppelt werden (es sei denn, es wäre mit einem Vorzeichen versehen). Bei der *Ausführung* im kontrapunktischen Geschehen hilft diese Erkenntnis jedoch nicht weiter, da sie gewissermassen eine Hin- und Rücktransformation zwischen zwei Beschreibungssystemen beinhaltet, die beim raschen Erfassen des polyphonen Satzes und dessen Umsetzung in Griffe nur hinderlich sein kann.

Muffats Beschreibung der Intervalle ist derart klar, umfassend und dennoch nicht ausschweifend, dass sich hier eine Besprechung der auftretenden Spezies kaum lohnt. In der ihm eigenen Präzision stellt er alles Nötige dar. Ein Vergleich mit anderen Lehrwerken und Stilrichtungen ist dagegen äusserst aufschlussreich. Auf den ersten Blick bietet sich zum Beispiel an, das bei Muffat Dargestellte in eine Form ähnlich der Akkord-Systematik Heinichens [8, p??] zu bringen und auf Übereinstimmungen bzw. Unterschiede zu untersuchen. Eine direkte Gegenüberstellung stellt sich jedoch als nicht machbar heraus, da die Systematik bei Heinichen und auch Mattheson [11] auf einer reinen Akkord-Klassifikation beruht: Zu vorgegebenen Ziffern und Ziffernfolgen werden die üblicherweise zusätzlich gegriffenen Intervalle angegeben und dadurch die Harmonik charakterisiert. Bei Muffat hingegen vermischen wir eine systematische Behandlung der Ziffern allein. Viele Bezifferungen tauchen in unterschiedlichen Zusammenhängen auf, ohne dass Muffat auf diese "Mehrdeutigkeit" einginge. Vielmehr ergibt sich das harmonische Geschehen bei ihm durch das Zusammentreffen von Bezifferung und Bass-Stimmführung. Es zeigt sich einmal mehr die feste Verwurzelung der Muffatschen Tonsprache in der kontrapunktischen Tradition. Zum Verständnis des kompositorischen Geschehens benötigt man die Ziffern *und* den Verlauf der Bass-Stimme, der entscheidet, wie man in die Dissonanz gelangt. Auch der direkte Vergleich mit der italienischen Lehrmethode, wie man sie bei Gasparini [7] findet, stellt sich als nicht machbar heraus, da wir dort keinerlei Intervall-Systematik antreffen. Sein Traktat baut vielmehr auf der Besprechung häufig auftretender Bass-Figuren auf, die ihre charakteristische Begleitung erfordern. Insgesamt verlässt sich die spätere deutsche Methode und auch die französische tendenziell mehr auf die Ziffern über dem jeweiligen Basston, wogegen die italienische den harmonischen Verlauf am typisierten Bassgang festmacht. Dementsprechend sind deutsche Generalbass-Stimmen oft voll von Ziffern, wogegen sich die italienische Bezifferung auf das Allernötigste beschränkt, oft sogar ganz fehlt.

Ein direkter Vergleich der Quellen würde also die Übersetzung *aller Traktate* in ein gemeinsames Beschreibungsmuster voraussetzen, innerhalb dessen sich dann das gegenseitige Verhältnis studieren liesse. Diesen Weg hat Thomas Arnold in seiner umfassenden Abhandlung eingeschlagen [12]. Diese Vorgehensweise ist jedoch letztlich zum Scheitern verurteilt, wenn die originalen Beschreibungs-Systeme und Denkmuster in wesentlichen Punkten voneinander abweichen. In solchem Fall müssen um der Vergleichbarkeit willen wesentliche Aspekte der einen oder anderen Quelle ausblendet werden. Sehr viel mehr verspricht dagegen ein Vergleich der Beschreibungs-Sprachen selbst und der Vergleich deren Ergebnisse, wo sich diese überdecken und wo sie aufgrund der verschiedenen Herangehensweisen zu unterschiedlichen Resultaten führen. Es ist jedoch offensichtlich, dass ein solcher Vergleich das gründliche Studium der zu vergleichenden Quellen und deren stilistischer Umfeld voraussetzt und damit den Rahmen dieser Besprechung bei weitem sprengt. Deshalb sei die Durchsicht Muffats Einführung der Dissonanzen auf einige Anmerkungen beschränkt.

Bei der Besprechung der Quarte fällt der Hinweis auf, dass die Dissonanz möglichst zwischen den Oberstimmen auftreten soll, um einen uninteressanten Stimmverlauf im Diskant zu vermeiden. Auffallend ist auch die Anweisung, bei der unten gebundenen Quarte, wenn nichts angegeben ist, eher die Quinte denn die Sexte zu greifen. In deutschen Quellen tritt in dieser Konstellation eher die Sexte auf, jedoch ist der Griff dort gewöhnlich mit 2 beziffert und entspricht damit der *Secunda subsyncopata* bei Muffat, der also offensichtlich diese Situation differenzierter betrachtet als die späteren Quellen (sieht man einmal vom überbordenden und wohl nicht mehr sehr hilfreichen System bei Mattheson ab).

