CHRISTIAN BERGER

Modalität und Kontrapunkt

Frescobaldis ‚Toccata cromaticha‘ (1635)

Modalität und Kontrapunkt

Frescobaldi „Toccata cromatica” (1635)

CHRISTIAN BERGER

G irolamo Frescobaldi ist im August 1634 durch die Vermittlung des mächtigen und reichen Kardinals Francesco Barberini unter glänzenden finanziellen Bedingungen als Organist nach Rom zurückgekehrt. Ein Jahr später, im August 1635, widmete er dem Bruder seines Gönners, Kardinal Antonio Barberino, die Sammlung liturgischer Orgelstücke *Fiori musicali*.¹ Kurz zuvor hatten zwei andere Ereignisse in Rom stattgefunden, auf deren möglichen inneren Zusammenhang Ulrich Siegele hingewiesen hat:² Am 22. Juni 1633 hatte Galileo Galilei nach der Verurteilung durch die Inquisition seinen Thesen abgeschworen, und am 22. Oktober desselben Jahres hatte sich Claudio Monteverdi aus dem politischen Schutz Venedigs heraus in einem Brief an den Sekretär des Kardinalskollegiums, Giovanni Battista Doni, gewandt, um zu erkunden, ob die Kirche inzwischen zu einem gnädigeren Urteil über seine „seconda pratica” gelangt sei.³ Schließlich hatte 33 Jahre zuvor Giovanni Maria Artusi von Kardinal Pompeo Arigoni den Auftrag erhalten, als Hüter der Tradition „den Diener des weltlichen Herrn [...], der abzudriften droht, auf dem rechten Weg” zu halten.⁴

Es ist kaum anzunehmen, dass ein Komponist, auch einer vom Range Frescobaldi, in der geistigen Situation des Roms jener Jahre, in der, so Siegeles provozierende Vermutung, „neue Kompositionsverfahren auf einer Ebene mit neuen Weltsystemen verhandelt und verdächtigt” wurden,⁵ mit aufsehenerregenden Neuerungen hervortreten wagte. Und im Vorwort zu den *Fiori musicali* betont Frescobaldi, dass es ihm vor allem darum ging, den Organisten zu helfen, so dass sie nicht nur von seinen Stücken „befriedigt” seien, sondern auch „daraus einen Nutzen ziehen”.⁶

Vor diesem Hintergrund scheint es allerdings fraglich, ob Frescobaldi sich ausgerechnet in einem Stück wie der *Toccata cromatica* „mit dem in jener Zeit so brennenden Problem der Dissonanz-Akkordik der Seconda pratica auseinandersetzen” wollte.⁷ Zwar mag das von Roland Jackson beschriebene „sonderbare chromatische Schwanken zu tonaler Mehrdeutigkeit führen”,⁸ aber der Blick des Analytikers wird von der Chromatik gleichsam geblendet, so dass

¹ Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass. 1983, S. 83 f.

² Ulrich Siegele, *Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis ‚seconda pratica‘ satztechnisch zu verstehen?*, in: *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie* (= Musik-Konzepte 83/84), München 1994, S. 101 f.

³ Denis Stevens (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Briefe 1601-1643*, übers. von Susanne Ehrmann u. Hans-Horst Henschen, München 1989, S. 463 ff.

⁴ Siegele (wie Anm. 2), S. 33.

⁵ Ebd., S. 102.

⁶ Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. Pierre Pidoux (= Girolamo Frescobaldi. Orgel- und Klavierwerke 4), Kassel 1954, Vorwort S. 3.

⁷ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 414.

