

# Was hat Corelli in der None gefunden?

Autor(en): **Menke, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **37 (2013)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868877>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## WAS HAT CORELLI IN DER NONE GEFUNDEN?

VON JOHANNES MENKE

### *Handwerk und Material*

Im Jahr 2010 stand das Schola-Symposium unter dem Motto „Handwerk“.<sup>1</sup> Wenn nun Arcangelo Corelli im Mittelpunkt steht, so ergibt sich aus der Sicht der Kompositionstechnik eine nahe liegende Verbindung zwischen beiden Themen, denn es gibt wenige Komponisten, die sich so offensichtlich an einer Perfektionierung und stilistischen Zuspitzung ihres Handwerks abgearbeitet haben und deren Handwerk dann eine solche Nachwirkung entfaltet hat wie Corelli. In der Tat ist es Corelli schon zu Lebzeiten gelungen, im Bereich der Instrumentalmusik den Status eines Klassikers einzunehmen – eine Position, die mit derjenigen Palestrinas im Bereich der Vokalmusik zu vergleichen ist. Gemeinsam ist beiden Komponisten – neben dem Arbeitsort Rom – das sichtliche Bemühen, durch Maßstäbe setzende Publikationen das eigene Werk unsterblich und zum Modell für andere Kompositionen machen zu wollen – was in beiden Fällen auch gelungen ist. Johann Mattheson bezeichnet Corelli im *vollkommenen Capellmeister* als „Fürst aller Ton-Künstler“ und möchte seine Werke „ihres Alters ungeachtet, zum trefflichen Muster angepriesen haben.“<sup>2</sup> Mattheson konkretisiert diese Empfehlung in seinem Kapitel über den Dissonanzgebrauch; im Abschnitt über die None heißt es dort:

Wer übrigens mit der None recht wol umzugehen lernen will, der nehme nur gestrost des Corelli Werke, so alt und verlegen sie auch manchem Neuling scheinen mögen, vor die Hand. Es hat wahrlich dieser Fürst aller Tonkünstler in der None etwas gesucht und gefunden, welches weder vor ihm noch nach ihm keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.<sup>3</sup>

Leider verrät uns Mattheson aber nicht, was Corelli denn nun genau in der None gefunden hat. Daher möchte ich diese Frage aufgreifen und einige Überlegungen anstellen, worin der besondere Umgang Corellis mit der None bestehen könnte.

Die Frage nach der None ist die Frage nach einem satztechnischen Detail. Nun ist die Arbeit des Komponisten zum überwiegenden Teil tatsächlich eine Arbeit am Detail, denn die „Elaboratio“ – um einen Terminus der Rhetorik zu entleihen<sup>4</sup> –, die genaue Ausarbeitung also, ist der Arbeitsschritt,

<sup>1</sup> Siehe hierzu die Beiträge im *BjBHM* 34 (2010): „Werk, Werkstatt, Handwerk – Neue Zugänge zum Material der Alten Musik“.

<sup>2</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold, 1739, 91.

<sup>3</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 2), 326.

<sup>4</sup> Die klassische Rhetorik unterscheidet fünf Stadien beim Verfertigen einer Rede: „Inventio“ (Auffindung des Themas), „Dispositio“ (formaler Aufbau), „Elaboratio“ (Ausarbeitung), „Memoria“ (Einstudierung) und „Pronuntiatio“ (Vortrag).

der am meisten Zeit und Energie beansprucht. Die *Elaboratio* ist die Phase des Kompositionsprozesses, in dem das Handwerk der Kompositionstechnik ganz maßgeblich zum Tragen kommt. Dabei brauchen Komponisten ein stark ausgeprägtes Materialbewusstsein, denn sie arbeiten mit dem Material, mal gegen seinen Widerstand, mal seine Potentiale entdeckend und freisetzend. Im Buch *Handwerk* des Soziologen Richard Sennett versucht der Autor die kulturgeschichtliche Bedeutung des Handwerks herauszuarbeiten. Ein Kapitel darin trägt den Titel: „Materialbewusstsein“; dort betont Sennett, wie wichtig das neugierige Interesse am Material ist:

Wie man sich vorstellen kann, ist „Materialbewusstsein“ ein Ausdruck, der Philosophen das Wasser im Munde zusammenlaufen lässt. Ist unser Bewusstsein der Dinge unabhängig von den Dingen selbst? Sind wir uns der Worte in derselben Weise bewusst, wie wir ein inneres Organ durch Tasten erfühlen? Anstatt uns in diesem philosophischen Wald zu verlieren, wollen wir uns lieber auf die Frage konzentrieren, was denn ein Objekt interessant macht. Das ist die eigentliche Domäne für das Bewusstsein des Handwerkers. Sein ganzes Bemühen um qualitativ hochwertige Arbeit hängt letztlich ab von der Neugier auf das bearbeitete Material.<sup>5</sup>

