

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kateryna Schöning

## Rationale Strukturen in freien improvisatorischen Instrumentalformen am Beispiel venezianischer Tokkaten und Intonationen im ausgehenden 16. Jahrhundert

Die instrumentalen Formen des 16. Jahrhunderts – Tokkata, Intonation, Präludium und Tiento – werden bis heute uneinheitlich und undeutlich definiert. In den gattungsstilistischen Studien etablierten sich diese Formen als frei improvisierte Stücke, die im Grenzbereich zwischen Improvisation und Komposition ansiedeln. Dieser Beitrag widmet sich nicht der hinter diesen frühen instrumentalen Stücken versteckten *ex tempore*-Praxis, sondern ihrem schriftlich fixierten Gerüst – der schriftlich erfassten instrumentalen Komposition um 1600. Er leistet einen Beitrag zum Verständnis des Musikdenkens (auch des Beginns des schriftlichen Musikdenkens) in den von jeglicher vokalen Vorlage freien instrumentalen Formen.

Unvermeidlich stößt man hierbei auf ein Desiderat der Forschung zur Musik des 16. Jahrhunderts: Das Verhältnis zwischen Stil, Gattung, Form und Improvisation ist nicht klar. Traditionell werden diese Kategorien miteinander vermischt, wobei die unterschiedlichen Begriffe austauschbar angewendet werden. So formulierte Michael Kugler: »Die Intonation [ist] ein präludienhaftes, freies Spielstück, das aus Klanggriffen und ununterbrochenem Laufwerk besteht [...]«;<sup>1</sup> laut Erich Valentin gehört die Tokkata zu den ältesten freien und natürlichen Formen, sie sei eingefrorene Improvisation;<sup>2</sup> als »freie Formen« charakterisierten Ernest Ferand und Willi Apel die Tokkata und das Präludium.<sup>3</sup> In diesen Formen sah Apel »eine gewisse Freiheit des Sti-

1 Michael Kugler, *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1975, 130.

2 Erich Valentin, *Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach)*, München 1930, 3f.

3 Ernest Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938, 420. Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967, 40f.

les, eine Ungebundenheit des Einfalls«.⁴ Es entstanden aber auch dazu alternative analytische Einsichten und Definitionen. Vincent Panetta versteht die Tokkata als einen Kompositionstyp (»compositional type«). Dies blieb jedoch ohne weitere Erläuterungen und führte überdies zu einer weiteren Vermehrung der Begriffe. Panetta schrieb über »toccata idioms«, »toccata model« und letztendlich auch über »free, quasi-improvisatory genre«.⁵ Heribert Klein ging davon aus, dass die Definition der Tokkata als Gattung unmöglich sei. Sie sei »eine Erscheinungsform«, die »eine Summierung voneinander abweichender Stilphänomene« darstelle.⁶ Solche Stil-Termini wurden mit der Zeit zur Norm. Gattungsdefinitionen verstanden sich auch breiter und übergeordneter. Zum Beispiel betrachtete Arnfried Edler die frühe Tokkata in einem »Gattungskontext« im Rahmen von Stücken, die nicht Tokkata genannt wurden.⁷ In den Vordergrund traten somit einerseits das Stück als ein musikalisches Phänomen (also die Tokkata, die Intonation oder das Präludium) und andererseits deren stilistische Grundlagen, die nun in einem großen Komplex als »Intonationsgattung« bezeichnet wurden.

Aus den vorliegenden Studien gelingt es jedoch nicht, eindeutige Erkenntnisse darüber zu gewinnen, was das aufgeschriebene frühe genuin instrumentale Stück genau ist. Dies erklärt sich natürlich auch durch die Komplexität der Verhältnisse von frühen Instrumentalstücken zu der *ex tempore*-Praxis. Doch sollte, wie Wolfgang Marx hervorhob,⁸ das Unsystematische nicht unsystematisch analysiert werden.

Ich gehe nun der Frage nach, welche Elemente der Diminution, der Harmonik und der formalen Anlage in den Intonationen und Tokkaten um 1600 festgelegt und dem Prozess des Improvisierens nicht gänzlich überlassen wurden (I). Als Nächstes versuche ich theoretische

4 Ebd., 40.

5 Vincent Joseph Panetta, *Hans Leo Hassler and the Keyboard Toccata. Antecedents, Sources, Style*, Diss., Harvard 1991, 15, 39, 56, 347.

6 Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a. 1989, 27.

7 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997, (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 7/1), 383.