⁸ Roland Jackson, *On Frescobaldi's Chromaticism and its Background*, in: MQ 57 (1971), S. 258: „The strange chromatic waverings [...] and the tonal ambiguity attending them probably seemed to Frescobaldi an appropriate means for suggesting through music the mystery of the Elevation.”

es bislang keinem gelingen will, diese Takte überzeugend auf ihren historischen Hintergrund zurückzuführen. Nur Friedhelm Krummacher hatte 1980 in seiner Studie zum „Stylus phantasticus“ darauf hingewiesen, „daß die chromatischen Themen Frescobaldi keineswegs harmonische Wagnisse bedeuten. Vielmehr bleibt das System der Kirchentöne auch dort, wo sein Raum höchst frei genutzt wird, eine regulative Voraussetzung. Was kühn vorauszuweisen scheint, ist im selben Maß der Tradition verpflichtet.“⁹ In seiner Analyse der Toccata ging Krummacher dann allerdings nur am Rande auf die Eingangstakte ein, widmete er sich doch vor allem der Untersuchung der folgenden Imitationskette. Dabei ließe sich gerade in diesen wenigen Takten seine These vom Vorrang der Kirchentöne einlösen, endet doch dieser Abschnitt mit einer äolischen Wendung auf der Oberquarte a des dem Stück zugrunde liegenden e-phrygischen Modus.

1. Josquin des Prés

Gestatten Sie mir an dieser Stelle einen kleinen historischen Exkurs, bevor ich auf die Details dieser Takte zurückkomme. Denn, so meine These, der phrygische Modus stellte offensichtlich eine besondere Herausforderungen an das satztechnische Können eines Komponisten dar, eine Herausforderung, die nicht ohne den bewussten Rückgriff auf die Tradition dieser Auseinandersetzung bewältigt werden konnte. Es geht nicht allein darum, die satztechnischen Probleme der Klauselbildung, auf die ich gleich eingehen werde, zu bewältigen, es geht vielmehr darum, die modale Charakteristik dieses Modus, die mit der Solmisation der Quint- und Quartspecies für uns nur angedeutet wird, auch in der Mehrstimmigkeit unter den besonderen kontrapunktischen Rücksichten zu bewahren.

Dass Frescobaldi mit diesem Modus umgehen konnte, hatte er schon in seiner ersten Veröffentlichung, den Fantasien von 1608 bewiesen. Dass er sich darüber hinaus der satztechnischen Tradition dieses Modus bewusst war, zeigte er 1624 im *Capriccio IV sopra La sol fa re mi* aus dem *Primo libro di Capricci*, das Frescobaldi in Rom veröffentlicht und dem damaligen Prinzen und späteren Herzog von Ferrara, Alfonso III. d'Este, gewidmet hatte.¹⁰ Das Soggetto *La sol fa re mi* geht zurück auf eine Messe, die Josquin des Prés in den 1490er Jahren, also während seiner Zeit als päpstlicher Sänger in Rom, komponiert hatte.¹¹ Um ihre Entstehung hatte Heinrich Glarean, ein großer Bewunderer Josquins, eine Anekdote gerankt. Danach verweist das Soggetto auf die französische Vertröstung eines ungenannten adligen Gönners „Laise faire moy“ – »überlass es mir«, die Josquin sogleich als klingende Mahnung

⁹ Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik - kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: SJB 2 (1980), S. 31 f. Vgl. ansonsten Roland Jackson. Zu einem ähnlichen Ergebnis, allerdings aufgrund einer eher fragwürdigen statistischen Untersuchung, kam 1983 auch Alexander Silbiger, *Tipi tonali nella musica di Frescobaldi per strumenti a tastiera*, in: *Girolamo Frescobaldi nel iv centenario della nascita*, hrsg. von Sergio Durante u. Dino Fabris (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 10), Firenze 1986, S. 301-314.

¹⁰ Vgl. Étienne Darbellay, *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi. Genesi delle edizioni e apparato critico* (= Monumenti musicali italiani, Suppl. zu Bd. 4, 5 u. 8; zugleich G. Frescobaldi, *Opere complete*, Suppl. zu Bd. 2-4), Milano 1988, S. 127.