Über den Begriff des musikalischen Materials ist schon viel geschrieben worden. Adorno ging so weit zu sagen, das musikalische Material sei „selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“, weshalb „die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material, die mit der Gesellschaft“ sei.<sup>6</sup> Man mag zur soziologischen Komponente dieser Ansicht stehen wie man will: Das musikalische Material hat eine Geschichte und ist geschichtlichem Wandel unterworfen, weshalb der Philosoph Gunnar Hindrichs zu Recht schreibt: „Das musikalische Material ist die im musikalischen Kunstwerk lesbare Geschichte“.<sup>7</sup> Andererseits beeinflusst auch ein historisch späterer Gebrauch eines bestimmten Materials unser Erleben, wenn wir ein historisch früheres Stadium erleben. Nehmen wir als Beispiel einen großen Non-Vorhalt über einer Dur-Terz. Schlägt man diesen Klang unvermittelt an, so werden die meisten an den Song *Yesterday* denken, der mit diesem Klang auf unvergessliche Weise beginnt. Wenn wir heute diesen Klang in einer Corelli-Sonate hören, so hören wir vielleicht unbewusst auch ein wenig die Beatles mit. Andererseits funktioniert der Non-Vorhalt in *Yesterday* womöglich gerade deshalb so gut, weil er mit Geschichte gesättigt ist, wir ihn in unzähligen Momenten schon gehört haben und die erlebten semantischen und affektiven Kontexte mit dem Klang assoziieren. Freilich können wir die None nicht isolieren. Wir müssen bedenken, in welchem

<sup>5</sup> Richard Sennett, *Handwerk*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Michael Bischoff, Berlin: Berlin Verlag, 2008, 163.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 (Gesammelte Schriften 12; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1712), 39–40.

<sup>7</sup> Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp, 2014 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2087), 66.

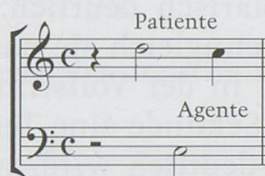
Kontext sie erscheint und wie sie harmonisch, kontrapunktisch und formal eingebunden ist. Das Material besteht nicht nur aus einzelnen Elementen, sondern auch darin, wie diese satztechnisch eingebunden werden.

*Materialerkundung: Potentiale der None im 17. Jahrhundert*

Technisch gesehen behandelt Corelli die None wie alle anderen Dissonanzen auch, das heißt sie erscheint entweder als „Transitus“ auf leichter Zeit oder als „Syncopatio“ auf schwerer Zeit. Diese aus der *Prima prattica* herrührenden Prinzipien gelten auch noch zu Corellis Zeiten weitgehend unangefochten. Im Vergleich sind die betonten Dissonanzen der Syncopatio ungleich auffälliger. Sie werden beziffert, in den Lehrtraktaten der Zeit ausführlich behandelt und sind die historische Grundlage für die emanzipierten Nonenakkorde des 19. und 20. Jahrhunderts. Bei Corelli ist es hingegen kaum angebracht von „Nonenakkorden“ zu sprechen, wie man es gelegentlich liest.<sup>8</sup> Eigenständige Nonenakkorde gibt es erst ab Schumann, Wagner oder Debussy. Bei Corelli gibt es ‚nur‘ die Syncopatio der None.

Giovanni Maria Artusis Bild eines Duells zwischen einem aggressiven „Agente“, der die Dissonanz verursacht und dem defensiven „Patiente“, der dem Schlag ausweichen muss, indem er die Dissonanz auflöst, bleibt auch im 17. Jahrhundert das gängige Paradigma der Syncopatio:<sup>9</sup>

Bsp. 1: Syncopatio mit Patiente und Agente nach Artusi:



Artusi zeigt in seinen Graphiken, wie in jeder Dissonanz der obere oder der untere Ton Agente oder Patiente sein kann. Darin, dass Artusi die Syncopatio der unteren oder der oberen Note einer Dissonanz systematisch durchspielt, liegt ein großes Verdienst seines Traktates, was allzu leicht in Vergessenheit gerät, weil Artusi in der Musikgeschichtsschreibung oft auf die Rolle des konservativen Gegenspielers zu Monteverdi reduziert wird. Die Kontrapunktlehre des 17. Jahrhunderts aber fußt ganz wesentlich auf Artusis Theorie der Syncopatio. Um zu bezeichnen, ob die untere oder die obere Note einer Dissonanz als Patiente behandelt wird, benutzt Georg Muffat die Attribute

<sup>8</sup> Vgl. Peter Allsop, *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, hg. von Birgit Schmidt; aus dem Englischen übersetzt von Oliver Steinert-Lieschied, Laaber: Laaber Verlag, 2009 (Große Komponisten und ihre Zeit), 143. Der Gebrauch des Terminus „Nonenakkord“ ist hier allerdings letztlich eine Entscheidung des Übersetzers gewesen.