Darüber hinaus finden wir die *Quarta italica*, welche dem Sextakkord mit kleiner Terz hinzugefügt wird, sowohl bei kleiner als auch bei grosser Sexte (chromatischer *Grieff*). Dadurch ergibt sich im Vergleich mit der “nördlichen Fassung” ein vollerer Klang, oder umgekehrt klingt der Griff ohne die italienische Quarte transparenter. Die typische “nördliche” Version verdoppelt bei grosser Sexte häufig die Terz, wobei die Sexte als retardiert 7♯6 auftritt.

In den Beispielen zum Tritonus finden wir eine harmonische Überlagerung, indem der Penultima der *Cadentia minor* der Griff der Penultima der *Cadentia major* beigemischt wird. Dieselbe Konstellation tritt am Ende der Besprechung der *Cadentia minor* auf. Auch andernorts finden wir bei Muffat solche Überlagerungen, beispielsweise am Ende des ersten Beispiels zur Sekunde. Dort wird der Grundakkord mit grosser Terz auf c in der linken Hand in vollkommen paralleler Bewegung nach d mit kleiner Terz verschoben, in der Rechten bleibt (bis auf zusätzlich auftretende a) der ursprüngliche Akkord bestehen. Die Einführung des a in der rechten Hand bewirkt jedoch, dass die “Akkord-Mischung” nicht so stark als solche wahrnehmbar ist, sondern als Quart-Non-Vorhalt hörbar wird. Eine weitere Form tritt im Beispiel zur grossen falschen Quinte auf, wo diesmal zwei Akkorde im Quart- oder Quintabstand überlagert werden. Jedoch hat auch diese Ausprägung deutlich kontrapunktische Vorhaltswirkung.

Die Überlagerung zweier harmonischer Komponenten ist eine typische Eigenschaft der italienischen *Acciacatur*. Der Unterschied besteht lediglich in der strengen Stimmführung bei Muffat, in der ein freies Eintreten dieser Dissonanzen nicht möglich ist. Das klangliche Resultat wirkt dadurch weniger dissonant als der italienische Stil. Des weiteren treten sehr typische Formen wie die eingefügte Quarte oder Sexte im Akkord mit grosser Terz und kleiner Septe bei Muffat nicht auf.

Der erste Teil des Traktates schliesst mit einer Aufzählung der chromatischen Akkorde, in denen *mi contra fa* auftritt, also solcher Akkorde, welche ein vermindertes oder übermässiges Intervall enthalten und somit gesonderten Stimmführungsregeln unterliegen. Dabei wird stets die hoch alterierte Note nach oben, die tief alterierte nach unten weitergeführt. Chromatische Intervalle werden in aller Regel nicht verdoppelt. Hier zeigt sich neben dem vollgriffigen Spiel –vielleicht am deutlichsten der italienische Einfluss in Muffats Stil. Harmonisch geht dieser Abschnitt weit über das in Frankreich und Deutschland zu der Zeit Übliche hinaus.

5 Zweiter Teil: melodische Ausführung der Akkordverbindungen

Im Anschluss an die systematische Einführung der Akkorde und Dissonanzen und deren Begleitung folgt eine umfangreiche Sammlung an Beispielen, die das bereits behandelte Material im Zusammenhang darstellt und lehrt, Folgen von Grund-, Sext- und Quintsext-Akkorden melodisch interessant zu realisieren. Dabei wird eine Fülle von kurzen Abschnitten mit schlechten und guten Stimmführungen gegenübergestellt und erläutert. Interessanterweise stellt Muffat eine Folge mit zahlreichen chromatischen Gängen an den Anfang seiner Beispiele. Viel Wert legt er auf die Stimmführung nach der Terz: nach der Gross-terz stets stufenweise aufwärts, nach der Kleinterz stets abwärts, gern auch im Sprung, es sei denn, es folgte die grosse im chromatischen Gang direkt anschliessend. In der ersten Serie von Kurzbeispielen kann man bereits entnehmen, dass melodische Stimmführung bei Muffat oft bedeutet, vom “kürzesten Weg” abzuweichen, das heisst, nicht alle Stimmen zur jeweils nächstgelegenen Note des folgenden Akkordes fortschreiten zu lassen, sondern dabei mindestens eine Stimme im Sprung zu bewegen, oft von oder zur Quinte eines Akkordes. Solche Fortschreitung wählt er insbesondere, wenn der “harmonisch direkte Weg” aus einem Sekundschritt bestehen würde. Man fügt zur Erhöhung der melodischen Spannung dann einen “Umweg” ein. Wenn im Gegenteil die direkte Verbindung der Harmonien einen Terzsprung verlangt, so füllt Muffat diesen häufig mit einer Durchgangsnote auf. Es gilt also die Regel, dass man aus melodischen Gründen eine reine Akkord-Reduzierung des Satzes vermeiden sollte, zumindest sofern man nicht vollgriffig spielt (alle diese Beispiele sind in altem, dreistimmigen Stil gehalten). Und selbst im vollgriffigen Spiel lassen sich stets alle Noten aus kontrapunktischen Prinzipien herleiten, nichts tritt vollkommen frei ein.