8 Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim u. a. 2004, 26f.

Grundlagen dieser Prinzipien in den musikalischen Quellschriften zu finden (II). Und am Schluss möchte ich ein paar Ausblicke in die Theorie der Architektur und Malerei wagen (III).

## I.

Ich betrachte folgende Beispiele: *Intonazione del sesto tono* von Andrea Gabrieli (*Intonazioni d'organo*, postum 1593), *Toccata quarta del 2° tono* von Claudio Merulo (*Toccate d'intavolatura d'organo, libro secondo*, 1598) und *Toccata con minute* von Giovanni Gabrieli (*Turiner Tabulatur*, postum vor 1637).<sup>9</sup> Diese Stücke gehen auf die Orgelspieltradition im Markusdom in Venedig zurück. Merulo und Andrea Gabrieli dienten fast zu gleicher Zeit im Markusdom, nämlich 1557–1584 und 1566–1586. Giovanni Gabrieli hatte in den Jahren 1585–1612 eine Organistenstelle inne. In den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts kam die Mode der Drucklegung der in den Augen der Zeitgenossen bedeutendsten Orgelkompositionen auf, darunter die Intonationen und Tokkaten.

Verfolgen wir das harmonische Gerüst in der *Intonazione del sesto tono*, so stellen wir fest, dass es auf den Klangfolgen von Quart- und Quintgängen beruht (Abbildung 1). Der Binnenabschnitt besteht aus zwei Quart-/Quintketten, über denen sich reiche Diminutionen entfalten: *F–B–F–C–G* (T. 6–8) und *C–F–B–F* (T. 9–11).

Die zweite Folge ist dabei eine kaum veränderte symmetrische Wiedergabe der ersten. Im Zentrum steht eine Mittelkadenz, die die Confinalis auf *c* markiert. Das Stück endet mit einer Schlusskadenz auf der Finalis *f*. Diese Symmetrie in der Klangfolge sowie die Bewegung zur Confinalis *c* wurden am Anfang des Stückes angekündigt. Somit entsteht ein interessantes Zusammenwirken von harmonischen und linearen Komponenten. Gabrieli geht vollkommen der modalen Logik der Kadenzdisposition nach: Die Kadenzen auf *f* und *c* entsprechen der

9 Die Autorschaft der *Toccata con minute* wird bestritten. In der Dalla Libera/Ricordi-Edition wurde sie Merulo zugeschrieben: Claudio Merulo, *Toccate per organo* III, Milano 1959. Laut den Ergebnissen der Untersuchung von Panetta ist diese Tokkata Giovanni Gabrieli zuzuschreiben: Panetta, *Hans Leo Hassler*, 85, 145.

## Kateryna Schöning

Disposition von Finalis *f* und Repercussa *c* im 5./6. Modus. Die Stufe der Confinalis wird aber auch durch die Klangfolgen unterstützt. Und sie erklingt nicht nur im Zentrum der symmetrischen Klangfolge, sondern auch in der arithmetischen Mitte des ganzen Stückes: Die mittlere Kadenz erscheint in T. 8 der 15 Takte langen *Intonazione*.

The image displays a musical score for a 15-measure piece titled 'Intonazione del sesto tono' by Andrea Gabrieli. The score is written in a 5/6 time signature and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is characterized by its figured bass notation, with figures such as 'F', 'C', and 'B' placed below the bass staff to indicate specific chords. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The bass staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing longer note values. The piece concludes with a final cadence in measure 15, marked with a fermata and the figure 'F'.

Abbildung 1a: Andrea Gabrieli, *Intonazione del sesto tono*.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Andrea Gabrieli, *Intonazioni, libro primo, toccate, praeambula*, Wien und München 1997 (Andrea Gabrieli, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente I*).

## Rationale Strukturen in freien improvisatorischen Instrumentalformen

Klangschema	F-C-F	B	F-C-G-C-F	$\overline{F-B-F-C}$	G	$\overline{C-F-B-F}$	C-F-B-F
Takte				7	8	9	15
Repercussa /			c f	c		c	f
Finalis							

Abbildung 1b: *Intonazione del sesto tono*, Klangschema.