<sup>9</sup> Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenti, 1598, 40.

„subsynchronata“ (Patiente unten) und „supersynchronata“ (Patiente oben),<sup>10</sup> wovon sich die Begriffe der „Subsynchronatio“ und „Supersynchronatio“ ableiten lassen.

In der Bezifferungspraxis hat sich für die Supersynchronatio der None die „9“, für deren Subsynchronatio die „2“ durchgesetzt. Wir wollen uns auf die Supersynchronatio, also die Bezifferung „9“ konzentrieren, denn das ist die None, von der auch Mattheson spricht. Beginnen wir mit einer kurzen eigenen systematischen Erkundung. Natürlich ist auch die Musik vor Corelli voll von Nonen. Einen festen Platz hat die None seit dem 15. Jahrhundert in der Mi-Kadenz:

Bsp. 2: Kadenztypen des 16. Jahrhunderts.<sup>11</sup>

I. Perfekte Kadenz      II. Mi-Kadenz      III. Semiperfekte Kadenz

4 - 3      9 - 8      7 6      7 - 6

Dort hören wir eine große None in Verbindung mit einer kleinen Terz. Diese Art der Mi-Kadenz wandelt sich im 17. Jahrhundert zu einer Kadenz, die wir heute als „plagal“ bezeichnen, und die oft weiterhin mit 9-8 und/oder 5-6 beziffert ist. Corelli selbst verwendet diese Fortschreitung allerdings nicht als Kadenz, sondern integriert sie in andere Klangfortschreitungen.

Die Mi-Kadenz macht exemplarisch deutlich, dass die None ein genuin vollstimmiges Phänomen ist, wenngleich sie natürlich gelegentlich auch in der Zweistimmigkeit auftaucht. In der Vollstimmigkeit entsteht die None, indem einer Septime oder einer Sekunde eine Terz unten angefügt wird, was insbesondere in der Mi-Kadenz deutlich wird, wo die Vorhalt-Septime zwischen Sopran- und Tenorklausel mit einer Terz im Bass unterlegt wird. Interessanterweise erklärt Jean-Philippe Rameau die None genauso; sie entsteht für ihn durch die „supposition“, also die Hinzufügung einer Terz unter einen terzgeschichteten Septakkord. Die „basse fondamentale“ liegt für Rameau bei der None somit eine Terz über der „basse continue“!<sup>12</sup>

Für das 17. Jahrhundert ist nicht die Vier- sondern die Dreistimmigkeit das satztechnische Paradigma schlechthin. Dies geht allein daraus hervor, dass in zahlreichen Traktaten die Beispiele bevorzugt dreistimmig gehalten sind. Lorenzo Penna erklärt im Kapitel „Del Terzetto, ò Contrapunto à 3“ auch ganz explizit den paradigmatischen Charakter der Dreistimmigkeit:

<sup>10</sup> Georg Muffat, *Regulae Concertuum Partiturae*, Passau 1699, Faksimile-Ausgabe hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione Clavicembalistica Bolognese, 1991 (Collana editoriale / Associazione Clavicembalistica Bolognese 10), 9bis–11bis.

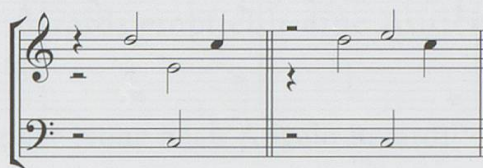
<sup>11</sup> Die Terminologie und Systematik orientiert sich an Gallus Dresslers *Praecepta musicae poeticae*, hg. von Robert Forgács, Illinois: University of Illinois Press, 2007, 136–153.

<sup>12</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris: J. B. C. Ballard, 1722, 275–276.

A questo Contrapunto devesi molta attenzione, e studio, perche chi bene compone à tre, facilmente anche fà la Composizione à quattro, à cinque, à sei, à otto, & à più Chori, però si deve molto ben'osservare.<sup>13</sup>

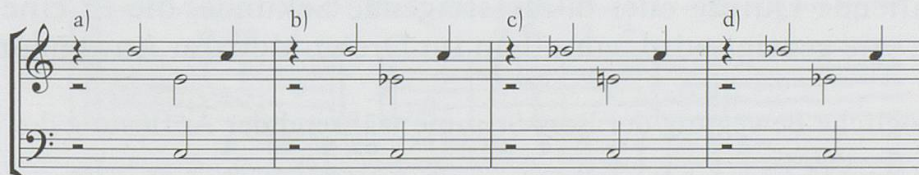
In der Dreistimmigkeit tritt die None vom Bass aus gesehen standardmäßig mit der Terz auf. Das Intervall zwischen der Terz und der None ist eine Septime oder eine Sekunde und kann als Stammdissonanz angesehen werden, welchem – wie gerade gezeigt – der Bass unterlegt wird, wodurch eine None zum Bass entsteht. Die zweite Variante mit der Sekundreibung in den Oberstimmen wirkt dissonanter und wird von Corelli bevorzugt.