¹¹ Josquin Desprez, *Missa La sol fa re mi*, hrsg. von A. Smijers (= Werken XI, 2), Amsterdam u. Leipzig 1926.

in eine, so Glarean, „elegante Messe“ umgesetzt habe.¹² James Haar ist den Quellen dieser Messe nachgegangen und stieß dabei auf zahlreiche weltliche italienische Dichtungen, die diesen Text („*lascia fare mi*“) als Refrain aufnehmen und deren verloren gegangene Vertonungen möglicherweise der Messe zum Vorbild gedient haben, war doch ein solche spielerische Verwendung von Solmisationssilben in jener Zeit sehr beliebt.¹³

Allerdings wird dieses Soggetto gerade bei Josquin nicht nur als melodische Floskel eingesetzt, die beliebig als Rohmaterial zu verwenden ist, sondern es enthält wichtige Vorentscheidungen für die Gestaltung der Messe, insbesondere im Hinblick auf die Wahl des Modus. Das ist in der *Missa Hercules Dux Ferrariae* nicht anders, deren Soggetto den Vokalen des im Titel angesprochen Widmungsträgers nachgezeichnet ist: *re ut re ut re fa mi re*. Auch dieses Soggetto zieht sich im Tenor durch fast alle Sätze und bestimmt somit den auf *re* endenden, also den dorischen Modus dieser Messe (s. Beispiel 1). Ein weiterer Punkt ist dabei zu beachten: Das Soggetto selber endet mit einer dorischen *clausula tenorizans mi-re*. Die Klausel, die so in regulärer Weise zur Finalis des dorischen Modus absteigt, braucht nur in den anderen Stimmen durch die entsprechenden Klauseln ergänzt zu werden.

Beispiel 1: Josquin des Prés, *Missa Hercules dux Ferrarie*, Kyrie T. 9–17

The image shows a musical score for four voices (Superius, Altus, Tenor, Bassus) from Josquin des Prés' *Missa Hercules dux Ferrarie*, Kyrie, measures 9-17. The lyrics are: 'Her - cu - les Dux Fer - ra - ri e re fa mi re'. The Tenor part consistently sings the syllable 're' throughout the measures, illustrating the 'clausula tenorizans'.

¹² Henricus Loritus Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, Nachdr. Hildesheim 1969, S. 441 [recte 440]: „...composuit Missam oppido elegantem *La sol fa re mi*.“

¹³ James Haar, *Some Remarks on the „Missa La sol fa re mi“*, in: Edward E. Lowinsky u.a. (Hrsg.), *Josquin des Prés. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference [...] New York [...] 1971*, London u.a. 1976, S. 564-588; allerdings vermisst man in Haars Liste der vokalen und instrumentalen Werke, in denen jenes Soggetto nach Josquin und wohl auch in Kenntnis seiner Messe aufgenommen wurde, unser *Capriccio* Nr. 4 aus Girolamo Frescobaldis Sammlung von 1624.

Das Soggetto „La so fa re mi” dagegen verweist mit seinem Zielton mi auf einen phrygischen Modus, wobei schon ein kurzer Blick auf das Kyrie die Spannweite der satztechnischen Probleme aufzeigt:

Beispiele 2a: Josquin des Prés,
Missa *La sol fa re mi*, Kyrie, T. 11–14

2b: Josquin des Prés, Missa *La sol fa re mi*, Kyrie, Schluss

2c: Josquin des Prés,
Motette *Miserere mei, Deus*, Schluss

2d: Josquin des Prés, Missa *La sol fa re mi*, Schluss des Agnus I

Die erste Klausel am Ende des Kyrie 1 (Beispiel 2a) bleibt schwach, da die Cantus-Klausel, der aufsteigende Schritt $re \rightarrow mi$, im Bass liegt. Stärker wirkt die Schlussklausel des 2. Kyrie (Beispiel 2b), bei der nun die Tenor-Klausel im Bass, die Cantus-Klausel im Cantus liegt und das Soggetto im Tenor in die Oberquinte $h-mi$ führt. Auch dies ist noch keine vollgültige Schlussklausel, fehlt doch abgesehen von der Zuordnung der Stimmen zu den Klauseln der Quintfall der Bassklausel. Allerdings ist es im phrygischen Modus gar nicht möglich, einen fallenden Quintschritt zur Finalis mi zu ergänzen, ergäbe dies doch auf der Pänultima einen Tritonus mi zum Tenorton fa : „*mi contra fa diabolus in musica*” heißt es treffend –