Seit Andrea Gabrieli's Tokkaten und Intonationen wurde das Prinzip der harmonischen Quart-/Quintketten und ihrer symmetrischen Strukturierung zur Norm. Dies findet sich z. B. später in der *Toccata con minute* von Giovanni Gabrieli, die – wie bei Andrea Gabrieli – ein auskomponiertes harmonisches Gerüst aufweist, das durch einen Confinalis-Klang im Zentrum, in dem Fall das *d* des g-Dorischen, pointiert wird:  $[g] d-g-C-F, d-F-C-g-d [a-g \dots d-G]$ . Eine weitere Entwicklung des Prinzips lässt sich bei Merulo feststellen. Symmetrisch wurden sowohl die Klangfolgen als auch der gesamte Kadenzplan eines Abschnittes gebildet. Der Anfang der *Toccata quarta del 2° tono* fußt auf dem harmonischen Klangschema  $[g-]d-d-g-F-g-d$  (T. 1–17). Das Schema enthält eine symmetrische Folge mit dem Klang *F* im Zentrum. Die Symmetrie ist im Verlauf der Diminutionen wahrnehmbar. Den Anfang bilden drei typische zusammengekoppelte Mottoformeln: die Figur mit punktierter Rhythmik, die Kadenzformel – bezeichnen wir sie als *a* – und die skalenartige Formel *b b<sub>i</sub>*. Das Mittelgebilde entwickelt dann die Figuren mit prägnantem punktiertem Muster und noch eine melodische Kadenzfigur *c*. Dies bereitet die Rückkehr des Abschnitts *b* vor. Das gesamte Schema der Phrasengliederung ist *a b b<sub>i</sub> c b<sub>2</sub> b<sub>3</sub>*.

Etwas komplizierter ist in der Tokkata der Umgang mit dem Modus. Die Disposition Finalis–Repercussa hatte nach wie vor eine stützende Funktion für die ganze Komposition, doch wurde diese melodische Funktionalität auf die Ebene der Harmonik und der formalen Anlage übertragen: Im weiteren Verlauf der Tokkata wiederholt Merulo den Anfang (T. 1–17) komplett mit leichten Veränderungen: *a b b<sub>i</sub> c b<sub>2</sub> c<sub>i</sub> b<sub>i</sub>* (T. 17–33). Er transponiert diese Wiederholung um eine Quinte:  $[d]-a-d-d-d-F-g-g$ , also auf die Stufe der Repercussa *d*. Somit zeigt sich die Bipolarität in der modalen, harmonischen und strukturellen Organisation des Stückes.

Die Prinzipien der Symmetrie und der Bipolarität verweisen darauf, dass die Diminutionen und harmonischen Klangfolgen formale Funktionen bekommen haben. Die Tokkaten und Intonationen wurden nach diesen Prinzipien strukturiert und auf diese Weise als ein kompositorisches Ganzes empfunden. Diese Besonderheit charakterisiert auch andere genuin instrumentale Stücke im 16. Jahrhundert, wenngleich nicht so ausgeprägt wie italienische Beispiele. Das *Fabordons del quinto tono* von Antonio de Cabezón (*Obras de musica*, postum 1578) enthält eine rein akkordisch gestaltete Quart-/Quintkette. Das *Fabordon* hat bei Cabezón bekanntlich eine didaktische Funktion als Stück zum Üben der Improvisation über eine entlehnte Melodie oder der Harmonisierung und es nähert sich dadurch den Variationen (*Diferencias*). Die Quart-/Quintkette setzt Cabezón in dem akkordischen Choralkopfsatz als Grundlage für die nachfolgenden *Glosas*. Die Kette erklingt genau in der Binnenphrase dieses Satzes und wird dann in allen nachfolgenden *Diferencias* gleichartig beibehalten.

## II.

Der Versuch, die theoretischen Grundlagen der genuin instrumentalen Formen in den Quellenschriften des 16. Jahrhunderts zu finden, stößt auf das Problem, dass die Quellenschriften insgesamt keine oder wenige Informationen über diese Formen überliefern. Die damalige Theorie setzte sich gründlich mit den Fragen der instrumentalen Musik auseinander. Die Kompositionslehre betreffend, handelt es sich jedoch um Anweisungen zum Kontrapunkt und zur Moduslehre, wobei bevorzugt die Intavolierungen, polyphone Ricercare und Canzonen, und nicht die freien Formen angesprochen wurden. In den genuin instrumentalen Formen des 16. Jahrhunderts spiegelte sich außerdem wider, dass einzelne stilistische Komponenten wie Diminutionen oder bestimmte Klangfolgen im Rahmen jeweils einer bestimmten Form noch nicht zu bedenken und zu beschreiben waren. Bezugnahmen auf die formale Anlage oder auch auf die formalen Funktionen sind deshalb in diesem Bereich selten und indirekt. Ein Beispiel: Im Bereich der Diminutionen einigten sich die Theoretiker darauf, dass eine Komposition oder ein Abschnitt, welcher zu diminuieren war, ohne Diminutionen