Ganz besondere Beachtung schenkt Muffat der Bewegung der Diskantstimme. Alle Beispiele mit fortgesetzter stufenweiser Diskant-Stimme werden als schlecht und nicht *arios* bezeichnet. Hier zeigt sich vielleicht am deutlichsten der Abstand zwischen Muffats Vorstellung eines gut ausgeführten Generalbasses und der französischen Praxis, sowie auch der bei Heinichen beschriebenen Stufe “für Anfänger”. Es wird auch nochmals deutlich, dass die Aufgabe eines derart realisierten Continuos nicht in einem akkordischen Harmoniefundament im Sinne einer reinen Intonations-Stütze besteht sondern kontrapunktisch-melodische “Standard-Formen” beitragen soll (Wie man mit solchem Generalbass-Spiel Probleme der Intonation behandelt, erfahren wir dann bei der Besprechung der Kadenzten).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass bei wiederholt stufenweiser Stimmführung im Bass, wenn der Bass Skalen aufweist, die harmonisiert werden sollen, oft alle Stimmen zugleich in dieselbe Richtung springen (bis zu einer Septime in der Oberstimme!), um hernach wieder in Gegenbewegung fortschreiten zu können. Offenbar bildet die unmittelbar nachfolgende Gegenbewegung genügend Ausgleich zum ansonsten als schweren Satzfehler anzusehenden parallel gerichteten Sprung.

Darüber hinaus ergeben sich aus den “melodischen Umwegen” häufig Abwechslungen von Oktave und Quinte, die Muffat an verschiedener Stelle ausdrücklich als schön be-

zeichnet. Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass diese Art der Fortschreitung ein beträchtliches Alter aufweist. Ähnliche Folgen finden wir bereits in der Technik des improvisierten Kontrapunktes der Renaissance, in der Technik des Fauxbourdon. Genauso kann man die verschiedenen Spielfiguren, abgebrochene Durchgänge usw. weit in die Vergangenheit zurückverfolgen. Zwar mag eine solche mehr oder weniger direkte Verbindung zwischen den Zeiten Dufays, Ockeghems und Josquins zu Muffats Epoche erstaunen. Es ist jedoch zu bedenken, dass das Erbe der Renaissance-Polyphonie insbesondere im deutschen Kulturraum am Übergang zum 18. Jahrhundert immer noch deutlich sichtbar präsent ist. Ausgehend von einem eher komplizierten Regelwerk, in dem die oberen Stimmen sowohl auf die Stimme mit dem *cantus firmus* in der Mitte achten mussten, als auch auf den Verlauf der Bass-Stimme, die abwechselnd Quinten und Terzen zum *cantus firmus* zu singen hatte, bemerkte man die weitgehende Vereinfachung, wenn Bass und *cantus firmus* zusammenfielen, bzw. wenn man sich beim Erfinden einer Oberstimme allein an der tiefsten Stimme ausrichtete. Es ist möglich, dass diese neuere Art des improvisierten Kontrapunktes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuerst in Italien in Gebrauch gekommen ist, finden wir sie doch 1553 bei Diego Ortiz [1] bezeichnet als *sobre estos Cantos llanos que en Italia communmente llaman Tenores also über jene cantus firmi, welche in Italien gewöhnlich Tenor genannt werden*. Allgemein findet gegen Ende der Renaissance eine Verschiebung des Gewichtes der Stimmen untereinander hin zu den Aussenstimmen statt. Dabei kommt dem Bass *als Funktion*, also als der jeweils tiefsten Stimme, die Aufgabe zu, den improvisierend hinzugefügten Stimmen harmonische Orientierung zu liefern. Bei Praetorius [5] finden wir eine schöne Beschreibung der Aufgabe eines Bassisten, aus den Stimmbüchern der unteren Stimmlagen, zwischen denen die Bassfunktion hin und her springt, je nach dem welche gerade die tiefste ist, eine *durchgehende Bass-Stimme* (italienisch *basso continuato* oder *basso continuo*) anzufertigen, die dem unteren klanglichen Rand der Komposition folgt (*basso seguente*). Man kann sich die grosse Arbeitserleichterung vorstellen, die sich ergab, wenn es reichte, eine solche Bass-Stimme an die Instrumentalisten zu verteilen, die dann passende Stimmen dazu improvisierten, anstatt die komponierten Stimmen zu verdoppeln, was vorausgesetzt hätte, dass für jeden Instrumentalisten das entsprechende Stimmenmaterial eigens kopiert worden wäre. Insbesondere der Organist konnte sich das “Absetzen” der Stimmbücher in die Tabulatur sparen und aus dieser Bass-Stimme spielen, wenn er im Kontrapunkt genügend geübt war, für einen Berufs-Organisten zu aller Zeit eine Selbstverständlichkeit. Das Resultat eines solchen instrumentalen Begleitens, aufgeteilt in Harmonie-Fundament und hinzugefügte kontrapunktische Ornament-Stimmen, finden wir ausführlichst 1607 bei Agostino Agazzari [3] beschrieben.