leider erst bei Johann Joseph Fux.¹⁴ So weicht man gewöhnlich in die Unterquarte aus und erhält dann eine Kadenzformel, bei der die Finalis e'-mi wie am Ende von Josquins „Miserere“ (Beispiel 2c) „von der Unterquinte fundiert wird.“¹⁵ Am Schluss der Messe, am Ende des „Agnus 1“, wählt Josquin allerdings eine weitere Möglichkeit (Beispiel 2d): An die e-mi-Klausel auf der Pänultima, die das Soggetto im Tenor begleitet, fügt er noch eine Klausel an, die später als äolisch bezeichnet wurde und allerdings alle Anforderungen an einen regulären Schluss erfüllt: Fallende Bassklausel im Bass, Tenorklausel im Tenor, Cantus-Klausel im Cantus und schließlich die Altklausel, die liegende Quinte e' im Alt. Das Ergebnis ist ein Klang, dessen mi nur mehr in der Oberquinte als e'-mi im Alt zu finden ist, das durch ein a-la gleichsam unterfüttert wird. Rein gar nichts, das ist deutlich zu beachten, verbindet diesen äolischen Modus mit unserer modernen Vorstellung von a-Moll. Wesentlich für sein Verständnis ist die Verbindung mit der mi-Floskel des phrygischen Modus.¹⁶

Dass die Fundierung der mi-Klausel durch ein a-la auch schon im 16. Jahrhundert zumindest zu Irritationen der Theoretiker führte, zeigt die Auseinandersetzung um Josquins *Miserere*. Pietro Aaron erkannte das kontrapunktische Problem genau und qualifizierte den a-Schluss der Tertia pars als einen uneigentlichen Schluss gegenüber den e-Schlüssen der vorangegangenen beiden Partes. Glarean dagegen nutzte dieses Stück als wichtiges Beispiel für seine neue Lehre und wies es als Ganzes seinem neuen äolischen Modus zu.¹⁷ Und Leonhard Lechner bestätigte gegen Ende des 16. Jahrhunderts die innere Verwandtschaft der beiden Modi: „Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differentz, allein in sede finali, Zuspüren.“¹⁸

2. Frescobaldi, Capriccio

Wenn Frescobaldi mehr als 130 Jahre später das phrygische Soggetto „La so fa re mi“ übernimmt, stellt er sich im Gegensatz zu vielen anderen den Anforderungen des phrygischen Modus, der eigentlich von vornherein durch die Auswahl der Solmisationssilben evoziert wird.¹⁹ In anderen Stücken wird gewöhnlich die mi-Klausel einfach nach re weitergeführt und so ein dorischer Zusammenhang geschaffen, der allerdings mit der kompositorischen Idee des Soggettos nichts mehr zu tun hat (vgl. Beispiel 3).

¹⁴ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1752, S. 51; zit. n. Gustav Reese, Art. *Tritonus*, in: MGG Bd. 13, Kassel 1966, Sp. 701.

¹⁵ Bernhard Meier, *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), Kassel 1992, S. 27.

¹⁶ Die Häufigkeit von a-Schlüssen sagt nichts über ihre satztechnische Konstruktion aus, die für Carl Dahlhaus denn auch im Hintergrund bleibt; vgl. *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Schriften zur Musikwissenschaft II), Kassel 1968, S. 202.

¹⁷ Dazu ausführlich Christle C. Judd, *Aspects of tonal coherence in the motets of Josquin*, Ph.D. Diss. Univ. of London, King's College, Ann Arbor 1995, Bd. 1, S. 61-67.

¹⁸ Leonhard Lechner an M. Samuel Mageirus, hrsg. von Georg Reichert in: *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: AfMw 10 (1953), S. 211.

¹⁹ Vgl. dazu Krummacher, *Phantastik und Kontrapunkt. Zur Kompositionsart Frescobaldis*, in: Mf 48 (1995), S. 6.