beginnen sollte – Ganassi 1535, Zacconi 1592, und Bovicelli 1594.<sup>11</sup> Tomás de Santa María unterstützte dabei die Meinung von Ganassi, dass am Anfang und in der Mitte des Taktes nur Konsonanzen erklingen sollten.<sup>12</sup> Dann heißt es bei Zacconi und Bovicelli: »Man beginne mit denselben [Konsonanzen] etwa in der Mitte und steigere die Verzierungen nach dem Schlusse zu, hüte sich aber vor Übertreibung«;<sup>13</sup> ebenfalls einig sind sich Zacconi 1592 und Cerone 1613: »Man verziere überhaupt maßvoll am rechten Ort, nicht ununterbrochen.«<sup>14</sup> In all diesen aus der Geschichte damaliger Formbildung hervorragenden Tendenzen, die formale Funktion der Diminution zu legitimieren, bleiben die freien instrumentalen Formen im Schatten der allgemeinen Vorschriften.

Eine Ausnahme bildet hier der erste Teil des Buches *Il Transilvano* (1593) von Girolamo Diruta, einer Lehre zu Diminution und Tabulatur für Tasteninstrumente am Beispiel der Tokkaten. Die Ausführungen von Diruta machen jedoch nur klar, dass die Tokkata eine begrenzte Anzahl von Diminutionsformeln hatte und einfach und lapidar gestaltet wurde. Die Tokkata wurde allerdings schon als eine Komposition betrachtet, die sich von der Improvisation unterscheidet. Darauf verweist Dirutas Aufteilung der Aufgaben: Anhand der Tokkaten sollten vor allem Diminutionen eingeübt werden, und die Anweisungen zu Intavolierung, Kontrapunkt, Improvisation und Transposition bezogen sich auf Messe, Mottete, Madrigal, Ricercar und Canzone.

Keine detaillierten Informationen lassen sich den Quellschriften auf den Gebieten des Modus und der Harmonik entnehmen. Die Intonationen und Tokkaten von beiden Gabrielis und von Merulo zielten ausdrücklich auf das Erlernen der Modi. Zugrunde lag das Glare-

11 Silvestro Ganassi, *La Fontegara. Opera intitulata fontegara*, Venedig 1535, Nachdruck Berlin 2000; Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, Venedig 1592, Nachdruck Bologna 1967; Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, Venedig 1595, Nachdruck Rom 1986; vgl. Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1953, 16.

12 *The art of playing the fantasia (Libro Llamado El Arte de Tamer Fantasia) by Fray Thomas de Sancta Maria* [Valladolid 1565] II, hrsg. von Almonte C. Howell und Warren E. Hultberg, Pittsburgh 1991, 7.

13 Zit. nach Beyschlag, *Die Ornamentik*, 16.

14 Ebd.

an'sche System der 12 Modi, das Diruta mit Bezug auf Zarlino als für die instrumentale Musik seiner Zeit generell gültig erklärt, sowie die Lehre von den regulären und irregulären Kadenzten. Die regulären Kadenzten sind Kadenzten auf der Finalis und der Confinalis; dieses Verhältnis wurde dann erweitert und offensichtlich als Grundlage der übergeordneten Bipolarität verstanden. Die Symmetrie in der architektonischen Gestaltung eines Musikstückes erwähnte allerdings Zarlino, obgleich er dies in rein humanistischer Manier in Hinblick auf die Anwendung von griechischen Tongeschlechtern untermauerte: »Es ist unmöglich, dass ein aus genau übereinstimmenden Teilen bestehendes Ganzes – die Griechen nannten es  $\sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\rho\acute{\iota}\alpha$  = Symmetrie – nicht unsere Sinne wahrhaftig erfreuen würde. Sie finden an wohlproportionierten Objekten größtes Vergnügen. Andererseits ist es unmöglich, dass etwas in seinen Teilen Unausgewogenes gefallen könnte. Und so meine ich: Das diatonische Geschlecht hat in sich diese Ausgewogenheit [...].«<sup>15</sup> Im Bereich der Harmonik argumentiert am schlüssigsten der spanische Theoretiker Tomás de Santa Maria. Interessant ist, dass Tomás seinen Schülern in den Übungen zu Melodieharmonisierungen akkordische Folgen zum Einüben bot, die er nicht weiter erklärte und die eine akkordische Quart-/Quintkette enthalten, wie z. B.: *Es–B–F–C–g–d–Es–D*.<sup>16</sup> Was der Theoretiker nicht diskutiert, ist der Ort der harmonischen Formeln in der Komposition und damit deren formale Funktion. Seine Einsichten im Bereich der Kompositionslehre überließ er gänzlich dem Kontrapunkt und damit verbundener polyphoner Fantasie-Form.