Nun handelt es sich, sofern man abgesehen von Vorhalten keine dissonanten Intervalle verwendet und keine Chromatik einsetzt, auch zu Muffats Zeit weiterhin um dieselben Noten und Skalen, sowie weiterhin um dieselbe Notwendigkeit, Quint- und Oktavparallelen zu vermeiden, wie schon in der Renaissance, und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Lösungen des “Problems” sich nicht allzu sehr voneinander unterscheiden. Allerdings finden sich auch deutlich erkennbare Neuheiten. In der Improvisation der Renaissance spielen die später auftretenden Sextakkorde noch keine Rolle, die improvisierte kontrapunktische Begleitung besteht aus Grundakkorden, wie sehr schön bei Ortiz zu sehen. Darüber hinaus

haben die Alterationen als *musica ficta* einen gewissen improvisatorischen Charakter und weisen noch keine harmonische Funktion auf, wie dies später der Fall sein wird. Darüber hinaus wird bei Muffat die Typisierung der Quint-Kadenz deutlich: Er rät, bei einem Quintsprung im Bass eine Kleinterz nicht nach oben zu führen. Ebenso soll der Schritt nach oben nicht zu oft angewendet werden, wenn es sich nicht um eine Kadenz handelt. Man erkennt, dass die nach oben geführte Terz bei gleichzeitigem Quintfall im Bass der modernen Kadenzbildung vorbehalten bleibt. Dieselbe Anweisung finden wir auch für die Fortschreitung mit Sextakkorden, in der die stufenweise Kadenz entsteht (*Cadentia minima, cadenza di grado*); und wieder die Anweisung lineare Stimmfortschreitung über mehrere Akkorde hinweg zu vermeiden.

6 Dritter Teil: Ausführung der Kadenzen

Auf die Besprechung der Grundakkorde folgt nicht, wie man in Analogie zum ersten Teil des Traktates vermuten könnte, die melodische Ausführung der Dissonanzen. Es schliesst sich vielmehr eine Diskussion der verschiedenen Kadenzen an, wieder in der ganzen Bandbreite von der Drei- bis zur Vollstimmigkeit. Die Dissonanzen werden dagegen in bezifferten Bässen am Ende des Traktates behandelt, und wir können lediglich Vermutungen anstellen, weshalb Muffat ihnen im zweiten Teil weniger Beachtung schenkt. Eventuell könnte eine weitere Ausführung geplant gewesen sein. Oder aber Muffat hielt eine Besprechung wie bei den Akkorden nicht für nötig, da die Dissonanzen die zugehörige Stimmführung bereits in sich tragen.

Die Kadenzen teilt Muffat zunächst in *wahr* und *betrieglich* ein. Über letztere berichtet er nicht weiter, es handelt sich aber offensichtlich um vermiedene Kadenzen (von *betrügen*). Die Einführung als Bassgang erweist, dass der Begriff *Kadenz* hier schon im Sinne einer auf dem Bass aufbauenden Harmoniefolge verstanden wird. Neben der Quintfall- und der stufenweisen Kadenz nimmt Muffat allerdings noch die modern als plagale Kadenz bezeichnete Folge auf. In den italienischen Quellen finden wir dagegen in der Regel nur die *cadenza di salto* und die *cadenza di grado*, in der Muffatschen Bezeichnung *Cadenza major* und *Cadenza minima*. Auch hier zeigt sich wieder die Zwischenstellung Muffats zwischen noch modal-kontrapunktischem und schon tonal-harmonischem Denken. Sodann tritt die später als Standard-Kadenz typisierte Folge mit und ohne beigefügter Sexte in der Antepenultima auf, auch mit Quart- und Quartsext-Vorhalt auf der Penultima, nicht aber die Septe als übergebundene Dissonanz, wie man vielleicht vermuten könnte, was jedoch auch durch die Dreistimmigkeit bedingt sein dürfte. Mit *vollständiger Kadenz* bezeichnet Muffat wie zu seiner Zeit üblich die Folge $\begin{smallmatrix} 5655 \\ 3443 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} 7655 \\ 3443 \end{smallmatrix}$ auf der Penultima.