Beispiel 3a: Giovanni Cavaccio, *Toccata Terza à 4*²⁰, Schluss Beispiel 3b: Rocco Rodio, *Quinta Ricercata*²¹, Schluss

Anders Frescobaldi, der sein *Capriccio* wie Josquin im „Kyrie“ der Messe mit einer Imitation im Abstand der beiden Hexachorde, hier also im Quintabstand, beginnt (Beispiel 4a): Dem Alt, der mit a'-la beginnt, also im Hexachord naturale, folgt die Imitation im Cantus von e'-la aus. Allerdings hatte Frescobaldi es gut 130 Jahre nach Josquin leichter mit der Behandlung des Modus. Ihm stand weit selbstverständlicher auch der 10. Modus zur Verfügung, der viele Probleme des 4. Modus vermeiden half. Die Verkettung der Soggetti in den einzelnen Stimmen ist nun bei Frescobaldi so eng, dass lange überhaupt keine klare Zäsur zu erkennen ist. Der Tenor-Einsatz führt im T. 5 in eine synkopische Floskel, die auf einen a-Schluss im 6. Takt zu zielen scheint, der aber von den anderen Stimmen nicht mit getragen wird. Im T. 9 wird eine phrygische Zäsur auf a-mi im Bass angedeutet, die den Zielton e'-mi des Soggettos im Alt begleitet – zugleich ein klares Zeugnis für die phrygisierende Tendenz dieses Modus.²²

²⁰ Giovanni Cavaccio, *Svdori Musicali (Venedig 1636)*, hrsg. v. J. Evan Kreider, American Institute of Musicology 1984 (= CEKM 43), S. 10.

²¹ Rocco Rodio, *Conque ricercate, una fantasia*, hrsg. v. Macario Santiago Kastner, Padua 1958, S. 29.

²² Meier (wie Anm. 15), S. 148 u. 217.

Beispiel 4a: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 1–10

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La

Deutlicher ist die Zäsur im T. 27, in dem nur die beiden beteiligten Stimmen auf a enden, während die Quinte e' im Alt ausgespart bleibt für den folgenden Einsatz einer neuen Imitationskette.

Beispiel 4b: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 25–29

a-re La sol fa re mi

La sol fa re mi

fa mi A-re

La sol fa re [mi]

Am Schluss des Stückes wird der äolische Modus besonders deutlich herausgestellt: Der Alt spielt ab T. 153 ein letztes Mal in langen Notenwerten das Soggetto, um dann auf dem Schlusston e'-mi liegen zu bleiben. Die Außenstimmen kadenzieren zunächst ebenfalls auf e (T. 155), um dann schließlich eine schlusskräftige a-Klausel mit Cantus-Klausel im Cantus und Bassklausel im Bass anzuschließen. Der Schlusston im Cantus ist demnach wie der Beginn des Soggettos im 1. Takt ein a'-la, unter dem die Quinte e'-mi, der Schlusston des Soggettos erklingt.

Beispiel 4c: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 152-157

The image shows a musical score for Frescobaldi's Capriccio 4, measures 152-157. The score is in four staves. Measures 152-154 show the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The Alto part has lyrics: 'La sol fa re'. Measures 155-157 show the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The Alto part has a long note with the lyric 'mi' and a slur. The Bass part has a long note with the lyric 'E-mi'.

3. Frescobaldi, *Toccata cromatica*

Betrachtet man nun die *Toccata cromatica*²³ nicht allein unter klanglichen Gesichtspunkten, sondern fragt nach den Bedingungen des kontrapunktischen Satzes unter Berücksichtigung des modalen Bezugssystems, kommt man auch bei diesem Stück zu ganz überraschenden Antworten (vgl. Beispiel 6). Zunächst fällt der Tenor als Achse dieses phrygischen Stückes

²³ „Toccata cromatica per l'Elevatione”, in: *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. P. Pidoux (= Girolamo Frescobaldi: Orgel- und Klavierwerke 4), Kassel 1954, S. 18-19.

ins Auge. Ausgehend von der Oberoktav der Finalis präsentiert er die gesamte Oktave bis zum e-mi in T. 6, um dann allerdings eine äolische Klausel auf a-la anzuhängen. Weiterhin fällt auf, dass diese Tenorlinie abgesehen vom angehängten Schluss auf a schon zuvor einen Schwerpunkt auf a setzt, dem Rezitationston des plagalen phrygischen Modus. Diese Tenorlinie bestimmte wohl Arnfried Edler zu seiner Einschätzung einer „halbtönig akzentuierten (hypo)phrygischen Melodik“.²⁴ Allerdings bleibt die Frage, wie das fis' im 2. Takt mit dieser modalen Zuordnung in Übereinstimmung zu bringen ist, wobei Edler zusätzlich noch den Wechsel von g' zu gis' im Alt als Ereignisse beschreibt, durch die „gleich zu Beginn die Wahrnehmung eines Modus gestört, ja ausgeschlossen“ wird.²⁵