Bsp. 3: Dreistimmige Syncopatio der None.



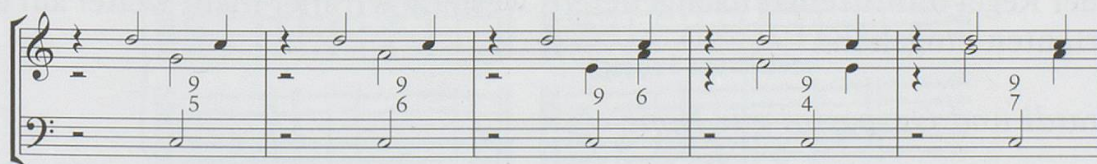
In Bezug auf die Zusammensetzung der Intervalle stehen vier Varianten zur Verfügung: a) große None mit großer Terz, b) große None mit kleiner Terz, c) kleine None mit großer Terz und d) kleine None mit kleiner Terz. Während die Varianten a) und b) in verschiedenen Kontexten möglich sind, steht die Variante c) nur auf der fünften Stufe in Moll und die Variante d) nur auf der dritten Stufe in Dur zur Verfügung.

Bsp. 4: Mögliche Klangbildungen des dreistimmigen Non-Vorhalts.



Neben der Konstellation von None und Terz, die weit über 90 Prozent aller Fälle ausmacht, sind weitere dreistimmige Varianten denkbar, in denen die None mit einer anderen Konsonanz gefüllt oder einer weiteren Dissonanz kombiniert wird:

Bsp. 5: Mögliche klangliche Füllungen des Non-Vorhalts außer der Terz.

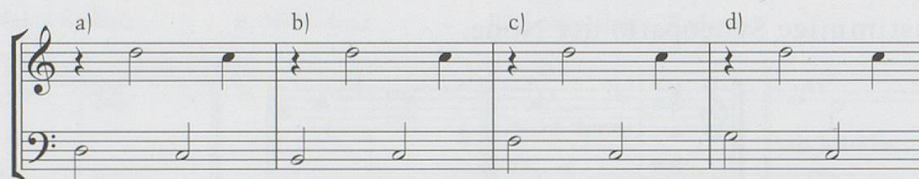


<sup>13</sup> Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti, 1679, 83.

Die Füllung mit der Quinte ist klanglich wenig befriedigend, wird aber dennoch – sogar bei Corelli – eingesetzt (etwa in Op. 3, Nr. 1 im zweiten Satz). Die Sexte kann die Terz ersetzen oder auch ergänzen; besonders wirkungsvoll sind aber Kombinationen der None mit der Quarte oder der Septime.

Zur Vorbereitung der None muss die Agente-Stimme, also der Bass, eine Konsonanz zur Patiente-Stimme bilden. Die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten entscheiden über die Einbettung in Klangfortschreitungen und Sequenzen:

Bsp. 6: Mögliche Vorbereitungen der None in der Bass-Stimme.



a) Die absteigende Sekunde im Bass führt zu unschönen versetzten Oktavparallelen und wird daher meist gemieden, Corelli nutzt sie nie. b) Die aufsteigende Sekunde ist die vermutlich häufigste Vorbereitung, c) die absteigende Quarte respektive aufsteigende Quinte weniger gut einsetzbar, da sie eine un stabile Sexte voraussetzt. Häufiger kommt d) die fallende Quinte, respektive steigende Quarte vor.

Wie wir sehen werden, hat die Theoretiker der Zeit vor allem die Bewegung des Agente während der Auflösung des Patiente interessiert. Hier sind vier Varianten möglich: a) auf- oder b) absteigende Terz, c) steigende Quart respektive fallende Quinte oder d) die steigende Sekunde, die in eine Septime führt und, wie gezeigt wird, vor allem im Dreier-Metrum Anwendung findet.

Bsp. 7: Mögliche Bewegung der Bass-Stimme während der Auflösung der None.

Schließlich besteht die Möglichkeit, den Patiente in eine Konsonanz – meist in die Quinte – abspringen zu lassen. Die erwartete Auflösung wird allerdings in der Regel unmittelbar nachgeliefert, weshalb wir hier nicht weiter auf diese Varianten eingehen.