In Muffats Anweisung, bei langen Notenwerten die Kadenzen auszuschnücken, erkennen wir die lange Tradition des improvisierten Kontrapunktes unschwehr wieder. Standardisierte Floskeln–seien sie nun als gegenseitige Stimmführung im zweistimmigen Kontrapunkt oder im moderneren Sinne als Harmoniefolge zu verstehen–boten seit jeher die Möglichkeit, ohne Gefahr von Misstönen Spielfiguren und neue Stimmen hinzuzufügen. So ist aus der Improvisationspraxis der Renaissance quasi unbemerkt ein wesentlicher Grundstein

der Musiksprache der nachfolgenden Epoche entstanden, typisierte Folgen von aufeinander bezogenen Akkorden, die die "Grammatik" der klassischen und romantischen Musik ausmachen. Des weiteren wird wiederum deutlich, wie Muffats musikalisches Denken seinen Ausgang vom dreistimmigen Kontrapunkt nimmt. Zwei Stimmen sollen *arios* geführt werden, in jedem Fall die Oberstimme sowie eine weitere Stimme. Die vierte Stimme kann dann den Charakter einer Füllstimme haben, also nicht kontrapunktisch-melodisch geführt sein, wobei diese vierte Stimme jedoch nicht die oberste sein darf. Dies wird auch in der Erläuterung der *Cadentia simplex* nochmals betont: wiederholtes Anschlagen derselben Note im Sopran bezeichnet Muffat als schlecht. Hier wird schliesslich auch die durchgehende Septe auf der Penultima als melodische Verbesserung eingeführt, sie gehört offenbar noch nicht so sehr zum "Klangrepertoire" wie die Sexte im Semisextilis auf der Antepenultima. Die charakteristische Dissonanz der Penultima (modern der Dominante), ist offensichtlich noch ganz der Quart-Vorhalt, wie die Beispiele der gebundenen *Cadentia major* erweisen.

Von besonderem Interesse sind an dieser Stelle die Ausführungen zum vollgriffigen Spiel. Ausdrücklich erwähnt Muffat den Unterschied zwischen Orgel und Cembalo: Auf der Orgel darf alles verdoppelt werden, was konsonant zum Bass ist, sich also gemäss den Regeln des (alten) Kontrapunktes verhält. Auf dem Cembalo darf dagegen bei sehr vollem Spiel alles verdoppelt werden, auch die Dissonanzen, obwohl das eigentlich regelwidrig sei. Der Unterschied ist offensichtlich: Durch den kurzen Klang werden Bindungen auf dem Cembalo wesentlich weniger deutlich, die klangliche Orientierung ist somit "vertikaler" als an der Orgel. Die Verdopplung auf dem Cembalo kommt somit eher dem Hinzuziehen eines 4 Fuss- oder 16 Fuss-Registers auf der Orgel gleich. Und wieder wird betont, dass die oberste Stimme *die Aria* führen muss, also melodisch reizvoll ausgeführt sein soll. Spezielle Aufmerksamkeit widmet Muffat nochmals der Stimmführung der Terz—die kleine nach unten, die grosse nach oben—was den Formelcharakter der Kadenzfolge deutlich verstärkt.

Ausserst aufschlussreich ist schliesslich der Abschnitt "Unterschiedliche Cadenzen", in dem Muffat zu einer leicht variierten Bass-Melodie verschiedene Möglichkeiten der Harmonisierung und Stimmführung in unterschiedlicher Stimmzahl vorführt. Diese Beispiele lassen vielleicht am deutlichsten den erfindungsreichen Komponisten durchscheinen. Wir können eine Reihe für Muffat sehr typischer Konstellationen erkennen: die ausgelassenen Terzen bei geringer Stimmzahl, die hinzugefügte Septe bei lediglich bezifferter None mit nachfolgender (nicht bezifferter) Sexte, um nur zwei zu nennen.