Leider belässt es Edler dabei, unser Ohr und Augenmerk nur auf die melodischen Linien zu lenken. Dass aber ein mehrstimmiger Modus, sofern man ein solches Phänomen überhaupt zu akzeptieren bereit ist,²⁶ auch in ein kontrapunktisches Bedingungsgefüge eingebunden ist, gerät bei dieser Betrachtung aus dem Blickfeld.²⁷ Wenn wir somit in unserem Beispiel zunächst nicht den Tenor, sondern den Cantus betrachten, so tritt gleich in den ersten Takten der Aufstieg vom h'-mi zum e"-la hervor. Wir haben es also offensichtlich in diesen 7 Takten mit zwei Oktavteilungen zu tun: Ein prononciert plagaler phrygischer Beginn mit der Unterquarte h'-mi / e"-la kontrastiert mit einer ebenfalls plagalen Tenorlinie, die auf eine äolische Binnenzäsur auf a-la-re zielt. Diesem modalen Gegensatz entspricht eine unterschiedliche Quartenstruktur (Beispiel 5): der hypophrygische Modus strukturiert seine Oktave um die Finalis e'-la-mi durch eine Unterquarte h-mi / e'-la (Cantus, T. 1-3) und eine Oberquarte e'-mi / a'-la (Alt T. 2-3), während der äolische Modus die Unterquarte e-mi / a-la (Tenor, T. 4-6) mit ihm gemeinsam hat, darüber jedoch eine Quarte a'-re / d"-sol (Tenor, T. 3-5), bzw. genauer die Quinte a'-re / e"-la (Bass, T. 4-6) aufweist, eine Quinte 1. Species, die der äolische mit dem dorischen Modus gemeinsam hat.²⁸ Dieses Geflecht zweier modaler Bezugssysteme, wirkt sich nun auf die kontrapunktische Kombination der verschiedenen Linien aus, die ich jetzt, wenigstens am Beginn, sehr detailliert schildern muss, weil anders das enge Zusammenspiel von modalen Linien, die auf die entsprechenden Quint- und Quartspezies ausgerichtet sind, und kontrapunktischem Satz nicht nachzuvollziehen ist.

Beispiel 5: Quart-Gattungen phrygisch/äolisch

²⁴ Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente I: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber 1997, S. 111.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Harold Powers, *Is mode real? Pietro Aron, the octonary system, and polyphony*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 16 (1992), S. 9-52; vgl. dagegen im gleichen Band C. Berger, *Hexachord und Modus: Drei Rondeaux von Gilles Binchois*, S. 71-87.

²⁷ Auch Emilia Fadini – *L'aspetto retorico del linguaggio Frescobaldiano*, in: Durante (wie Anm. 9), S. 329-340 – geht bei ihrer Untersuchung der *Toccata III per l'Elevazione* aus dem 2. Buch der Toccaten von den Einzellinien aus, deren Gestaltung sie dann aber in rhetorischen Figuren zu verankern sucht.

²⁸ Glarean (wie Anm. 12), S. 124.

Ausgangspunkt des Satzes im T. 1 ist ein e-Klang mit Terz g' im Alt. Als erste Stimme setzt der Bass mit seinem Quintsprung zum h einen neuen Grundton, dem Alt und Tenor folgen, wobei der Alt seine Sexte in die Quinte fis', der Tenor seine Quarte e' zur Terz d' auflöst. Der Bass lenkt damit zugleich die Aufmerksamkeit auf das h' und die von ihm ausgehende Linie im Cantus, die aufsteigende Quarte h'-mi / e''-la. Allerdings setzt nun der Alt ein Gegengewicht zum Beginn, indem er von der Quinte fis' zur großen Sexte gis' weiter schreitet und damit offensichtlich zusammen mit dem Bass über die große Sexte h / gis' die Oktave a / a' im T. 2 anstrebt. Dieser Tendenz entsprechend wird das c''-fa im Cantus konsequenterweise zu cis'' erhöht, um die verminderte Quarte gis' / c'' zu vermeiden. Der Tenor folgt dem Alt im Terzabstand bis zum a', das er angesichts des cis'' im Cantus notwendigerweise mit seinem Spitzenton fis' unterterzt.