15 »[...] che si come è impossibile, che quella cosa, la quale hà le sue parti, che tra loro hanno una certa corrispondente proportione, la quale da i Greci chiamata  $\sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\rho\acute{\iota}\alpha$ , veramente non diletti il senso, atteso che si diletta grandemente delli Oggetti proportionati; così è impossibile, che quella, che hà le sue parti fuori di tal proportione, possa dilettere. La onde dico, che havendo il genere Diatonico in se tale proportione [...]« – Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche*, III. Buch, Cap. 78, Venedig 1558, 288, deutsche Übersetzung nach *Gioseffo Zarlino: Das musiktheoretische Gesamtwerk*, übersetzt von Christoph Hohlfeld, Ms., Bd. 4, Teil 3, eingesehen in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig, Sign. ÜM 196.

16 *The art of playing* II, 170.

### III.

Im Gegensatz zur Musik sind die Prinzipien von Proportion und Ausgewogenheit ein zentrales Thema in der Architektur und in der Malerei der Renaissance. Nach Battista Alberti besteht gute Architektur aus dem Zusammenspiel von Zahlen, der harmonischen Proportion, die er auf die Musik der Griechen zurückführt, bezogen auf die jeweilige Umgebung. Diese Komponenten bilden »ein wohlausgewogenes Ganzes«. <sup>17</sup> Symptomatisch ist das Gemälde von Piero della Francesca *Die ideale Stadt* (Abbildung 2). Ein symmetrischer Aufbau korreliert hier mit der Ausgewogenheit von zwei einander gegenüberliegenden Straßenseiten. Dies ähnelt dem bipolaren Prinzip in der Musik. Die Symmetrie wurde zu einem der grundlegenden Elemente der Baukunst von Andrea Palladio. <sup>18</sup> Er ging ebenso von der musikalischen Proportion aus, wodurch er klare und ausgewogene Formen fand, nämlich symmetrische Kompositionen mit gerade oder viertelkreisförmig schwingenden Seitenflügeln. <sup>19</sup>

Die musikalische Organisation von Tokkaten und Intonationen spiegelt allgemeine ästhetische Prinzipien der darstellenden Kunst der italienischen Renaissance. Die genannten Prinzipien Symmetrie und Bipolarität kennzeichnen mehrere improvisationsnahe instrumentale Formen: Es handelt sich um kompositionen- und formenübergreifende Merkmale des instrumentalen Stils der Renaissance, obwohl sie im 16. Jahrhundert musiktheoretisch nicht reflektiert wurden.

<sup>17</sup> David Watkin, *Geschichte der abendländischen Architektur*, Köln 1999, 126.

<sup>18</sup> Vgl. Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570.

<sup>19</sup> Wilfried Koch, *Baustilkunde*, München 1982, <sup>27</sup>2006, 310.

## Kateryna Schöning



Klangschema	[g]	$\overline{d-g-C-F}$	<b>d</b>	$\overline{F-C-g-d}$	[a-g ... d-G]
Repercussa / Finalis	g		d		g

Abbildung 2: Piero della Francesca *Die ideale Stadt* (1460)  
und Giovanni Gabrieli *Toccata con minute*, harmonisches Klangschema.

© 2015 Kateryna Schöning (kateryna.schoening@univie.ac.at)

Universität Wien

Schöning, Kateryna (2015), »Rationale Strukturen in freien improvisatorischen Instrumentalformen am Beispiel venezianischer Tokkaten und Intonationen im ausgehenden 16. Jahrhundert« [Rational Structures in Free Improvisational Instrumental Forms using the Example of Venetian Toccatas and Intonations in the Late 16th Century], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 317–326. <https://doi.org/10.31751/p.157>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Andrea Gabrieli; Bipolarität; bipolarity; Claudio Merulo; form in the free compositions around 1600; Formbildung in freien Kompositionen um 1600; instrumental music and architecture; Instrumentalmusik und Architektur; Symmetrie; symmetrie

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015