#### *Berardi und Gasparini zur None*

Was sagen die Theoretiker aus Corellis Umgebung zur None? Ich möchte nur auf zwei besonders repräsentative Namen eingehen: Angelo Berardi und Francesco Gasparini. 1687 – Corelli hatte bereits zwei Bände Triosonanten publiziert und war 34 Jahre alt – erschienen Berardis *Documenti armonici*.

Der 17 Jahre ältere Berardi war zu der Zeit Kanoniker in Viterbo, also in der Nähe von Rom und hatte sich bereits einen Ruf als Theoretiker erworben. Er zeigt die Super-, und einmal auch die Subsyncopatio der None (im dritten Beispiel), die im Generalbass als „2“ deklariert würde. Berardi demonstriert, dass sich der Bass auf verschiedene Weisen während der Auflösung bewegen kann. Seine Resultate sind im Wesentlichen der Terzsprung nach oben, der die Folge 9-6 generiert und der Terzsprung nach unten, welcher die Folge 9-10 hervorbringt. Er zeigt sowohl mit einem Transitus ausgefüllte als auch nicht ausgefüllte Terzschritte. Die Vorbereitung der None im Bass erfolgt bei ihm ausschließlich mit einem aufsteigenden Sekundschritt. Seltener – ja aus der Mode gekommen, so Berardi – ist der Quintfall während der Auflösung. In der Tat verwendet ihn auch Corelli nur ausnahmsweise, beispielsweise in Op. 6, Nr. 5 im letzten Satz. Berardi empfiehlt eine Anticipatio, um die Auflösung des Patiente zu verzieren.

Bsp. 8: Die Behandlung der None nach Angelo Berardi<sup>14</sup>

**La nona risoluta in più modi.**

Alcuni hanno usato la nona risoluta con la duodecima, mà però da buoni Autori, hoggidì non si costuma.

Questa è ben risoluta.

<sup>14</sup> Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna: Giacomo Monti, 1687, 138.



Francesco Gasparini, der vermutlich Corellis Schüler war, kommt in seinem berühmten Traktat *L'armonico pratico al cimbalo* ausgerechnet im Kapitel über die None auf seinen Lehrer zu sprechen, und zwar interessanterweise in Zusammenhang mit „bassi diminuiti“, also figurierten Bässen. Gasparini nutzt die Gelegenheit, um Corelli als „Orfeo dei nostri tempi“ zu apostrophieren, und ihm einen vorbildlichen Gebrauch der Dissonanzen zu bescheinigen:

Ciò vien praticato dai buoni Compositori moderni, e particolarmente si trova nelle vaghissime Sinfonie del Sig. Arcangelo Corelli Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de' nostri tempi, che con tanto artificio, studio, e vaghezza muove, e modula quei suoi Bassi con simili legature, e Dissonanze tanto ben regolate, e risolte, e sì ben intrecciate con la varietà de' Soggetti, che si può ben dire, che abbia egli ritrovata la Perfezione di un' Armonia, che rapisce.<sup>15</sup>

Die Vorbereitung erfolgt auch bei Gasparini fast immer mit einem aufsteigenden Sekundschrift im Bass. Wiederum geht es in den Beispielen um die Bewegung des Basses während der Auflösung. Unter Abzug der durch die „bassi diminuiti“ bedingten Durchgangstöne auf leichter Zeit zieht auch Gasparini den Terzsprung aufwärts (Bezifferung „9-6“) und abwärts (Bezifferung „9-3“, entspricht der „9-10“ bei Berardi) vor; zudem die Kombination der None mit der Quarte („legature doppie“).

Bsp. 9: Die None in diminuierten Bässen mit „legature doppie“ und der Auflösung „9-3“ bei Francesco Gasparini.<sup>16</sup>

6 4 3 9 6 6 4 3 9 6 6 5 6

9 6 9 6 6 6 4 3

9 3 9 3 9 3 9 3 9 3 7

*Altro andamento douc la Nona vien risoluta dalla Terza.*

<sup>15</sup> Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 1722, 48.

<sup>16</sup> Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (wie Anm. 15), 49.

Man könnte nun vorschnell zu dem Ergebnis kommen, eben diese „Bassi diminuiti“ mit None seien es, die Corelli ‚gefunden‘ habe. Dies kann aber nicht sein, denn dergleichen Passagen finden sich bereits viel früher, etwa bei Michelangelo Rossi in dessen erster Toccata, wo stets die 9-6-Auflösung verwendet und mit einer Bassfigur versehen wird. Passagen finden sich zwar zuhauf bei Corelli, sie sind aber nicht seine Erfindung.

Bsp. 10: Michelangelo Rossi, *Toccata prima*, Rom ca. 1630.

The image displays two systems of musical notation for a toccata. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a complex melodic line in the treble with many sixteenth and thirty-second notes, and a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns, featuring some slurs and ties.