Beispiel 6: Frescobaldi, *Toccata cromatica*, T. 1–7

The musical score for Example 6 shows measures 1 through 7 of Frescobaldi's *Toccata cromatica*. It is a four-part setting with staves for Treble 1, Bass 1, Treble 2, and Bass 2. The vocal line labels are as follows:

- Measure 1: mi
- Measure 2: [fa]
- Measure 3: sol
- Measure 4: la
- Measure 5: la
- Measure 6: sol
- Measure 7: fa
- Measure 8: mi
- Measure 9: sol
- Measure 10: fa
- Measure 11: mi re/la
- Measure 12: sol
- Measure 13: fa
- Measure 14: mi
- Measure 15: re
- Measure 16: mi
- Measure 17: fa
- Measure 18: sol la

Unterhalb des aufsteigenden Quartenzugs im Cantus läuft nun ein satztechnisches Modell ab, dessen drei beteiligte Stimmen in Beispiel 7a zusammengefasst sind. Es sieht zunächst wie eine absteigende Linie des Alt aus – la sol fa mi –, die, unterstützt durch die Synkopenfloskel im Tenor zum d-Klang in T. 4 führen sollte, was außerdem noch durch den Quintfall im Bass bestätigt zu werden scheint. Aber der Tenor weicht dem Sekundvorhalt am Ende von T. 3 zum c' aus, mit dem er seinerseits eine Transposition dieses satztechnischen Modells weiterführt, das im Beispiel 7b zusammengefasst wird. Es beginnt schon mit dem synkopischen d' in T. 3 und funktioniert von da aus auf genau die gleiche Weise wie zuvor das Modell aus Beispiel 7a von T. 2 aus. Nur sind jetzt andere Stimmen beteiligt, die durch Oktavierung von Cantus und Alt in eine vergleichbare Form gebracht wurden. Am Ende steht wieder eine synkopische Floskel in einer Nebenstimme (nun im Cantus: fis''-g''-fis''), die auf einen g-Klang hinweist. Aber wieder wird die Auflösung vermieden und der Satz anders weitergeführt. Wichtig ist beidemale, dass die führende Stimme eine diatonisch absteigende Quarte ausschreitet: Im Alt (T. 2/3) ist es die Quarte a' / e', im Tenor dagegen die darunter liegende Quarte d' / a. Damit sind wir aber über die ineinander geschachtelte Sequenzierung unvermittelt in einen anderen modalen Bereich geraten, der allerdings im Cantus schon sehr

deutlich durch die Wechselnote a'-b'-a' (nach dem Quartenzug h'-mi → e'-la ist kein größerer Gegensatz denkbar!) klar vorbereitet wurde. Nach den beiden Quartan h'-mi / e'-la und e'-mi / a'-la, die sich um die phrygische Finalis e herumschließen, folgen nun in der Tenorlinie, die ergänzt wird durch den zielstrebig aufsteigenden Bass, zwei Quartan, die um den Ton a herum gruppiert sind: e-mi / a-la und a-re / d'-sol.²⁹

Im T. 5/6 wird denn auch zwischen Cantus und Tenor eine reguläre phrygische Klausel auf e formuliert, die aber vom Bass durch die Unterterz aufgehoben wird, und es schließt sich, wie nicht anders nach den melodischen Gewichtungen der einzelnen Linien zu erwarten, die äolische, auf einen a-Schluss zielende Klausel in Tenor und Bass an.