An diesen Beispielen lässt sich auch sehr gut der Unterschied zum vollgriffigen Spiel in Deutschland und Italien studieren. Heinichens Anweisung lautet, man solle zur Bass-Stimme und den Ziffern einen passenden Diskant erfinden und dann mit der rechten Hand von oben herunter sowie mit der linken Hand von unten herauf alle erreichbaren Noten greifen, die zur entsprechenden Harmonie gehören. Dissonanzen ergeben sich dabei vornehmlich durch Verzierungen, die in der Mehrzahl in den Aussenstimmen auftreten. Anders bei Muffat: hier finden wir in den Beispielen zur den Cadenzen eine beträchtliche Anzahl an Dissonanznoten, oft sogar verdoppelt. In einigen Beispielen erhielt man durch Vverändern nur einzelner Noten eine regelrechte Jazz-Harmonik, enthält doch auch so schon praktisch jeder Akkord seine "blue note". Andererseits sind alle diese Akkorde durch Muffats eigene Kontrapunktik erklärbar. Die Stimmführung erfolgt auch in diesen,

auf den ersten Blick sehr akkordischen Realisationen streng nach den Regeln, die er bei der Besprechung der dissonanten Intervalle aufstellt. Darüber hinaus erkennen wir auch eine klare Klang-Sprache innerhalb der von Muffat benützten “Harmonien”, es handelt sich bei den dissonanten Tönen immer um Noten im Rahmen eines tonalen Systems mit Quint-Sext und Sept-Non Klängen, eventuell in verminderter oder übermässiger Form, wie sie später als charakteristische Dissonanzen in der funktional-harmonisch verstandenen Kadenz auftreten. Dieser Rahmen wird von der noch weitaus dissonanteren italienischen Continuo-Technik weit überschritten, wie man zum Beispiel Gasparinis *L’armonico pratico* oder manchem Werk Alessandro Scarlattis entnehmen kann. Ein exzellentes Beispiel der *acciaccature* bietet auch die Aussetzung in einem anonymen Traktat, das in Abschriften in Bologna und Rom erhalten ist [6]. Dieser Stil wird von Heinichen zwar auch behandelt, jedoch ausdrücklich als theatralischer italienischer Stil und zumindest bei seiner Einführung wesentlich unsystematischer als bei Gasparini.

Am Ende des Abschnittes zur *Cadentia major* finden wir die einzige Passage, in der eine Relation zur begleiteten Stimme hergestellt wird. Sonst äussert sich Muffat nirgends zum Verhältnis zwischen komponierter Musik und Lage und Stimmzahl der improvisierten Begleitung. Und auch hier beschränkt er sich auf den Aspekt der Intonation. Aus der Anweisung, die kritische Terz der Penultima (modern den Leitton) auf der vorausgehenden Zeit anzudeuten, und seinen ausgesetzten Beispielen lässt sich klar entnehmen, dass Muffat mit einer Verdopplung der entsprechenden Noten in derselben Lage rechnet. Die Kürze der gezeigten Durchgangsnoten verhindert ein sicheres Übernehmen der Intonation aus einer anderen Lage, wovon man sich leicht durch eigenes Ausprobieren überzeugen kann. Es ergibt sich damit, was auch schon Viadana [2] fast hundert Jahre zuvor fordert, nämlich Kadenzen solistischer Stimmen in deren Lage mitzuspielen, allerdings ohne eine solche Vorwegnahme zu fordern. Den Beispielen mit der fraglichen Kadenz-Note in der Alt- und Tenor-Stimme können wir auch entnehmen, dass die Begleitung offenbar problemlos die zu begleitende Stimme in ihrer Lage überschreiten konnte. Der Schluss ist zwar hier nur indirekt; jedoch können wir das Ausbleiben der zugehörigen, in der modernen Vergangenheit umfangreich geführten Diskussion im Zusammenhang mit Muffats überall präsenter ausführlicher Eindeutigkeit als klares Indiz dafür nehmen, dass sich die erwähnte Frage für ihn entweder nicht stellte, oder deren Antwort für ihn so selbstverständlich war, dass er es nicht für nötig hielt, sie zu berühren (was auf das gleiche herauskommt).

Die Frage nach kontrapunktischer Qualität des *Accompagnement* war wohl auch in historischer Zeit Debatten unterworfen. Auf der einen Seite gibt es Autoren, die den praktischen Aspekt vorziehen. So bemerkt Agazzari [3] gegen Ende seines Traktates, dass ein Organist, der alles in Partitur setzen wollte, was innerhalb eines Jahres an einer einzigen Kirche Roms musiziert wird, eine Bibliothek benötigte, die grösser sei als die eines Rechtsgelehrten. Auf der anderen Seite finden wir extrem sorgfältig ausgearbeitete Begleitungen, z.B. bei Bach und Scarlatti. Auch die frühen Anweisungen, zum Erlernen des Spiels auf dem Tasteninstrument nicht auf die Werke von Instrumentalisten zurückzugreifen, weil diese voller Fehler seien, sondern “richtige” Kompositionen (der “Vokal”-Polyphonie) zu studieren, zeigt eine Geringschätzung der Akkord-Reihung als Resultat einer Clavier-Reduktion bei manchen Autoren. So haben wohl immer beide Arten der Begleitung ein paralleles Darsein

geführt.