#### *Die im Satzmodell integrierte None*

Am Beispiel von Rossi (Bsp. 10) zeigt sich, wie die None in ein Satzmodell – in diesem Fall eine Sequenz – integriert sein kann. Erst wenn ersichtlich wird, in welche Satzmodelle die None eingebunden ist, kann deutlich werden, worin das Besondere von Corellis Umgang mit ihr bestehen könnte. Die praxisorientierte italienische Theorie des 18. Jahrhunderts, wie sie in den Partimento-Schulen zur Anwendung kommt, vermag eine hilfreiche Orientierung zu bieten. Im Partimento werden drei Klassen von Klangfortschreitungen unterschieden: Kadenzen („cadenze“), die Oktavregel („scala“) und Sequenzen („movimenti“).<sup>17</sup>

Aus Corellis Werken lässt sich gut herausfiltern, auf welche Weise die None in diese Klangfortschreitungen integriert wird. Ich orientiere mich im Folgenden am Korpus der Triosonaten, da die Phänomene dabei gut im dreistimmigen Satz beobachtet werden können; in anderen Werken Corellis sind dieselben Modelle jedoch ebenso nachweisbar. Sämtliche Fortschreitungen finden sich bei ihm wie auch bei anderen Komponisten; es handelt sich um ein allgemeines Vokabular der Zeit.

<sup>17</sup> Vgl. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press, 2012, 99–164; sowie Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten (Hgg.), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2013 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45), 281–289.

Beginnen wir mit den Sequenzen: Die Theorie der Zeit ordnet die Sequenzen nach den Bewegungen des Basses, und zwar der Größe nach.<sup>18</sup> Nonen lassen sich einbauen bei

- ansteigenden Sekunden mit „leap-frogging“<sup>19</sup>
- beim Terzfall (zwei Versionen)
- beim terzweise versetzten Quartfall und Quartstieg (wie im Pachelbel-Kanon), letzteres ebenfalls mit „leap-frogging“
- beim Quintfall mit kanonischen Oberstimmen

Bsp.: 11: Die None in Sequenzen.

Sekunden

Terzen

Quarten

Quinten

<sup>18</sup> Vgl. Johannes Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, in: Christian Utz und Martin Zenck (Hgg.), *Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken: Pfau, 2009 (musik.theorien der gegenwart 3), 87–111.

<sup>19</sup> Mit „leap-frogging“ werden in der Corelli-Literatur aufwärts geführte, sich dabei kreuzende Oberstimmen mit dissonanten Ligaturen bezeichnet, vgl. Allsop, *Arcangelo Corelli und seine Zeit* (wie Anm. 8), 142.

Des Weiteren gibt es die sehr charakteristische zusammengesetzte Sequenz, die ich in Anlehnung an meinen Kollegen Ludwig Holtmeier, der während seiner Lehrtätigkeit an der Schola Cantorum ganz entscheidende Impulse in Bezug auf Corellis Satztechnik gegeben hat, aufgrund ihrer kreisenden Bewegung „Karussell“ nenne. Der Bassverlauf dieser Sequenz steht in zwei Varianten zur Verfügung. In der ersten Variante a) finden wir jeweils eine None am Beginn eines Sequenzgliedes.

Bsp. 12: Die zwei Varianten der „Karussell“-Sequenz.

In Kadenzen finden wir die None auf der vierten, der fünften oder der ersten Stufe. Charakteristisch für die None auf der vierten Stufe – in Dur wie in Moll – ist die große Terz und die große None. Die so ausgestaffierte vierte Stufe bereitet in der Regel eine „Cadenza doppia“<sup>20</sup> auf der fünften Stufe vor. Im Dreier-Metrum verwendet Corelli oft eine Variante, in der die None direkt in eine Septime aufgelöst wird. Charakteristisch für die fünfte Stufe ist in „mollaren Modi“<sup>21</sup> die kleine None in Verbindung mit der großen Terz. Ebenfalls in „mollaren Modi“ entsteht auf der ersten Stufe die charakteristische Verbindung von großer None und kleiner Terz. Die None auf der ersten Stufe wird oft eingesetzt, um eine Kadenz zu fliehen, wobei „leap-frogging“ eingesetzt wird, indem der Leitton zur Terz springt und die Tenorklausel übergeben wird. Damit sind auch schon die Punkte abgesteckt, wo die Nonen in der Oktavregel<sup>22</sup> erscheinen können: durch Syncopatio prinzipiell überall, bevorzugt aber auf der ersten, vierten und fünften Stufe.