Den beiden Abschnitten entsprechen nach Chafe auch zwei unterschiedliche Hexachord-Einbindungen.³⁰ Allerdings muss hier ein zur harten Seite hin transponiertes System angenommen werden. Der Beginn wird von einem „harten“ Hexachord über A beherrscht (G-D-A-E-H-Fis-Cis, entspricht A-H-Cis-D-E-Fis), während der Wechsel zum g-Klang in T. 3 den Übergang zum „weichen“ Hexachord über G markiert (C-G-D-A-E-H entspricht G-A-H-C-D-E). Allerdings funktioniert dieses Modell höchstens nachträglich als Muster für den Tonbestand, nicht aber als kompositorischer Ausgangspunkt bei einem so engen Liniengeflecht, das weniger aus klanglichen denn aus kontrapunktischen Bedingungen heraus konzipiert worden ist.

Beispiel 7a/b: Frescobaldi, *Toccata cromatica*, Klausel-Ausschnitte

The image displays two musical excerpts from Frescobaldi's *Toccata cromatica*. The first excerpt, labeled '2', features three staves: Altus (treble clef), Tenor (treble clef), and Bassus (bass clef). It shows a phrygian cadence on E. The second excerpt, labeled '3', features three staves: Tenor (treble clef), Cantus (treble clef), and Altus (bass clef). It shows an aeolian cadence on A.

Die Chromatik dieser 7 einleitenden Takte entsteht also allein aus dem Zusammenspiel melodischer Linien, die in den einzelnen Stimmen unterschiedliche modale Zieltöne anstreben. Das satztechnische Ergebnis ist ein Wechsel vom phrygischen zum äolischen Modus, der weniger durch klangliche Momente als vielmehr durch den Wechsel der melodischen Schwerpunkte bestimmt wird.

²⁹ Innerhalb dieser Species, die im Cantus von der Quart a-la+e-mi geprägt wird, ist es keineswegs „dem Ermessen des Analytikers überlassen“ (Edler, wie Anm. 24, S. 111, Anm. 3), sondern schlicht unmöglich, eine Melodie wie das dorische Kyrie der Apostelmesse, die deutlich mit der kleinen Septime c-b den Quintraumen der dorischen Species d-re+a-la einrahmt, als verwandt zu bezeichnen; vgl. Heribert Klein, *Die Toccate Girolamo Frescobaldis*, Mainz 1989, S. 111.

³⁰ Vgl. Eric T. Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992, bes. S. 24 ff.

Nun mag der liturgische Anlass dieses Stückes manche klangliche Härte rechtfertigen, soll der Organist doch während der Wandlung, so beschreibt es Girolamo Diruta, „die harten und herben Qualen der hochheiligen Passion Christi“ nachahmen.³¹ Aber anders als Monteverdi befolgt Frescobaldi dabei die Regeln, die sich, so Monteverdis Gegenspieler Artusi, durch Erfahrung und Naturbeobachtung herausgebildet haben und den Weg zur Vollkommenheit zu weisen vermögen.³² Eher ließe sich sein Werk mit den Madrigalen Gesualdos vergleichen. Aber Frescobaldi ging es weniger darum, „die Tradition so weit zu überspitzen, bis sie in ihr Gegenteil umschlägt.“³³ Sein Werk, so fasst es Friedhelm Krummacher zusammen, repräsentiert eher „eine Summe von Traditionen, die souverän verwaltet und bedachtsam erweitert werden.“³⁴ Und genauso wenig wie Gesualdo ein Vorkämpfer der Atonalität war, kann auch Frescobaldi trotz, oder besser: gerade wegen zahlreicher „stravaganze insonabili“,³⁵ wegen schlecht klingender Extravaganzen nicht als ein Avantgardist bezeichnet werden. Die Entwicklung zur Dur-Moll-Tonalität vollzog sich auf anderen, klanglich sicher eingängigeren Wegen, als da sie den Spuren des komplexen und streng modal gebundenen kontrapunktischen Satzes folgte.

³¹ Girolamo Diruta, *Seconda Parte del Transilvano*, Venedig 2/1622 (1/1609), zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 111, Anm. 1.

³² Vgl. Siegele (wie Anm. 2), S. 43.

³³ Ludwig Finscher, *Gesualdos ‚Atonalität‘ und das Problem des musikalischen Manierismus*, in: AfMw 29 (1972), S. 14.

³⁴ Krummacher (wie Anm. 9), S. 34.

³⁵ Giovanni Scipione (1650), zit. n. Edler (wie Anm. 24), S. 113.