In der *Cadentia minor*, modern der plagalen Kadenz, werden interessanterweise Septime und None als "charakteristische" Dissonanzen behandelt, und zwar die Septime entsprechend dem *Semisextilis* in der *Cadentia major* auf der vor-vorletzten Note und die None entsprechend der Quarte auf der vorletzten. Hält man sich an die Reihenfolge der Einführung, so ist offenbar die Dissonanz auf der Antepenultima für den Kadenzverlauf typisierender als diejenige auf der Penultima. Aus der Sicht der harmonischen Spannung liegt somit grösseres Gewicht zunächst auf der ersteren. Die Steigerung der Spannung ist dann durch das Hinzufügen des schärferen Quart- bzw. Nonvorhaltes möglich.

Auch in diesem Abschnitt legt Muffat wiederum Wert auf die Führung der Terz, insbesondere die Abwärtsrichtung nach der kleinen Terz ist offenbar wichtig. Und natürlich darf der Hinweis auf eine melodische Oberstimme nicht fehlen. Wir treffen hier auch wieder die eingefügte hochalterierte Terz an, wenn auch diesmal nicht als Intonationshilfe. Es ergibt sich, wie schon im Abschnitt zur falschen Quarte erläutert, ein Harmonie-Gemisch aus den Klängen auf der Antepenultima und der Penultima Funktion, die den italienischen *Acciacaturen* schon recht nahe kommen (pag. 112 unten). Die Grundidee dieser Klangbildung findet sich jedoch schon mehrere Generationen zuvor, zum Beispiel bei Monteverdi und Schütz, dort jedoch aufgrund der fehlenden abdeckenden Beimischungen mit noch sehr viel schärferer Wirkung.

Das Beispiel der gebundenen *Cadentia minima* zu vier Stimmen ist unschwehr als Abänderung des Beispiels zur Septime zu erkennen. Bemerkenswert sind die Quintsprünge im vollstimmigen Beispiel, die offenbar die in der *Cadentia minima* stets lineare Führung der Bassstimme ausgleichen sollen. Die Ausführungen zur welschen Manier zeigen nochmals den Unterschied von Muffats Tonsprache zu den nord- und mitteldeutschen Komponisten. Im Süden tritt der hier eingesetzte Akkord in vollständiger Form als Terz-Quart-Akkord auf, während er im Norden vom Verständnis des normalen Sextakkordes her eingesetzt wird.

Aus dem *aufgemunterten* Beispiel der *Cadentia minima tenorizans* können wir entnehmen, dass auch der Bass gelegentlich ausgeziert werden kann. Des weiteren taucht hier, wie auch schon im Kapitel über die chromatischen Intervalle der Begriff *Semitonium majus* auf, an anderer Stelle auch der *Semitonium minus*. Gemeint ist offensichtlich ein Halbtonschritt unter Änderung bzw. Beibehaltung der Grundnote. Falls es sich nicht um eine überkommene Bezeichnung handelt, könnte diese Terminologie darauf hinweisen, dass das von Muffat benützte Intonationssystem noch deutlich an der Mitteltönigkeit orientiert ist, denn zum einen fallen in dieser die beiden Halbtonschritte sehr unterschiedlich aus, und zum anderen gibt es keine Unterschiede zwischen den (brauchbaren) Terzen in den verschiedenen Tonalitäten, weshalb eine solche Klassifizierung speziell Sinn ergäbe. In den hoch- und spätbarocken Stimmungen fällt dagegen jede Terz anders aus, eine Klassifizierung nach grossen und kleinen Halbtönen rein nach dem hier besprochenen System ist nicht mehr möglich. Die Anweisung zum Vorwegnehmen dieser Terz an anderem Ort könnte dagegen eher auf ein Stimmsystem mit unterschiedlichen Grossterzen hinweisen.

Den Abschluss des Traktates bildet schliesslich ein Anhang mit bezifferten, nicht ausgesetzten Bässen, einer Form wie man sie in vielen Generalbass-Anweisungen findet. Es

wird nicht ganz klar, weshalb Muffat hier die Form wechselt, ob eine Ausführung eventuell geplant war oder ob er die Kurzform für ausreichend hielt. Eine Rolle könnte auch spielen, dass die Stimmführung bei den dissonanten Intervallen vorgegeben ist, und die konsonanten bereits zur genüge behandelt worden sind. Jedenfalls fokussiert diese Darstellung wesentlich mehr auf typisierte Bassgänge, die mindestens in der italienischen Musik bereits zu Muffats Zeit zum Standardrepertoire gehören.