<sup>20</sup> Mit dem aus der Partimento-Tradition stammenden Begriff „Cadenza doppia“ wird eine Kadenzformel bezeichnet, die auf dem Prinzip der konsonierenden Quarte beruht und eine Sopranklausel mit der Stufenfolge 7-1-1-7-1 hat; vgl. Johannes Menke, „Die Familie der cadenza doppia“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2013), 389–405.

<sup>21</sup> Man kann im späten 17. Jahrhundert – zumal in Italien – noch nicht von einem ausschließlichen Denken in Dur und Moll ausgehen, wenngleich sich die Tendenz dorthin deutlich abzeichnet.

<sup>22</sup> Die Oktavregel gibt an, welche Akkorde auf den Stufen der Tonleiter standardmäßig ihren Sitz haben. Sie bietet damit einen wichtigen Leitfaden für Continuo-Spieler und impliziert eine erste Theorie der harmonischen Dur-Moll-Tonalität. Erste Ansätze zur Oktavregel finden sich im späten 17. Jahrhundert in Frankreich und Italien.

## Bsp. 13: Die None in Kadenzen.

None auf der 4. Stufe

Musical notation for 'None auf der 4. Stufe' in G major, 3/4 time. The piece consists of two systems of four measures each. The first system shows a descending scale: G4 (9), F#4 (7), E4 (6), D4 (5), C4 (1). The second system shows an ascending scale: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F#4 (4), G4 (5), A4 (6), B4 (7), C5 (8), B4 (7), A4 (6), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C4 (1). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line separates the two systems.

Stufe: 3. 4. 5. 1. 3. 4. 5. 6. 4. 5. 1.

None auf der 5. Stufe

None auf der 1. Stufe als cadenza sfuggita

Musical notation for 'None auf der 5. Stufe' and 'None auf der 1. Stufe als cadenza sfuggita' in G major, 3/4 time. The first system shows a descending scale: G4 (9), F#4 (7), E4 (6), D4 (5), C4 (1). The second system shows an ascending scale: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F#4 (4), G4 (5), A4 (6), B4 (7), C5 (8), B4 (7), A4 (6), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C4 (1). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line separates the two systems.

*Corellis Materialbewusstsein für die None*

Was aber ist nun das Geheimnis um die None bei Corelli? Meine These ist: Es sind weder die Diminutionen des Basses, noch irgendwelche besonderen singulären Konstellationen, sondern es ist die Zusammenhang stiftende, also die formbildende Funktion, die Corelli der None verleiht. Corelli erfindet keine neuen Standards, sondern er nutzt alle zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, kombiniert sie miteinander und setzt sie formal gezielt ein. Kurzum: Corelli benutzt die None bewusst als „Material“ und sein ausgeprägtes Materialbewusstsein für die None ist Autoren wie Gasparini oder Mattheson offensichtlich aufgefallen.

## Bsp. 14: Corelli, Op. 1, Nr. 11: erster Satz.

Musical notation for Corelli, Op. 1, Nr. 11: erster Satz, marked 'Grave'. The score is for Violino I, Violino II, and Violone, Arcileuto, or Organo. The piece is in G major, 3/4 time. The notation shows the first few measures of the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line is present after the first measure.

The image shows two systems of musical notation for a piece by Corelli. The first system begins at measure 8 and the second at measure 14. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-9. A sharp sign (#) is placed under some notes. Brackets and an arrow are used to highlight specific intervals and notes.

Ich möchte das an drei ausgesuchten Beispielen verdeutlichen. Im Eröffnungssatz der elften Sonate aus Op. 1 ist der Bass recht schlicht gehalten. Die ersten Takte sehen aus wie eine didaktische Demonstration der Oktavregel: Stufe 1-6 in *d* (äolisch), phrygische Kadenz, dann dasselbe in *a* (ab T. 4), hierauf die Stufen 5 bis 8 (T. 6–7). Dann aber setzt ein Quintfall mit Nonen ein (mit Klammer unterlegt), dessen letzte None auf einer vierten Stufe sitzt und damit die Kadenz nach *a* vorbereitet (obere Klammer). Diese Prozedur erachtet Corelli für so interessant, dass er sie gleich noch einmal eine Quarte höher präsentiert (bis zu Kadenz nach *d*). Die Wirkung der Nonen wird durch die Transposition gesteigert: Der höchste Ton des Stückes, das *b''* in der zweiten Violine erklingt als kleine None (vgl. Pfeil-Einzeichnung im Bsp. 14).