7 Zusammenfassung

Der wichtigste aus Muffats Traktat zu ziehende Schluss ist wohl, dass eine deutliche Unterscheidung gemacht werden muss zwischen der sehr viel mehr Akkord-orientierten Generalbass-Praxis des 18. Jahrhunderts und der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorherrschenden Praxis des kontrapunktischen Begleitens. Die extreme Sorgfalt, die Muffat der Stimmführung in den zahlreichen Beispielen widmet, zeigt wie wichtig die melodisch interessante Führung nicht nur der Oberstimme für eine gute Begleitung in der Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts ist. Auffallend ist, dass Muffat in bezug auf kontrapunktische Strenge und “Stimmigkeit” bedeutend weiter geht als manche Anweisung zum *sonare sopra il basso* von den Anfängen des Generalbasses. Hier schlägt sich Muffat ganz auf die Seite derer, die eine sorgfältig durchgeführte Begleitung vorziehen gegenüber der einfacheren, schneller umsetzbaren Version, wie sie bereits im wesentlichen 1607 von Agazzari gefordert wurde. Der Ausgangspunkt ist stets ein dreistimmiger Kontrapunkt. In der nächst volleren Begleitungsart sind die Stimmen in der Regel gleichmässig über die Lagen verteilt, was eine häufig anzutreffende Aufteilung der Stimmen auf die Hände zu zwei und zwei zur Folge hat. Auch das vollstimmige Spiel geht noch ganz aus kontrapunktischem Denken hervor.

Die für die Verbindung von Grund- und Sextakkorden verwendeten Stimmfortschreitungen und Spielfiguren weisen deutlich auf die lange Tradition des improvisierten Kontrapunktes zurück. Charakteristische Merkmale der Technik des improvisierten Fauxbourdons der Renaissance sind an zahlreichen Stellen zu erkennen. Dagegen lässt seine Harmonik auch die neueren italiensichen “Gewagtheiten” nicht aus. Ebenso erweisen die vollgriffigen Beispiele Muffats Aktualität in seiner Zeit.

Für die vollgriffige Begleitung unterscheidet Muffat ausdrücklich Orgel und Cembalo: auf letzterem ist es möglich, regelwidrig die Dissonanzen zu verdoppeln, auf der Orgel kann zwar auch vollgriffig gespielt werden, es dürfen jedoch nur Konsonanzen verdoppelt werden. Harmonisch geht er hier deutlich weiter als Heinichen eine Generation später, dessen vollgriffiges Spiel deutlich weniger Dissonanzen enthält. Auf der anderen Seite fallen die italienischen Acciaccaturen noch deutlich dissonanter aus. Es sind aber bei Muffat bereits einige “Akkordmischungen” festzustellen, wie sie auch die Grundlage der dissonanten italienischen Technik bilden.

Anweisungen zu Stimmenzahl und Lage der Begleitung im Verhältnis zur komponierten Musik gibt Muffat nicht, obwohl er sich sonst stets mit vollkommener Präzision und sehr umfassend äussert. Man mag seine Schlüsse daraus ziehen. Lediglich Andeutungen lassen

vermuten, dass Verdoppeln der zu begleitenden Stimme, vokal wie instrumental, gängig war, sowie dass ein Teil der Begleitung auch oberhalb der Lage der komponierten Stimme auftreten konnte.

Literatur

- [1] Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, neu herausgegeben und übersetzt von Max Schneider, Halle an der Saale 1936, Bärenreiter Verlag Kassel.
- [2] Lodovico Viadana, Vorwort im Orgel-Stimmbuch zu *Cento Conterti Ecclesiastici*, Roma 1602
- [3] Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell'Uso Loro Nel Conserto*, Siena 1067, Faksimile Arnaldo Forni, Bologna 1981
- [4] Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*, Siena 1607
- [5] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Tomus Tertius, Termini Musici*, pp. 124(144)-152, Wolfenbüttel 1619, Faksimile Ausgabe Bärenreiter, Kassel 1988
- [6] Anonymus, I *Regole di Canto figurato, Contrapunto, d'Accompagnare*, Signatur ms. E.25. Civico Museo Bibliothecale, Piazza Rossini 2, I-40126 Bologna
II *Regole Per Accompagnar Sopra la Parte D'Autore Incerto*, Signatur ms. R.1. Bibliotheca Corsiniana, Roma
- [7] Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708, Faksimile bei Broude Brothers, New York 1967
- [8] Johann David Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, Dresden 1728, Faksimile bei Olms, Hildesheim 1994
- [9] Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, um 1660, neu herausgegeben in Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 1926, dritte Auflage, Bärenreiter Verlag Kassel 1999
- [10] Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung . . . zu vollkommener Erlernung des General-Bass*, Hamburg 1711
- [11] Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735
- [12] Thomas Francis Arnold,