Der erste Teil der Allemanda aus der Sonate Op. 4, Nr. 11 weist eine enorme Dichte an Nonen auf. Nach einer für Corelli ganz typischen Eröffnung und einer ersten c-Moll-Kadenz hören wir eine 9-8-Kette mit Sekundaufstieg im Bass und „leap-frogging“ in den Violinen (Klammer T. 6–7; vgl. Bsp. 15). Danach kombiniert Corelli Nonen mit Terzfall und Terzstieg im Bass (Gerüstnoten im Bsp. 15 eingekreist). Ein Quintfall mit Nonen (Klammer T. 11–12) führt uns zu einer Cadenza doppia mit diminuiertem Bass nach g-Moll (T. 13/14), indem die letzte Station des Quintfalls als vierte Stufe benutzt wird (untere Klammer). Das Verfahren ist wie im vorigen Beispiel: Die letzte None der Quintfallsequenz ist zugleich die None auf einer vierten Stufe, die die Kadenz vorbereitet. Dieses Prozedere wird mit vertauschten Oberstimmen und Oktavversetzung in der ersten Violine wiederholt.

## Bsp. 15: Corelli, Op. 4, Nr. 11: dritter Satz, Allemanda.

Allegro.

Nicht immer aber geht es Corelli um Nonenüberfluss. Im nächsten Beispiel (Bsp. 16) wird der Klang mit großer None und kleiner Terz ganz gezielt an bestimmten Stellen eingesetzt: Zuerst beim Einsatz der zweiten Stimme (T. 2), dann noch einmal bei der Wiederholung dieser Imitation (T. 7), bei einer weiteren Imitation (T. 11) und schließlich bei einer überraschenden „Cadenza sfuggita mit leap-frogging“ und auf dem höchsten Ton des Satzes (T. 16). Hier ist die None ein wohl vorbereiteter ‚schmerzvoller‘ Höhepunkt des Satzes. Der Agente wird durch den *saltus duriusculus* einer verminderten Quarte

erreicht, das *c''* ist die klassische Repercutta des phrygischen Modus, der somit – trotz des vorgezeichneten *fis* – als modale Referenz fungiert. Corellis Stil ist in dem Satz – wie fast immer – ausgewogen, in seinen Mitteln moderat, im Duktus auf geradezu erhabene Weise schlicht. Dass Corelli in einem solch integrativen und fast klassizistischen Stil eine solche Expressivität erzeugen kann, ist seinem formalen Geschick und seinem Materialbewusstsein für die None zu verdanken.

Bsp. 16: Corelli, Op. 3, Nr. 7: erster Satz.

*Grave*

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

Org. 5 6 6 6 9 8 6 7 6 7 6 7 6 # 5 6 6 6

9 8 6 # 7 6 7 5 6 7 6 # # 6 5 9 6 5 4 # 7 6 5 4 # 7 6 5 #

14

6# 4 6 6 6 7 7 5 4 # 9 8 6 6# 7 6 4 # 6 9 8 7 6 5 #

Corellis Gebrauch der None lehrt uns, was Materialbewusstsein heißt: Alle Möglichkeiten zu kennen, sie gezielt einzusetzen und sie in einen Stil zu integrieren. Doch hüten wir uns davor, in Corelli nur den Urheber eines in sich konsistenten Stils zu sehen. Corellis Musiksprache tendiert sicherlich dazu, erschöpft sich aber nie in idiomatische Kohärenz und struktureller Selbstzufriedenheit. Es bleiben Ungereimtheiten, Brüche, Momente der Überraschung und kompositorischen Spontaneität. Diese stehen aber nicht etwa im Widerspruch zur Idiomatisierung, sie werden vielmehr erst durch diese möglich. Betrachten wir daher zuletzt ein Beispiel aus Op. 3, Nr. 8, in dem Corelli die None nicht auflöst.



## Bsp. 17: Corelli, Op. 3, Nr. 8: dritter Satz.

Wir finden beim ersten Pfeil (T. 18) eine abspringende None, das erwartete  $c''$  wird aber erwartungsgemäß nachgeliefert. Beim zweiten Pfeil (T. 20) springt die None wieder ab, die Auflösung  $a'$  wird aber nicht nachgeliefert. Diese nicht aufgelöste None wirkt zwar besonders – ja expressiv –, aber nicht wirklich verstörend. Im Kontext handelt es sich um eine metrisch leicht verschobene Sequenzierung (Klammern). Die Sequenz mündet in der schon in den vorigen Beispielen beschriebenen Kadenzformel mit None und großer Terz auf der vierten Stufe. Die Zusammenhang stiftenden Kräfte sind so stark, die Bauteile sind idiomatisch so ausdefiniert, dass selbst diese nicht aufgelöste Dissonanz integriert werden kann.

Corellis integrative Dissonanzbehandlung und sein Materialbewusstsein muss lange Zeit faszinierend auf die nachfolgenden Komponistengenerationen gewirkt haben. Andererseits war seine in sich ausgereifte Musiksprache ein Ansporn, eigene und neue Wege zu bestreiten. Die Geschichte der None geht also weiter, Corelli aber bleibt ein Meilenstein.